CUENCA
DOS SIGLOS DE POESÍA

Una mirada crítica

Marco Tello

CUENCA
DOS SIGLOS DE POESÍA

Una mirada crítica

Marco Tello

GAD Municipal Cuenca

Pedro Palacios Ullauri
Alcalde de Cuenca

Tamara Landívar Villagómez
Directora General de Cultura,
Recreación y Conocimiento

Juan Carlos Astudillo Sarmiento
Coordinador Proyecto Casa Editorial
Dirección General de Cultura,
Recreación y Conocimiento

Universidad del Azuay

Francisco Salgado Arteaga
Rector

Martha Cobos Cali
Vicerrectora Académica

Jacinto Guillén García
Vicerrector de Investigaciones

Toa Tripaldi Proaño
Directora de Comunicación y Publicaciones

Verónica Neira Ruiz
Coordinadora Editorial

CUENCA: DOS SIGLOS DE POESÍA. Una mirada crítica
© Marco Tello

Revisores pares
Jaqueline Verdugo Cárdenas
Mónica Martínez Sojos

Corrección de estilo
Verónica Neira Ruiz / Universidad del Azuay
Juan Carlos Astudillo Sarmiento / Proyecto Casa Editorial
Dirección General de Cultura, Recreación y Conocimiento

Diseño y concepto de diagramación
Bernardo Zamora Arízaga / Proyecto Casa Editorial
Dirección General de Cultura, Recreación y Conocimiento

Diagramación
Priscila Delgado / Universidad del Azuay

Impresión: Imprenta y encuadernación: José Charco • Telf.: 225 6741

ISBN: 978-9942-847-18-8
e-ISBN: 978-9942-847-19-5

Primera edición
Cuenca - Ecuador
2021

El Proyecto Editorial de la Dirección General de Cultura, Recreación y Conocimiento del GAD Cuenca y La Casa Editora de la Universidad del Azuay, conscientes de la utilidad de la norma en textos académicos, en cuanto forma que contiene y acompaña, se ha respetado la citación que propone el autor tanto por su trayectoria cuanto por la utilidad objetiva de su propuesta.

La Dirección de Cultura, Recreación y Conocimiento del GAD Municipal de Cuenca, en la Alcaldía del Ing. Pedro Palacios y a través del Proyecto Casa Editorial, reconoce a la actividad artística en cuanto aporte a la sociedad en su configuración y, en ella, a la producción escrita en cuanto reflejo y dirección de lo que se cifra como construcción de una palabra propia.

En este sentido, ratificamos el compromiso de apoyo a la creación y difusión del patrimonio escrito de la ciudad a través de las colecciones que han sido creadas para este fin, procurando con ellas generar espacios para las voces y sus formas de interpretar, de interpelar, de decir la realidad desde la subjetividad de la creación literaria, en sus tan variadas formas.

De esta manera, la obra que ahora presentamos significa un aporte incalculable para la historia lírica de la ciudad, el país y el mundo, toda vez que su autor, Dr. Marco Tello, un reconocido estudioso, crítico e investigador, ha generado una propuesta admirable tanto por su erudición cuanto por la elegancia de su palabra. Una obra que, sin duda alguna, se erige como fuente de consulta para expertos y para aficionados de la poesía, y del redescubrimiento del quehacer lírico de la ciudad y lo que aquello significa en el devenir de nuestra sociedad.

Contenido

PRÓLOGO 11

INTRODUCCIÓN 17
1. Una crónica asincrónica 19
2. Justificación 33
3. El despliegue generacional 39
4. Procedimiento ordenador 43

I. LA COLONIA Y EL EXILIO 51
1. Un sentimiento colectivo 53
2. La huella de dos generaciones 56
3. Un largo silencio 72
   3.1. Fray Vicente Solano 74

II. EN BUSCA DE IDENTIDAD 79
1. El escenario: intelectuales orgánicos 81
2. La segunda vertiente 83
   2.1. El desborde sentimental 91
   2.2. Figura dominante: Luis Cordero 101

III. EL SABOR LOCAL 115
1. El escenario 117
2. La segunda generación romántica 123
   2.1. Sábados de mayo 126
   2.2. Otras voces 137
   2.3. Figura dominante: Remigio Crespo Toral 148

IV. EL CRISOL DE LA CONCIENCIA 171
1. El escenario: una ofrenda inútil 173
2. La primera vertiente: postromanticismo 176
3. La segunda vertiente 193
   3.1. Hacia el modernismo 206

3.2. Figura dominante: Alfonso Moreno Mora 228
3.3. Otras voces..... 246

V. LA CONCIENCIA Y EL LENGUAJE.....251
1. El escenario 253
2. La primera vertiente.....256
2.1. Sensibilidad eglógica..... 256
2.2. Del posmodernismo al vanguardismo 272
2.3. Más allá del tradicionalismo 284
3. La segunda vertiente 302
3.1. Figura dominante: César Dávila Andrade 310
3.2. Otras voces..... 327

VI. EL MUNDO Y LA CONCIENCIA.....337
1. El escenario 339
2. La primera vertiente.....345
2.1. Figura dominante: Efraín Jara Idrovo 366
2.2. Otras voces.....382
3. La segunda vertiente 397

VII. UNA CRÓNICA SINCRÓNICA 431
1. El escenario 433
2. La primera vertiente.....434
3. La segunda vertiente 442

CONCLUSIONES 451

BIBLIOGRAFÍA 457

A la memoria de Efraín Jara Idrovo,
maestro inolvidable

Para María Catalina y Marco Antonio, mis hijos; Ana Julia, mi nieta;
Catalina León Pesántez, mi compañera de ruta.

Prólogo

CUENCA: DOS SIGLOS DE POESÍA

Laborioso, ejemplarmente dedicado al duro trabajo del análisis literario, la ubicación temporal de los autores y las características de época, según el esquema generacional de mayor importancia en Hispanoamérica, el de José Juan Arrom, Marco Tello Espinoza (1944), es un estudioso de la literatura ecuatoriana, de muy altos quilates.

Publicó en 2004, *El Patrimonio Lírico de Cuenca*, una obra fundamental sobre nuestra poesía, que ha decidido ampliarla, profundizando en los temas capitales, y que será, sin lugar a dudas, el libro de mayor calidad sobre el tema literario, publicado por la Municipalidad de Cuenca, con motivo del Bicentenario de la Independencia, *Cuenca: Dos Siglos de Poesía.*

Este, en rigor, no es un prólogo, solo una aproximación preliminar, hecha con admiración por la labor investigativa y analítica de Tello y con el afecto de toda la vida que me une al autor.

Tello nació en Sigsig, en 1944, pero, a partir de la secundaria, que la cursó en el tradicional Colegio Nacional Benigno Malo, su residencia ha sido, la mayor parte del tiempo en Cuenca, en donde, además realizó su importante formación académica superior, una licenciatura en Humanidades, un Profesorado de Segunda Enseñanza, en la Especialidad de Literatura y un doctorado en Filología, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca y una Especialización en Docencia Universitaria, en la Universidad del Azuay.

Publicaciones:

Su trabajo académico e invetigativo ha dado como fruto un buen número de textos de indudable importancia. He aquí los títulos más salientes:

Olmedo, Magia y Fulguración de la Palabra, Universidad de Cuenca y Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay (1980)
El Juego del Lenguaje (edición personal), 1986
El Verbo: Teoría y Práctica de la Temporalidad, Universidad de Cuenca / Universidad del Azuay / Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1998.

El Patrimonio Lírico de Cuenca, Un acercamiento generacional, Universidad de Cuenca / Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2004.

Hombre de trabajo, se ha desempeñado en muy distintas labores, muchas de ellas ligadas a la vida cultural de Cuenca, pero otras, no tanto, por ejemplo, entre 1963 y 1965, fue tipógrafo en la Imprenta de Daniel Toral León. Con mucho humor, dice que se trató de "una experienia en directo con las letras de molde".

Columnista de El Tiempo de Cuenca, desde 1966 hasta 2010 (con algunas interrupciones).

Director de la Revista Coloquio de la Universidad del Azuay, desde 1999 hasta 2009.
Columnista de la Revista Avance, desde 1978 hasta la presente fecha (con algunas interrupciones).

Profesor de Alfabetización (desde 1965 hasta 1968).

Director de la Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, y del Archivo Nacional de Historia, Sección del Azuay (desde 1970 hasta 1976).

Decano de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad del Azuay (de 1988 a 1992).

Profesor del Colegio Benigno Malo de Cuenca (desde 1977 hasta 2009).

Profesor en la Facultad de Filosofía de la Universidad del Azuay (1979 hasta 2009).

Se jubiló en 2009 y se entregó por completo a su perpetua pasión: los libros.

EL GRAN LIBRO

Desde hace un tiempo, Marco venía dándole vueltas a un proyecto: ahondar y ampliar su gran obra *El Patrimonio Lírico de Cuenca*. Largos meses de revisión, reescritura, penetración en los diversos temas, dieron como resultado un libro impresionante, que es este que el lector tiene en sus manos: *Cuenca: Dos Siglos de Poesía.*

Como antecedentes recopilatorios y de algún modo, analíticos, hay algunos títulos de gran valor, por ejemplo: *El Azuay Literario*, de Manuel Moreno Mora; los cuatro tomos de la *Antología de la poesía cuencana*, de Antonio Lloret Bastidas; *Muestra de la Poesía Cuencana del Siglo XX* de Efraín Jara Idrovo y *Antología del Grupo Elan* de Eugenio Moreno Heredia. Pero ninguno de ellos bucea tanto como Tello en las características generacionales, ni en el nivel lírico individual de las producciones poéticas de los distintos autores.

El libro tiene siete partes, una Introducción y un capítulo de conclusiones. El texto es riquísimo y se complementa con casi trescientas notas; exhibe una diversidad de estilos, de acuerdo con lo que enfoca cada sección. La Introducción es un ejercicio brillante de historia y literatura universal, en la última parte del siglo XIX e inicios del XX, que luego va contrayéndose a lo hispanoamericano,

haciendo hincapié en los grandes nombres de precursores: Darío, Huidobro, Vallejo, y marcando las diferencias y las distancias con lo ecuatoriano. Los nombres de los parnasianos y modernistas se anuncian como los heraldos de una nueva forma de poetizar, en franca ruptura con un romanticismo de larga existencia entre nosotros, a una rama del cual dedica Tello uno de los momentos más brillantes de su texto, el que parafrasea las crónicas de época, cuando no las integra a la narración, en la amplia y soberbia reseña de la coronación de Remigio Crespo Toral. En la Justificación hallamos una incisiva mirada, característica del analista, que incluso critica los aires tradicionales -y medio litúrgicos- de la ceremonia descrita antes. La historia entra en esta sección, de manera lacerante y dolorosa, al evocar la Revolución Liberal y altibajos que afectaron a toda la estructura social, incluso la familiar. El análisis de los cómos y porqués de lo poético alcanza en esta sección un interesante desarrollo. En seguida, el autor entra en el nudo mismo de la obra: el despliegue generacional. Empieza por una visión histórica de aquello que será lo nuclear, partiendo de la obra del cubano José Juan Arrom (1910-2007) *Esquema Genracional de las Letras Hispanoamericanas* (1963) -sin olvidar la fuente primigenia: Ortega y Gasset-; esquema utilizado entre nosotros, con variantes, por Hernán Rodríguez Castelo, Antonio Lloret Bastidas, Efraín Jara Idrovo y Juan Valdano Morejón. De todos modos, el esquema de Tello es, de algún modo, más suyo, más orgánico, y para la poesía cuencana, en ciertos casos, acto de justicia con nombres notables, muchas veces dejados de lado.

Viene luego el gran despliegue generacional en el que Tello va acercándose a las características del período y estudiando los ejemplos más salientes de lo que se produjo.

En el capítulo I, *La Colonia y el exilio*, en su primera parte, nos encontramos, como ocurría en *El Patrimonio Lírico de Cuenca*, con pequeños poemas anónimos, de la segunda mitad del siglo XVII, hallados en el reverso de documentos notariales, y que tienen un indudable encanto. Luego aparece la figura contradictoria del Padre Nicolás Crespo (ya en el XVIII), jesuita del exilio, y quizás el primer nombre de nuestra poesía, pese a que su importante composición *Elegía del desterrado* fue escrita en latín

En la generación siguiente, el crítico señala a Ignacio de Escandón, un militar que tenía ciertas dotes para poetizar y. al padre Pedro Pablo Berroeta (1737-1822), que aunque no fuera más que cuencano de nacimiento, es, sin duda, la primera gran figura de nuestra lírica. Su extensísimo *Poema de la Pasión* (alrededor de ocho mil versos) y sus hermosos sonetos, bastan para ponerle en el sitial más alto de la poesía colonial de lo que sería el Ecuador.

Tello continúa el desarrollo de su obra, señalando un largo silencio, luego del esplendor lírico de Berroeta y de la producción del Padre Crespo y del General Escandón. La figura de Fray Vicente Solano se convierte en un resplandor humanístico de altas calidades, pero su poetizar no es de la misma calidad. Sus fábulas son moralistas, asumen el tono popular, pero no tienen un muy alto valor lírico. Mas, él, con sus afanes doctrinales y una cierta hablidad para versificar, es la figura más representativa de las primeras décadas del siglo XIX.

Más adelante, y siguiendo el desarrollo del texto, en el capítulo II, En busca de la identidad, Tello bucea en la ideología de quienes intentaban descubrir su sentido vital y social más profundo, en un momento de la historia literaria nuestra, en que la explosión romántica, un poco tardía, se daba en las letras cuencanas. La figura multifacética de Luis Cordero le sirve de paradigma para este acápite, rodeada de un numeroso grupo de poetas sentimentales y buscadores de un sentido identitario.

En el capítulo III, *El sabor local*, desarrolla las búsquedas de la segunda generación romántica y sus afanes por incorporar el sabor de lo cercano, poniendo a Remigio Crespo Toral, como el nombre emblemático -dueño de abundante producción, no siempre signada por la misma altura poética-, secundado por una cada vez más numerosa cohorte de versificadores y poetas, ligeramente anteriores y contemporáneos suyos, como Julio M. Matovelle, Miguel Moreno y Honorato Vázquez, entre los más destacados.

En el capítulo IV, *El crisol de la conciencia*, Tello analiza la situación del largo posromaticismo ecuatoriano y, en particular, cuencano. Se perfilan algunas figuras notables de la poesía local. El autor señala nombres como el de Nicanor Aguilar, más bien ignorado como poeta, entre los notables, así como Luis Cordero Dávila y la excepcional Aurelia Cordero Dávila de Romero, primer nombre femenino de valía en nuestro ámbito lírico, un tanto trunco, sí, pero que pudo elevarse al más alto sitial poético.

En la segunda generación destella nítidamente el que para muchos es el primer nombre de la poesía del siglo XX cuencano, Alfonso Moreno Mora, tremendamente cercano a una sensibilidad romántica apegada a la tierra, su gente, sus costumbres, poderoso en su expresión, renovado, entre los modernistas y los post modernistas, faro para las búsquedas que vendrán a futuro próximo.

Pero le rodean una serie de nombres que no han sonado mucho, pese a sus calidades innovadoras, como el de Miguel Ángel Moreno Serrano, Agustín Cuesta Vintimilla, Manuel María Ortiz y Remigio Tamariz Crespo, grande y un tanto soslayado, aunque era dueño de un admirable sentido del ritmo y la musicalidad; Alfonso Malo Rodríguez, Aurelio Falconí Villagómez, cuya carrera literaria se desarrolló en Guayaquil, y Gonzalo Cordero Dávila, cuyos valores son nítidamente expuestos.

Las dos grandes figuras siguientes, que emergen en el capítulo V, *La conciencia y el lenguaje* son, sin duda, César Andrade Cordero, poeta de la tierra, el paisaje, el arte, y el sentimiento vecino del erotismo y Mary Corylé. Rodeados de un numeroso grupo de versificadores y poetas, enlazan en su producción con las grandes voces anteriores, pero la poeta va en sus búsquedas erótico-líricas mucho más lejos que todos sus antecesores, convirtiéndose así en una luminaria femenina del posmodernismo, solo comparable, a nivel nacional con Aurora Estrada y Ayala.

Pero Tello centra la atención en la figura mayor que se vincula con los posmodernistas, y que es seguramente la voz más grande de la lírica cuencana, César Dávila Andrade. Poeta de lo humano y lo divino, cronista del dolor indígena, con una producción que va de la delicadeza suma de sus cartas y canciones, al hermetismo y los textos doctrinarios y anunciantes de su fin trágico.

El capítulo VI, *El mundo y la conciencia*, sitúa en el sitial más alto de nuestra lírica contemporánea al Grupo Elan, y destaca la figura inmortal de Efraín Jara Idrovo, descollando entre sus contemporáneos. Elan es la ruptura con casi todo lo anterior, a veces drástica, dura, pero constructora de una auténtica nueva poesía cuancana. Y Jara no solo será el nombre clave del grupo integrado por Jacinto Cordero, Arturo Cuesta, Eugenio Moreno, Hugo Salazar y Teodoro Vanegas, sino también el que más sistemáticamente y de modo "profesional" se dedique a impartir desde la cátedra conocimientos sobre la lengua y la literatura, aspectos que son universalmente reconocidos.

Alfredo Vivar, un lírico al que no se le ha dado aún el sitial que le corresponde, alcanza una mención especial en el contexto, gracias a la objetivad de Tello.

Rubén Astudillo y Astudillo -como antes, en el capítulo III, Ernesto López- merece un acápite especial en este capítulo, y el autor lo destaca por encima de todos los poetas estrictamente contemporáneos.

Nombres de la segunda vertiente generacional son Sara Vanegas, Catalina Sojos y Gerardo Salgado. Cada uno de ellos es objeto de breves, pero hondos análisis del crítico.

Y finalmente, *Una crónica sincrónica*, trae una visión de los más cercanos a la contemporaneidad, antes de cerrar el volumen. En opinión del crítico, la primera vertiente del grupo generacional "aún no ha definidio una propuesta formal frente al lenguaje poético", pero no deja de mencionar nombres significativos, entre ellos Jorge Arízaga, Cristóbal Zapata y Galo Alfredo Torres, dedicándoles una visión analítica.

La segunda vertiente, la más joven, es celebrada por continuar con el esforzado trabajo poético, incluso en tiempos de crisis, tal el caso de María de los Ángeles Martínez y de Juan Carlos "Tuga" Astudillo.

En las Conclusiones, con una impresionante capacidad de síntesis, Tello resume lo que ha sido su monumental trabajo.

Es este un libro que hay que leer y revisar cuidadosamente, porque las figuras realmente notables de nuestra poesía alcanzan en el análisis de Tello una nitidez impresionante y una apreciación, siempre objetiva, que iluminan la ruta poetica de Cuenca en más de dos siglos de su desarrollo.

Jorge Dávila Vázquez
Noviembre de 2020.

Introducción

1. UNA CRÓNICA ASINCRÓNICA

Corre el año 1917. Europa se desangra. Rusia ha dilatado la tensión universal con la Revolución de Octubre. En los primeros días de noviembre, Lenin arenga a los obreros y a los campesinos del inmenso país para que aseguren el control del poder (*Reed, 326*)[1]. El decreto sobre el destino de la tierra, leído por el propio líder de la revolución, sacude los cimientos del viejo orden mundial:

> La gran propiedad sobre el suelo se declara inmediatamente abolida, sin ninguna indemnización. Las fincas de los terratenientes, al igual que todas las tierras de la Corona, los conventos, la Iglesia, con todos sus ganados y aperos, sus edificios y todas sus dependencias, pasan a depender de los comités agrarios comarcales y de los Soviets de diputados campesinos (*Ibid. 130*).

El sentimiento iconoclasta inflama la sensibilidad, ya enardecida en los albores del nuevo siglo por el rompimiento con lo tradicional. El lenguaje geométrico de la pintura ha hecho realidad el presentimiento flaubertiano expresado sesenta y cinco años atrás sobre la posibilidad de un arte concebido entre el álgebra y la música (*Cf. Jaffé, Abstracción Geométrica,* en *Historia del Arte, pp. 211 y ss.*); asombran al espectador las abstracciones expresionistas, las audacias del movimiento Dadá en la exploración del azar como elemento del acto creador. Dos décadas después de su invención, el arte cinematográfico apunta hacia el entretenimiento masivo y la evasión; Joyce quiere aprovechar esos recursos que pronto, juntamente con el monólogo interior, diversificarán en su obra magna el rumbo del lenguaje narrativo. El pintor Marcel Duchamp venía demostrando, desde 1913, que cualquier artefacto de uso común –no solo la representación pictórica- era soporte de una idea, y, por tanto, factible de convertirse en objeto artístico[2]. Satie escandaliza por entonces al mundo musical parisino con inusitadas propuestas estéticas, mientras su antiguo amigo, Claude Debussy, ya al borde del sepulcro, hace brotar de la música las últimas imágenes visuales. El arte revela así una función eficaz como instrumento de subversión contra la arrogancia del pasado.

En este contexto, la poesía tiende a la renovación del lenguaje bajo el influjo de nuevas concepciones vitales, científicas, estéticas. Nacido en Italia, pero nacionalizado en Francia, Guillaume Apollinaire (1880-1918) inicia una forma original de vivir y de poetizar; sus poemarios (*Alcoholes*, 1913) y *Caligramas (Poemas de la paz y de la guerra,* 1918), prescinden de la puntuación y ensayan audaces disposiciones tipográficas, estableciendo un punto de arranque para las futuras tendencias literarias. Francia irradia sobre Europa una variedad de "ismos": trasladada la experiencia cubista desde la pintura a la poesía, se van desarticulando sobre la página los elementos sintácticos de

---

[1] "¡Camaradas obreros, soldados, campesinos y trabajadores todos! Poned todo el poder en manos de vuestros Soviets en todas y cada una de las localidades... Gradualmente, con el consentimiento y la aprobación de la mayoría de los campesinos, según las indicaciones de su experiencia práctica y la de los obreros, marcharemos con firmeza y sin vacilación a la victoria del socialismo, que fortalecerán los obreros avanzados de los países más civilizados y que llevará a los pueblos una paz duradera y los libertará de toda esclavitud y de toda explotación."

[2] Esta propuesta temprana de Duchamp tuvo mucha influencia en el arte contemporáneo; inspiró nuevas tendencias en Europa y en Estados Unidos, después de la segunda guerra mundial, y una de aquellas se instaló como una novedad en Cuenca, a comienzos del nuevo milenio.

la lengua. En Italia, las exaltaciones tecnológicas y nacionalistas del futurismo, tildadas -por la artificiosidad deshumanizada y la negación del pasado- como proclives al fascismo, franquean el paso a insólitos procedimientos formales que dan cabida en el poema a los milagros del progreso (la fuerza, la rapidez, el movimiento). En la España de 1910 se había inventado la greguería, que era la fusión de metáfora y humorismo, preanuncio surrealista. Su creador, Ramón Gómez de la Serna, precursor del ultraísmo *(Videla, 1963, pp. 15 y ss.)*, asombra y desconcierta con sus frases breves cargadas de ironía, que ahora pueden ser espigadas al azar:

Daba besos de segunda boca.
Era tímido como un perro debajo de un carro.
El lápiz solo escribe sombras de palabras.

En 1916, el rumano Tristan Tzara y su grupo han lanzado en Zurich, desde el *Cabaret Voltaire*, un franco desafío al buen gusto convencional en pos de liberarle a la fantasía de las arideces de la lógica y de las indigencias del sentido común. Era lo que propugnaba el dadaísmo. Con similar afán innovador, en 1916 se fundó en San Petersburgo la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético, de la que surgirá el formalismo ruso, una de cuyas aspiraciones -la posibilidad de elaborar significantes desprovistos de significado- coincidía con el futurismo.

De igual manera, en 1916, Charles Bally y Albert Sechehaye, discípulos de Saussure, han publicado el *Curso de Lingüística General* dictado por su maestro entre 1906 y 1911. La obra revolucionará los estudios sobre el lenguaje al definir con claridad el carácter antinómico del fenómeno lingüístico y postular la relación arbitraria entre el significante y el significado, aunque pronto la arbitrariedad será puesta en duda por la motivación que los rasgos suprasegmentales imprimen en el habla y su representación en la escritura, lo cual brindará nuevas posibilidades a la expresión poética[3].

Las nuevas formas de abordar el estudio del lenguaje contribuyeron a que el grito, no la palabra de secuencia admonitoria, intente exorcizar al demonio de una civilización que había terminado por instaurar en Europa el imperio de la muerte. Esta actitud de rebeldía intelectual llevó su experimentación al extremo de buscar en el puro juego fonético, vaciado de sentido, no solo un entretenimiento con el significante, sino una resonancia universal portadora de secretas percepciones sobre el destino humano y la libertad, como al parecer lo dejarían presentir estos segmentos versales del escritor alemán Hugo Ball (1886-1927), reproducidos por Waldberg *(Dadá o la función de la repulsa, Historia del Arte*, 9, *p. 300)*:

Gadji beri bimba
glandiri lauli lonni cadori
gadjama bim beri glassala

[3] Sobre la complejidad del significante en el lenguaje poético -una de las preocupaciones que deberá abordar, aunque tangencialmente, este trabajo- cf. Dámaso Alonso, Poesía Española. Madrid, Gredos, 1966, pp. 19 y ss.

segmentos anunciadores, en 1916, de la figura retórica que luego, más cerca de nosotros, ha de llamarse jitanjáfora, galante denominación entresacada, como lo recordaremos en su lugar, de una estrofa del poeta cubano Mariano Brull (1891-1956), coetáneo del argentino Oliverio Girondo, a quien pertenece este fragmento:

mi lubella lusola
mi total lu plevida
mi toda lu
lumía
(Yurkievichp, 2002, p. 214).

Los diversos "ismos" desembocarán muy pronto en el movimiento surrealista. La influencia freudiana llevará al poeta a encontrar en el torbellino de los sueños y de su propia intimidad el impulso creador y a experimentar con la escritura automática; todo ello, no animado por la filiación a una tendencia, sino por una nueva cosmovisión surgida del enfrentamiento entre la subconsciencia y la razón.

Estas innovaciones se expanden por el orbe y tocan Hispanoamérica, ya encendida en fervor revolucionario. Aunque independizada en 1898 de España, Cuba inicia su larga lucha por liberarse del dominio estadounidense. En 1910 había estallado la revolución mexicana; ahora, en mayo de 1917, ha asumido la Presidencia Venustiano Carranza, uno de los protagonistas de una revolución en camino de institucionalizarse. La primera guerra mundial ha ofrecido otro pretexto a la ocupación norteamericana de Centroamérica. Rubén Darío y José Enrique Rodó han muerto: los cisnes sobrevuelan en lenta retirada, desde cuando habían sido amedrentados, en 1910, por la exhortación de Enrique González Martínez:

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.

Huye de toda forma y de todo lenguaje
que no vayan acordes con el ritmo latente
de la vida profunda, y adora intensamente
la vida, y que la vida comprenda tu homenaje.

Mira al sapiente búho cómo tiende las alas
desde el Olimpo, deja el regazo de Palas,
y posa en aquel árbol su vuelo taciturno.

Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta
pupila, que se clava en la sombra, interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno
(Díaz-Plaja, 1954, p. 140).

Vicente Huidobro, el más alto representante de la innovación poética en Hispanoamérica, había empezado a difundir su nuevo credo en Chile. Su composición *Arte poética* incluida en *El Espejo de Agua* (1916) es un temprano manifiesto antimodernista que exhorta a los poetas a no reproducir la realidad sino a crearla, ejerciendo la autonomía y la libertad que demanda la poesía pura, suprema aspiración del movimiento creacionista:[4]

Que el verso sea como una llave
que abra mil puertas;
una hoja cae; algo pasa volando;
cuanto miren los ojos creado sea,
y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
el adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
como recuerdo, en los museos;
mas no por eso tenemos menos fuerza:
el vigor verdadero
reside en la cabeza.

¿Por qué cantáis la rosa, ¡oh, poetas?
¡Hacedla florecer en el Poema![5];

Solo para nosotros
viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios *(Videla, p. 105)*.

Ahora (1917), instalado en París, Huidobro colabora en la revista *Nord-Sud* junto a Apollinaire y Reverdy; la amistad con Juan Gris, Braque, Picasso, le reafirma en su empeño de recrear el universo a través de las palabras, redimiéndolas de su servidumbre a la comunicación. En 1917 edita en francés el poemario *Horizon carré* ("horizonte cuadrado", aparente contrasentido que logra delimitar la vastedad semántica y concretizarla en una imagen nueva, humanizada), donde

---

[4] "En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que las designa. Esa es la palabra que debe descubrir el poeta. (…) La poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba". *Conferencia pronunciada por Huidobro en el Ateneo de Madrid, en 1921, en Huidobro, p. 125.*

[5] "...en la naturaleza no hay ni línea ni color. El hombre es quien crea la línea y el color. Son dos abstracciones que extraen su misma nobleza de su mismo origen", había afirmado cincuenta años antes Baudelaire en su análisis sobre la vida y la obra de Eugenio Delacroix (*Cf. Baudelaire, El arte romántico, 1954, p. 17).*

ensaya procedimientos tildados poco después por Pierre Reverdy como mera imitación, en la disputa que los dos poetas sostuvieron por la paternidad del *creacionismo*[6]. El mismo año lo dedica a trabajar en el nuevo ciclo de su producción, que integrará el libro *Ecuatorial*, en 1918:

Pedid vuestra muerte
He aquí la tumba sobre la pista de los aviones nocturnos
La generación espontánea de las palabras en pleno mar
Después de experiencia hecha hay que modificar el último minuto
Y la metamorfosis en cruz que alumbrarán el aire con colores vivos

En la ciudad de nuestros ecos
La tempestad encadenada mata su marido
Las hierbas crecen sobre los fuegos de posición
O las miserias del otoño sin guantes
Llegarán aún
no hace entre vuestras ropas sombrías
A la muerte demasiado frío.
(*Díaz-Plaja, pp. 143, 144).*

Pero fue en 1919 cuando empezó a componer *Altazor,* obra publicada doce años después, en Madrid. La palabra trabajada hasta convertirse en música verbal influirá en su generación y en las siguientes; la búsqueda de la pureza originaria del lenguaje, más allá de la coherencia, del orden impositivo de la gramática, tendrá vigencia perdurable. La caída de Altazor al fondo de la sombra, en el Canto I, inspirará otras caídas:

Cae

Cae eternamente
Cae al fondo del infinito
Cae al fondo del tiempo
Cae al fondo de ti mismo
Cae lo más bajo que se pueda caer
Cae sin vértigo
A través de todos los espacios y todas las edades
(Altazor, p.14).

A su debido tiempo, podrán ser recordadas en este estudio las variaciones sintagmáticas que integran buena parte del Canto V:

---

[6] Cf. Guillermo de Torre, "*La polémica del creacionismo: Huidobro y Reverdy", en Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Memoria del Undécimo Congreso, México, Universidad de Texas, 1965, p. 65 y ss.*

Jugamos fuera del tiempo
Y juega con nosotros el molino de viento
Molino de viento
Molino de aliento

(…)

Molino del portento
Molino del lamento
(…)
Molino en fragmento
Molino en detrimento

(…)

Molino con talento
Molino con acento
(…)
Molino para aposento
Molino para convento

(…)

Molino a sotavento
Molino a barlovento

(…)

Así eres molino de viento
Molino de asiento
Molino de asiento del viento

(…)

(Ibid, p. 70-75).

Con esta breve obertura, ejecutada mediante un juego de vocales abiertas y cerradas, se desata el Canto VII:

Ai aia aia
ia ia ia aia ui
Tralalí
Lali lalá

Aruaru
urulario
Lalilá
(Ibid, p. 89).

En el horizonte andino, César Vallejo desafía al buen gusto convencional; rompe con la tradición retórica, con la perlería modernista, y confía su salvación a la desnudez sobrecogedora de la palabra en *Los heraldos negros*. Trabajado en 1917, el poemario saldrá a la luz el año venidero, en Lima, considerado poco después como el anuncio de la nueva poesía, inmersa en las corrientes que configurarán el vanguardismo *(Cf. Mariátegui, p. 259 y ss.)*:

LOS HERALDOS NEGROS

Hay golpes en la vida tan fuertes… Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma… Yo no sé!

Son pocos; pero son… Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán talvez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

Y el hombre… Pobre… pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como un charco de culpa, en la mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes… Yo no sé!
(Vallejo, p.101)

ESPERGESIA

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Todos saben que vivo,
que soy malo; y no saben

del diciembre de ese enero.
Pues yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

(…)

(Ibid., p.192)

Más tarde, pocos meses antes de morir (1938), desnudará la paradoja de la condición humana con la misma fuerza sobrecogedora que imprimían las imágenes en el cine mudo:

Un hombre pasa con un pan al hombro
¿Voy a escribir después sobre mi doble?

Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mátalo.
¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?

(…)

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre.
¿Cabría aludir jamás al Yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cáscaras.
¿Cómo escribir, después, del infinito?

Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza.
¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?

(…)

(Ibid., p. 421)

Todo esto que ocurría en las letras de Hispanoamérica y el mundo estaba, por supuesto, muy lejos de llegar al Ecuador. El país se había asomado al nuevo siglo tratando de romper el cascarón social de la Colonia, un primer impulso que significó para sus protagonistas un salto hacia el vacío. En la lírica, la segunda vertiente de la generación del noventa y cuatro modulaba con tardía sonoridad verbal -bajo la fascinación de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine y la influencia preciosista del primer Rubén Darío-, las frustraciones de una burguesía que había malogrado sus esfuerzos de consolidación:

Ya en la otoñal y brumosa alameda
vuelan los últimos cálices de oro
y en tus nerviosas pestañas de seda
queda temblando una lágrima de oro.

El surtidor su romanza masculla,
siempre más triste en la noche cercana.
-Dime, Princesa, la historia que arrulla
y hace olvidemos la muerte cercana.

Dime la vieja leyenda armoniosa
que habla de aquella princesa difunta:
así pondremos mortaja de rosa
a la divina Esperanza difunta…
(Silva, p. 69)[7]

La llama de la revolución liberal había terminado por convertirse en hoguera fratricida.[8] Los jóvenes poetas se replegaban sobre el yo angustiado, dolientes de añoranza y de morfina; era obvio que su nostalgia modernista perteneciera al pasado:

He descansado viendo que se deshoja el día
En el puente de piedra en donde a fin de Octubre
Veíamos ponientes de equívoca alegría.

(La tristeza del Ángelus, Fierro, p. 18) en tanto que se vislumbraba en las nuevas tendencias cierta nostalgia del futuro:

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París -y no me corro-
talvez un jueves, como es hoy, de otoño.
(Piedra Negra sobre una piedra blanca, Vallejo, p. 342)

Extraños al conflicto de su tiempo y a la realidad de su medio, los poetas ecuatorianos se ocupan en apurar las más variadas formas de evasión, hasta llamar un día a la puerta consoladora de la muerte, según se deja percibir, desde la primera estrofa, en la cadena metafórica de *Emoción vesperal*, del guayaquileño Ernesto Noboa y Caamaño:

Hay tardes en las que uno desearía
embarcarse y partir sin rumbo cierto,
y, silenciosamente, de algún puerto
irse alejando mientras muere el día[9].

---

[7] Son las primeras estrofas del poema *Balada de la melancolía otoñal* que integra las composiciones escritas por Silva entre los años 1916 y 1917.
[8] "…entre sus matadores- dice Remigio Crespo Toral al referirse a la muerte de Alfaro- se pudo ver la cara de muchos espías y garroteros que vivieron a sueldo de su gobierno" (UL, 5ª. serie, 2°. semestre, marzo 1913, p. 103).
[9] "...Aquello debía ocurrir hacia 1916. Ya había leído antes ese soneto suyo, *Emoción vesperal*, copiado de puño y letra

En 1912, cansado de vivir a los veinte años de edad, el poeta Arturo Borja se había adelantado en dar con la última evasiva aristocrática para burlar el tedio cotidiano:

La pena... La melancolía...
La tarde siniestra y sombría...
La lluvia implacable y sin fin...
La pena... La melancolía...
La vida tan gris y tan ruin.
¡La vida, la vida, la vida!
La negra miseria escondida
royéndonos sin compasión
y la pobre juventud perdida
que ha perdido hasta su corazón.
¿Por qué tengo, Señor, esta pena
siendo tan joven como soy?
Ya cumplí lo que tu ley ordena:
Hasta lo que no tengo, lo doy...
(Vas lacrimae, Ariel, 57, p. 74).

¿Y qué acontece por entonces en Cuenca, pequeña ciudad interandina? ¿Por qué el pueblo se ha volcado a las calles este 4 de noviembre de 1917? Hormiguean las gentes por el centro del poblado, cuelgan en racimo de los altos balcones de gusto republicano y colonial, engalanados con guirnaldas y coloridos pabellones nacionales. Reina por todas partes la algazara de las grandes celebraciones cívicas o religiosas de carácter popular.

De pronto, en medio de vítores delirantes y de patrióticos acordes ejecutados por las bandas de música, un grave personaje se encamina hasta la Casa del Pueblo. Prelados, autoridades, delegaciones de las poblaciones más remotas, lo acogen en un recinto engalanado con pompa episcopal: banderas, luces, palmas, arcos triunfales. En el acto oficial de bienvenida, alternan discursos académicos y ofrecimiento de medallas, plumas, tarjetas de oro. Graves inscripciones latinas surcan la bruñida superficie de recuerdos áureos.

A las dos de la tarde, voltean jubilosas las campanas del templo diocesano, mientras el héroe y su comitiva ascienden al magnífico escenario recamado de flores, según convenía a la "celebración de las nupcias del poeta con la gloria". Muy cerca del lugar donde tres décadas atrás se había montado

---

por Gonzalo Borja, que había muerto tres o cuatro años antes, en un cuaderno escolar que llegara a mis manos..." Raúl Andrade refuta así la versión de que el poema pudiera pertenecer al argentino Berisso (Cf. *El perfil de la quimera*, 1981, p. 90, 92). Todo indica que este soneto fue escrito por Noboa y Caamaño en 1910 y publicado en 1916 en la Revista "Renacimiento", de Guayaquil. Eduardo Samaniego y Álvarez dedica unas 30 páginas para dilucidar el asunto (BEM, *Poetas parnasianos y modernistas,* p. 327 y ss.). Cabe anotar al respecto que el soneto consta también en Brissa, 1919. Navegando en la Internet, Rafael Montenegro, director de la biblioteca de la CC, NA, encontró 1919 como la fecha de dicha publicación, y no 1903 (Noboa era muy joven), según registran los catálogos de algunas bibliotecas.

el patíbulo para el coronel liberal Luis Vargas Torres, un compañero de generación recibe ahora, asistido por nueve musas de carne y hueso, Calíope, Clío, Erato, Euterpe, Melpómene, Polimnia, Talía, Terpsícore y Urania, el homenaje de la Patria agradecida. Una graciosa hija del pueblo -el cabello retorcido y la cintura acariciada por el emblema nacional- descorre las galas de las deidades griegas para ofrendar al bardo una corona de laureles naturales. El público se sobrecoge luego y calla porque vibra el aire con la palabra encendida de Rafael María Arízaga. Al término de la pieza oratoria, se inclina fogoso y reverente para ceñir sobre la augusta cabeza encanecida del poeta una corona de oro entrelazada por treinta y cuatro hojas de laurel. El silencio solo es interrumpido por el reloj de la casa municipal que deja caer lentamente las cuatro de la tarde sobre la muchedumbre enmudecida:

- ¡Vitoread al vencedor! -ordena Arízaga.

Cesados los vítores, se escucha la palabra agradecida del ilustre homenajeado: el eco de la potente voz se propaga más allá del tiempo, de lo episódico, de lo circunstancial, y llega hasta nuestros oídos con delicada severidad admonitoria:

(…)

En estos días de tragedia, poetas hay en todo el mundo, y los poetas caen en el surco de la batalla y renacen y se adelantan, con la bandera flotante al viento. Y si los poetas sin orientación vuelven en veces a las fuentes y se juzga agotado el manantial poético, también la técnica se transforma, apartándose de las formas convencionales para dar más libre expansión a la música de la palabra entorpecida por pueriles equivalencias de sonido; una sana libertad que arranca de los orígenes del verso da más vigor y sacude las alas para más amplios vuelos; el misterio interior se desdobla en formas nuevas con encantadora ingenuidad y la naturaleza analizada y sorprendida se traduce en el símbolo, encarnación del alma de las cosas. Se habrá perdido mucho de la simplicidad antigua en la línea y el contorno, en la naturalidad del proceso artístico, en la acabada armonía de conjunto y de detalle de las obras impecables. Pero el alma moderna, inmensa y borrascosa, debía buscar y encontró lo incógnito, lo terrible, a veces el desquiciamiento, mas siempre un intenso calor vital, una sed de ideales desconocidos, la expresión fuerte, precisa, representativa, única de lo sentido enérgicamente; las gradaciones todas del color, tomadas del natural y de los matices infinitos de la luz y la nota musical incorporada a la oratoria y al verso, como brote espontáneo sin artificio, sin violencia ni daño del pensamiento. Verdad que las enfermedades de arte invadieron la ciudad literaria, que la peste de falsas originalidades y las modas extravagantes han entregado una montaña de libros a los índices de la crítica. Mas, la humanidad cae y se levanta, las revoluciones literarias dejan como las tempestades el detritus fecundo en las orillas; y la poesía dispersa así, pero honda o alada, preciosa o crepitante, muelle o quemadora, atormentada con el delirio de estos años de gigantesca brega, se abre paso hacia un término que no se adivina. ¿Será equivocado el camino? Nunca puede serlo totalmente, pues el arte dinámico, sanguíneo y creyente en la alteza de su ministerio no ha de averiguar a dónde va: es suficiente que vaya.

(…)

(*La Coronación*, pp. 52-53)

Somos mantenedores apenas, precursores humildes. Vengan días venturosos para las artes en nuestra patria, hoy enloquecida por los mirajes del progreso, sin duda en mengua de lo sustancialmente grande en la existencia de las sociedades: la belleza de las acciones que constituye la historia; la belleza de la raza que se traduce en la eugenia; la bella disposición de las cosas que es la euritmia; y el ritmo en el sonido, en la palabra: la elocuencia, la poesía, la música —elevaciones del alma a lo supremo y lo único que subsiste de las ruinas humanas. ¿Sabéis de los banqueros de Grecia o de los grandes industriales de Atenas? Creso dejó un nombre de escarnio y Lúculo resta como abominación de la bestia. Lo perdurable son el libro, la estatua, el lienzo, la columna, el capitel, el friso: la naturaleza perfeccionada que dijo Cervantes.

(…)

(Ibid., p. 56)

Concluido el discurso, el poeta entra en la catedral seguido de la multitud; allí deposita con humildad, al pie del altar, la corona reluciente, mientras resuenan las notas del *Tedéum* coreado por prelados, autoridades y delegaciones oficiales venidas para la ocasión desde innumerables rincones del país.

Finalizado el ceremonial, el poeta emprende el regreso, en compañía multitudinaria, hacia la "morada versallesca" ubicada en la calle *Cedeño*. En los amplios salones, estrecha con unción a cada uno de los invitados: "parecía, con los brazos en cruz, el genio crucificado en el calvario de la gloria" —reza la crónica-. Aquí destellan las liras de oro ofrecidas por comités de Loja y Riobamba, un libro de oro obsequiado por las hijas del Azuay, una tarjeta de oro y platino costeada por maestros de escuela del Chimborazo; allá, el busto helénico, la tierna mesa de mármol en que descansa el perfil del coronado en artístico marco de nogal. Cinceles y pinceles han competido en el afán de perpetuar la imagen del príncipe de las letras y, por supuesto, los poetas han afinado la lira para pulsarla en el momento de la glorificación:

Adolescente ayer, con la armadura
de gallardo adalid del pensamiento,
luchó con noble y esforzado aliento
y, entre nimbos de luz, ganó la altura.
(Rafael Arízaga, p. 59)

¡Y si yergue la frente con la gloria,
la inclina ante la Patria, y la levanta
con el lauro inmortal de la victoria!
(Manuel M. Ortiz, p. 60)

Inspirado cantor, a quien admira
la vasta inmensidad de un continente;
la multitud se inclina reverente
al acorde sublime de tu lira.
(Carlos Arízaga Toral, Ibid)

Pero tiene también de las rurales
dulzuras del idilio en su Poema,
cuando al rumor de enjambres y trigales,
por el azul de los ensueños rema.
(*Luis Cordero Dávila, p. 61)*

Hoy se va, para siempre, al sacro Monte,
lleva adelante a Clío que pregona
su fama en la amplitud del horizonte.
(Gonzalo Cordero Dávila, Ibid)

De pie, la fuerte diestra sobre la hercúlea clava,
con la vivaz pupila los ámbitos explora,
y del Mal en la noche, desde la cima brava,
difunde claridades y preludia la aurora.
(Remigio Tamariz Crespo, p. 63)

Caballero en corcel de piel dorada,
que treme bajo el espolín de acero:
ya es Jorge el paladín que al dragón fiero
rinde y salva a la virgen acosada.
Ya es Cid que toma con su fiel mesnada,
para su esposa, al moro un reino entero.
Ya es Quijano el invicto caballero
que lidia por las cuitas de su amada.
(Ernesto López, p. 64)

Poeta: la corona merecida
que ceñirá tu frente pensadora,
será una eterna y apacible aurora,
sobre una cumbre azul llena de vida.
(Carlos A. Arroyo del Río, p. 65)

¡Silencio! El bardo ya llegó a la cumbre,
puras las manos, blanca la cabeza.
Ya su laúd a resonar empieza
en las regiones de la eterna cumbre.
(L. F. Borja, hijo, p. 67)

Mi débil musa mide la distancia
hasta llegar al suspirado suelo
y, temerosa, emprende hacia ti el vuelo
Cuenca feliz, desde la hoy triste Francia.
(Víctor M. Rendón, París, 1917, Ibid)

Hay un hombre nacido para el canto:
su épico son aun la nieve inflama,
do suena su laúd perlas derrama
y hace llorar a todos con su llanto.
(A.P. Chaves, p. 68)

Desde la ebúrnea torre donde, como el latino
artífice, cincelo mi verso diamantino
-miel para la famélica jauría-,
pongo mi lira acorde al melodioso coro
de los címbalos rítmicos y las trompetas de oro
que dicen tu triunfo sonoro.
Rey de la clásica Harmonía.

Yo, que rimé la música de las profanas Prosas,
lírico jardinero de las sensuales rosas
en los vastos dominios del Príncipe Rubén,
te doy de mi incensario los más puros aromas,
mando laurel y mirto con mis blancas palomas
a decorar tu altiva sien.

(...)

¡Y penetras al son de cien liras sonoras
al reino donde miran las eternas auroras
Homero, Dante, Hugo y Verlaine!
(Medardo Ángel Silva, p. 70)

El champaña ha burbujeado copiosamente en cristalerías de fino *baccarat*. Es la hora del ángelus, hora para la meditación y la confidencia, momento propicio para dedicar a los invitados los ejemplares primeros, olorosos a tinta aún, de *Leyenda de Hernán,*[10] elegía crepuscular del amor desdichado de Hernán por una adorable prima Juana, dos ángeles labrados en primor de calcomanía romántica, siluetas neblinosas bajo un tardío fulgor de irrealidad.

[10] Cuenca, Imprenta de la Universidad, 1917.

Los suaves acordes de Mozart, Beethoven y Chopin, arrancados al violín por amorosa mano femenina, languidecen al anochecer vencidos por los aires de la banda militar y por la gritería de la sociedad obrera. Es el turno de la clase popular. Enarbolando el tricolor nacional, las gentes forcejean para ovacionar al poeta desde las callejuelas aledañas; en la penumbra de un alto ventanal, con la diestra vacilante, en ademán de echarse a bendecir, aquel saluda a una multitud casi velada por las lágrimas.

La fiesta de la coronación se ha de animar hasta la madrugada. Los últimos invitados se habrán ido con el alba. Podrá entonces Remigio Crespo Toral descansar sobre sus frescos laureles -según reza la crónica periodística de ese acontecimiento memorable-[11] y acaso recordar, a solas, las frases ahora proféticas de su discurso para el 10 de agosto de 1909 *(Las letras en el Ecuador, en UL, 4ª serie, entrega 3ª, septiembre, 1909, p. 159)*:

> ...El que sirve al altar, viva del altar; el que pulsa la lira, viva de la lira. ¡Si esto no es así, no tendréis jamás un movimiento intelectual ordenado y serio; habrá algunos mártires del arte y la sabiduría; pero no formaréis un cuerpo y un archivo de letras y ciencias! Si queréis brillar por el ingenio, no os limitéis a levantar estatuas a vuestros escasos pensadores, no les deis piedras, en vida y en muerte, como dijo nuestro excelente humanista el doctor Tomás Rendón: dadles un puesto en la mesa y coronadles, en vida.

2. JUSTIFICACIÓN

Estas páginas pertenecen a la historia reciente, no al realismo mágico, y han motivado nuestro interés por el quehacer poético cuencano[12]. Lo que ocurría en esa fecha memorable, hace apenas

---

[11] La reseña de la denominada Fiesta de la Coronación está en varias fechas de *El Progreso*, periódico cuencano. El 4 de noviembre reproduce el discurso de Rafael María Arízaga, seguido de algunas salutaciones en verso dedicadas al poeta laureado. El 12 y el 22 de noviembre ofrece la crónica del ceremonial; mientras el 13 de diciembre, en un aviso de página interior, anuncia un folleto con la crónica, los poemas, los discursos y otros detalles de la coronación, de venta en el establecimiento de Rosendo D. Berrezueta, a un sucre el ejemplar. El martes 5 de enero de 1918, informa sobre la velada literaria que tendrá lugar en honor al poeta coronado, en el teatro Variedades. El folleto ofrecido en venta es una publicación de 74 páginas, intitulada *La Coronación de Remigio Crespo Toral*, 4 de noviembre de 1917, Cuenca, Im. Vélez Hnos. Todos aquellos testimonios, al último de los cuales nos ha guiado de vuelta Rolando Tello Espinoza, amplio conocedor del tema, han facilitado este breve ejercicio de reescritura sobre un acontencimiento de primer orden en la vida cultural de la ciudad. El discurso pronunciado en esa ocasión por Crespo Toral, del que hemos reproducido un par de párrafos, se halla entre las páginas 44 y 57 de *La Coronación*.

[12] Un breve ensayo sobre el tema fue encomendado al autor de este trabajo en 1989; fueron unas pocas páginas, útiles para el presente estudio; pero, afortunadamente, no llegaron a publicarse. En 1992 apareció, sin conocimiento del autor, parte de la selección que debía acompañar a dicho trabajo (*Rosas de mayo, Antología poética cuencana*, Universidad de Cuenca, 1992). Afortunadamente, decimos, por cuanto era necesaria una exploración más rigurosa. Alentada por Carlos Pérez Agustí, Jorge Dávila Vázquez y Juan Cordero 1ñiguez, la investigación inicial permitió ampliar la visión para presentarla como tesis doctoral, publicada en 2004 *(El Patrimonio Lírico de Cuenca)*, gracias al decidido empeño de Efraín Jara Idrovo, Jorge Dávila Vázquez y Francisco Olmedo Llorente, con el patrocinio editorial de la Universidad de Cuenca y de la CCE, NA. Contraviniendo criterios de presentación formal, la propia naturaleza de esta revisión ha exigido mantener y ampliar el aparato crítico, pues ayuda a iluminar la historia paralela que ha de acompañar a la historia literaria. Todo ello, debido a que no se trata de elaborar una antología (escoger flores poéticas), sino de ahondar en pos de las raíces.

tres generaciones, representa un buen desafío a quien intente desatar este aparente nudo gordiano de la cultura comarcana. Entre los posibles intentos, se inscribe la presente visión generacional.

En efecto, si inmovilizamos un instante el espectáculo, observamos cómo la percepción litúrgica del arte ha conseguido armonizar las trompetas de oro de Silva con los románticos suspiros de Hernán y Juana, la reminiscencia helénica con el requiebro gregoriano, el concierto de Beethoven con los aires marciales de la banda de pueblo, la retórica circunstancial con el alto don de profecía. Entre luces y sombras, la visión podría ampliarse hasta abarcar un horizonte más vasto en el moroso desenvolvimiento cultural de Cuenca entre el siglo XVIII y las dos primeras décadas del siglo XX.

Al constituirse en una ceremonia de identidad entre cultura y literatura, la fiesta de la coronación representa un punto importante en el proceso de semantizar la realidad. Decir literatura equivalía a decir aquí poesía. A través de sus oficiantes mayores —élite intelectual de tradición hispánica-[13], la poesía ha cumplido la función reguladora de la vida y de la conducta colectiva. Por la poesía se entroncan simbólicamente, en un hermoso valle de la serranía, la nostalgia por la antigua corona de España y el reciente fervor por la corona del poeta, vasos comunicantes de un mismo sentimiento colectivo, de una actitud similar frente a la práctica de valores heredados de la organización social de la colonia, con alguna diferencia de rigor: el cetro español ha tomado en la Cuenca de 1917 la grácil curvatura de la lira.

Este imperio de las musas estuvo fortificado por la alianza entre literatura y religión. Convertida en manifestación ritual, la poesía ha terminado por transformar en bien común el interés de los dueños de la lira: hacendados, funcionarios, sacerdotes. De este modo, la poesía ha cobrado una nueva función: la política, legitimando el dominio conservador sacralizado por la Iglesia. Poesía

---

[13] En el periodo al que se refieren estas líneas introductorias —alrededor del año 1917- representaban esta élite las figuras descollantes de la generación de 1864, que mantenían el poder (económico, cultural, político), afianzado justamente en su alto valor intelectual; la presencia dominante de este grupo excepcional se prolongará hasta después de su fallecimiento, en la tercera década del siglo, en una suerte de *tanatocracia* cultural. No es de extrañar, entonces, que el Padre Julio María Matovelle, entusiasta investigador del pasado pre colonial, no pueda, paradójicamente, reprimir el prurito de hispanidad: "Es cosa extraña y lamentable que, entre nosotros, se ha dejado a los indios indoctos y rudos el cuidado de dar nombres a nuestros más preciosos frutos y flores, así como a aves, ríos, montes y, en general, a todos los objetos de la naturaleza". Más aún, formula un llamamiento a literatos y poetas para que contribuyan a dar nombre a tantos objetos de la tierra (U L, junio, 1916, p. 32). Al mes siguiente, dicha revista publica el poema quichua de Luis Cordero "Runapac Llaqui" (Desventura del indio), acompañado de la versión castellana, con esta nota de la Redacción "La poesía, después de la religión, son las llamadas a resolver la situación social y económica de los aborígenes. La ciencia malsana que aconseja las llamadas reivindicaciones, no produce sino represalias y ruinas". El poema de Cordero -172 versos-, increpa a los conquistadores y a los patronos, pero les pide misericordia a estos y a Dios, de quien esperan recompensa en el cielo; termina en esta estrofa: "Natag, llipiah pacarigpi / Jatun Yayapa llactapi, / rigsishpa ningami Paica. / 'Yaycuylla; runami cangui'." ("Mas, yo espero que amanezca / mi luz de perpetuo brillo, / ¡y que mi Padre me diga: / '¡Entra, infeliz, eres indio!"). Sentimiento paternalista similar preside el estudio de Honoato Vázquez "El Quichua en Nuestro Lenguaje Popular" (reeditado en Cuenca, Universidad de Cuenca, 1980), cuando afirma: "Esta invasión del quichua ha sido favorecida por la necesidad de entendernos con los descendientes de la raza indígena, y aun por el afecto con que nos ligamos a nuestra tierra, de lo cual buena muestra fue oír el quichua en el estrado de nuestras antiguas damas cuando querían dialogar en afectuosa confianza, ennobleciendo así ese mismo idioma en que hablaban a su servidumbre, y creando en él locuciones que aún conservamos en el lenguaje familiar" (p. 7).

culta y poesía popular han coexistido admirablemente alrededor de idénticos ideales. En algún momento anterior, una década atrás, cuando la Virgen María bajaba en persona desde Biblián para impedirle la entrada al "indio" Alfaro, la lira era pulsada por cualquier hijo de pueblo para convocar a la victoria con la fuerza de un himno patrio. Cuenta el padre Torres *(p.120)* que estas estrofas fueron escritas por un zapatero, la víspera de morir en combate:

¡A las armas! ¡Valientes azuayos!
Dejad todos familia y hogar;
Que la patria se encuentra en peligro
Y es preciso a la patria salvar.

No miremos apáticos, fríos.
Su glorioso, feliz porvenir;
Nuestro lema es librarla de aprobio,
Y valientes vencer o morir.

Hoy Alfaro y su secta nos retan,
Ese insulto sabed contestar;
Que a los bravos y nobles cuencanos
No les hace el peligro temblar.

¡Compatriotas! Si es tal nuestra dicha
Que muramos con honra y valor,
No importa perder nuestra vida:
¡Dios y Patria es insignia de honor!

Poco antes, había alentado a los combatientes el *Himno Restaurador*, cuya letra correspondía a un ciudadano oriundo de Paute *(Ibid., p.78)*:

Coro

El Azuay a sus héroes congrega,
¡Dios y Patria! es su heroico clamor;
¡A las armas marchemos con Vega,
A vencer o morir con honor.

Pero la lira musicalizaba también la derrota, con la melancolía propia del alma regional, en decasílabos ya no marciales; a saltos, por la premura de la retirada:

De Cuenca lejos y en cruda guerra
héroes sin nombre vieron su fin...
Ya los cobija la virgen tierra
bajo los bosques de ese confín.

¡Ay! Que los muertos en lidia santa
tienen sus tumbas sin inscripción...
Nadie a ellas lleva la esquiva planta
ni las visita la religión.

Sobre esas tumbas que nadie ha visto
tiende el olvido negro capuz...
Y aunque murieron por Patria y Cristo
ellos no tienen losa ni cruz…
(Ibid, p. 229)

El sometimiento a la voluntad divina se refleja en la resignación del ciudadano ante el orden establecido y en la complaciente sumisión del poeta a las supremas exigencias del metro y de la rima, mientras en otras partes el poema volaba formalmente en alas de la libertad. Si se atiende al aliento lírico, aquella alianza borra en la superficie el entramado generacional, pues el relevo estuvo suturado largo tiempo por un esteticismo religioso que velaba los achaques de la realidad. En términos más rigurosos, el discurso poético se había anquilosado a tono con una organización social estática, renuente a cualquier afán transformador que pusiera en peligro mezquinos intereses de clase, como si nunca hubiera habido una revolución liberal. Al lexicalizar los recursos, la poesía y el lenguaje clerical transmitían a la postre una idéntica sustancia informativa, una idéntica y siempre reprimida emoción. Será el divorcio entre el arte y la religión el que franqueará poco después el ingreso casi triunfal de la lírica cuencana al siglo XX, ya bien avanzada la centuria.

Por otra parte, aquella inmovilidad distorsionaba el sentido de las proporciones; esta falta de perspectiva se hallaba acrecentada por el avasallamiento del hombre frente al paisaje que "parece a la vista ponderación del pincel apurado de la fantasía" *(Merisalde, p. 29)*, digno de dar albergue al paraíso terrenal, en palabras del padre Juan de Velasco, luego de pintar la belleza de la zona y destacar la riqueza mineral y agrícola:

> Si como son tres los ríos, fuesen cuatro, quizás me metería a la locura en que han caído, con otras Provincias de América, algunos escritores del tiempo; esto es, colocar el Paraíso terrestre en la Provincia de Cuenca, cuyo carácter tiene mejor proporción y apariencia para tejer ese romance. Diría que el Machángara, o el Matadero era el Phisón del paraíso, porque baña los países donde nace el oro y las piedras preciosas. Diría que lo comprobaban la dulzura del clima, y de los aires, no menos que la perpetua, e inmutable verdura del feraz terreno, llena siempre de flores, y de bellos frutos (Juan de Velasco, *Historia del Reino de Quito,* p. 124).

Habría dudado menos en su locura el venerable historiador si al describir el curso del Machángara, el Matadero y el Yanuncay, hubiese alcanzado a oír el rumor del Tarqui, los cuatro ríos que han dado nombre a la ciudad.

No sin razón, pues, la antigua Guapondelig había sido transformada por los hijos del sol en una de las ciudades más importantes de su imperio. En la Colonia, en cambio, los excedentes de la

producción azuaya habían ido a enriquecer las arcas de funcionarios quiteños y neogranadinos. La reclusión en el ensueño del paisaje era una forma de dar respuesta a esa secular preterición por el poder central, dilapidador de nuestras tributaciones regionales. Más cordiales y permanentes que las relaciones administrativas, los nexos espirituales y económicos con Lima y después con Guayaquil *(Leonardo Espinoza, "Política fiscal de la provincia de Cuenca, reseña histórico-presupuestaria, 1779-1861" en ARCH, No. 1, 1979, p. 68 y ss.)* tornaban ilusorio para el habitante azuayo el irse acomodando al alma nacional. Lo nacional acabará por ser el entorno; para el ciudadano común, más allá no habrá sino la inmensidad de Dios, el cielo, el infierno y, poco después, el eco lejano de José Joaquín de Olmedo.

Si el alma del hombre es reflejo del entorno -obra divina-, no parte sino símbolo de la divinidad en un código semántico de la cultura[14], escribir versos resultaba durante mucho tiempo una expansión providencial y espontánea, propicia para la versificación fácil, para la imitación, para la improvisación. Por otra parte, la poesía resultaba inocua para el orden establecido o restablecido. Las primeras manifestaciones narrativas permanecían en el olvido y, por lo demás, eran la prolongación del mismo sentimiento lírico. ¿Para qué la narración? La conciencia social apartaba su interés de la aventura individual y colectiva e inscribía lo anecdótico, lo heroico, dentro de las memorias eclesiásticas. El aislamiento, en consecuencia, es aceptado con altiva resignación y aun bendecido, pues permite al hombre de letras

> ...en compensación, demorar en la poesía, amar las maravillas de la naturaleza, buscar en los goces del hogar, en el encanto de una vida cuasi patriarcal, las emociones que otros buscan en la turbulencia de la pasión en los pueblos altamente civilizados[15].

Pero esta búsqueda de lo cotidiano y lo propio se manifiesta, hasta bien entrado el siglo XX, como un sentimiento contradictorio en el ejercicio solitario del poeta. En lugar de aprehender la

---

[14] Resulta interesante descubrir en el proceso cultural de Cuenca la forma en que coexisten durante un largo período dos modalidades de organización analizadas por Lotman *(p. 43 y ss.)* sobre la sociedad rusa, la organización simbólica y la sintagmática; a la primera correspondían estas características: a) la cotidianeidad, la vivencia individual se disuelven en la búsqueda de relaciones sígnicas que provienen de la fe; b) las formas de la colectividad, entre ellas el arte, tienden a transformarse en un ritual; c) la sabiduría no proviene de la acumulación cuantitativa de los textos, sino de su profundización, lo cual explica la reiteración de textos en torno de un mismo tema; d) el valor personal y el lugar que ocupa el individuo en la jerarquía social depende del grupo del que formara parte; e) se da poca importancia al criterio de originalidad, puesto que el poeta es solo un mediador entre las relaciones inmutables de la expresión y las del contenido; f) solo es eterno aquello que tiene un principio; por lo tanto, es necesario afincar el dominio indagando por los primeros propietarios de la tierra, por los iniciadores de la estirpe, por los fundadores de la ciudad; este afán de ir tras las raíces de los acontecimientos, sin reflexionar sobre sus causas, hace surgir la preocupación por la crónica. Parece que Solano es la figura con la cual podría aventurarse un primer ajuste sintagmático de la cultura; su espíritu práctico y empírico intenta la desemantización de la realidad, reemplazando la interpretación simbólica de un fenómeno por su análisis físico y químico; trasladado al campo, social, este procedimiento dirigirá el interés hacia las causas de los acontecimientos; asimismo, se empezará a valorar el conocimiento científico y a buscar nuevas posibilidades de lectura de los textos consagrados; en fin, la prosa combativa de Solano niega valor a quienes pretenden derivar el significado personal del grupo al que pertenecen y no del desempeño de la función que corresponde a la ubicación en un determinado plano de la sociedad.

[15] Rafael María Arízaga, *Discurso del mantenedor de la Fiesta de la Lira en 1920*, en *La segunda Fiesta de la Lira*, Cuenca, CCE, 1947, p. 14.

experiencia inmediata, de examinar el mundo circundante, el creador se impondrá una noción de arte ligada al sentimiento religioso y, paradójicamente, las musas han de emprender un vuelo de evasión en pos de materiales para modelarse un nido en este paraíso de los Andes. Esta imagen del nido podría también justificar el interés del estudioso por la lírica local: solo cuando logra descubrir de dónde extrajo el ave las briznas con que dio forma a su nido, puede el ornitólogo calcular con precisión la amplitud del vuelo.

Como "…hijos de Grecia a través de la sangre de Roma, e hijos de España heredera de Roma...",[16] los poetas de la generación de Crespo Toral, que pertenecían al sector dominante, tienen, quizá por ello, el mérito acaso irrepetible de leer a los clásicos grecolatinos en su propio idioma; de traducir del francés, del inglés, de dominar a la perfección el quichua tanto para idealizar la realidad como para ordenar a la peonada *(Mata, Remigio Crespo Toral)*,[17] pero con el ojo vuelto al pasado de España, como recién desembarcados de las carabelas de Colón. En la península había quedado un fragmento del alma generacional; allá murmuraba la fuente nutricia de la inspiración, aunque las aguas corrieran paralelas a la tradición grecolatina. Primitivos Orfeos, los abuelos pastoreaban el ganado al compás de la lira, evocará a sus ancestros una de las figuras connotadas de la poesía cuencana en el siglo XX. Del mundo que tan bien los nutría, los sustentaba y hasta los embriagaba, los poetas lograron proyectar el escenario; pero del ser humano, apenas el lamento individual y el esbozo tímido en la pincelada que matiza el decorado. A nadie sorprenderá, entonces, que recluida en sí misma, con profusión de galas vencidas por la moda -aun cuando se adentre con caracteres propios-, buena parte de la creación poética sobreviva largo tiempo distanciada del proceso lírico nacional e hispanoamericano: "La epopeya filosófica *Jesucristo*, que apareció en 1940, difícilmente hubiera podido ser escrita en otra parte del mundo moderno", ironizaba en su libro de viajes, en 1945, un sorprendido visitante al leer el celebrado poema de Remigio Romero y Cordero, uno de nuestros desaprovechados posmodernistas *(Albert B. Franklin, en León, Luis A., III, p. 195)*.

Mas, lejos de captar el panorama por ojos de turista, si de veras algo ha de interesar a la literatura no es cómo vivieron el hombre y la sociedad ni cuáles fueron las influencias, sino cómo transformaron sus vidas y vivencias en lenguaje y cómo lograron codificar en el poema su noción del mundo y de la existencia. Si esa transformación y esa codificación constituyen el resultado de un proceso histórico, viene a propósito la interpretación generacional, pues contribuirá a delimitar el corpus para ampliar la visión, y a fijar rasgos que establezcan no solo la diferencia sino también la continuidad en un mapa a primera vista confuso, laberíntico[18]. Para ello, convendrá adoptar

---

[16] Remigio Crespo Toral, *Sobre nacionalización de la Literatura*, en Selección de ensayos. Quito, Editorial Ecuatoriana, 1936, p. 255.

[17] Lo anota también el historiador Jorge Núñez Sánchez (Juan Carlos Guerra) en "De mitos y mitómanos", *Avance*, No. 7, junio, 1978.

[18] La confusión se adensa conforme se penetra en una poesía que, a su vez, poco se compadece con las preocupaciones que en otro orden absorbían a los intelectuales, incluidos los propios poetas. Efectivamente, con el nuevo siglo se retoma el interés por la investigación histórica que llevará al recuento e interpretación de hechos trascendentes del pasado comarcano y nacional; al rescate de figuras importantes como la de Huayna Cápac, que es considerado como el primer cuencano ilustre; a la defensa de Eugenio Espejo contra los denuestos proferidos sobre su origen y profesión; se elaboran estudios de investigación lingüística que aún hoy conservan frescura e interés; se publican ensayos de interpretación

la doble perspectiva saussureana: la del observador en movimiento, que mira el panorama desde varias cumbres, y la del observador inmóvil, que lo contempla desde un punto fijo *(Saussure, p.151)*, sin desatender, por supuesto, al equilibrio recomendado por Remigio Crespo Toral *(Introducción crítica, en UL, año I, 1ª. Serie No. 1, abril, 1893, p. 10)*:

> La crítica llana y modesta piense por sí propia, a la luz del raciocinio y dentro de la atmósfera de lo bello. La erudición natural y sabia llegue a tiempo, no para embrollar, usurpando el puesto de honor, sino como diamante de extraña joyería, traído para engastarlo en oro propio, y formar así un todo artístico, donde, en cierto modo se desconozca lo ajeno, por la trabazón y estructura del conjunto.

3. EL DESPLIEGUE GENERACIONAL

Quedan así tenuemente iluminadas algunas líneas del vasto confín espiritual en que se han sucedido las expresiones líricas de Cuenca, espacio modelador del ciclo vital de las generaciones que se cuentan a partir del primer poeta cuencano conocido, el Padre Nicolás Crespo Jiménez, contemporáneo, al parecer, de Juan Toledo, autor de *Celos del señor San Joseph para el Festejo del Niño Dios*, un auto de más de mil doscientos versos alrededor del tema navideño.

Sobre este horizonte, se trata ahora de establecer, con ayuda del método generacional, unas líneas de fijación temporal que al propio tiempo rebasen las lindes regionales para prevenir el riesgo de dar al fenómeno estético dimensión de minifundio. Con este propósito, hemos hallado razonable fiarnos al sistema de relaciones propuesto por Juan José Arrom en *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, donde determinó la serie efectiva de las generaciones y sus vertientes.[19] A juicio de Julián Marías, tal determinación constituye el problema decisivo del método generacional *(J. Marías, p. 173)*. Arrom ofrece una visión continental del proceso evolutivo de la sensibilidad hispanoamericana, sin perder de vista los grandes movimientos que de este lado y del otro del océano han sacudido la conciencia del Nuevo Mundo. El concepto generacional inscribe en el contexto histórico las expresiones poéticas en su doble papel de manifestaciones y, a la vez, de

---

jurídica, científica, de política nacional e internacional; hay trabajos que revelan inclinación hacia las ciencias naturales, hacia la música; se abren exposiciones de pintura; se ofrecen funciones de cine y de teatro; hay propuestas y notas sobre educación, psicología, pedagogía. Octavio Cordero Palacios ha descifrado la clave de interpretación del ábaco cañari y, años antes de la publicación de *Leyenda de Hernán*, ha inventado una clave universal para entender un texto en cualquier idioma. El propio Crespo Toral, ya avanzada la década de los años veinte, deplorará, según contextualizaremos adelante, que el ferrocarril se acerque con lentitud a la ciudad y a la comarca, ávidas de progreso.

[19] Arrom reconoce el aporte de Pedro Henríquez Ureña al ordenar en 1940 y 1941 el proceso de las letras hispanoamericanas, pero no concuerda con el punto de partida (1492), que lo toman también otros autores, entre ellos, Enrique Anderson Imbert y José Antonio Portuondo. Emilio Carilla, por su parte, hace el recuento de varias periodizaciones y propone la suya propia que establece para el romanticismo tres generaciones y no dos como trae la sistematización de Henríquez Ureña (Carilla, *El romanticismo*, T II, p. 113 y ss.). En su tiempo, José Carlos Mariátegui propuso tres períodos para el estudio de la literatura peruana: colonial, cosmopolita y nacional (Mariátegui, *7 ensayos*, p. 191 y ss.), espacios demasiado amplios, pero aplicables a la realidad histórico-cultural del Perú.

regulaciones de un estado de cultura. Se trata de una propuesta que podría resultar ciertamente cuestionable si lo que se espera de cada grupo fuera su conciencia generacional *(Cf. Carlos Rincón, citado, pero no compartido, por Fernández Retamar, p. 80 y ss.)*, una exigencia teóricamente incuestionable, pero no así en la práctica, sobre todo en el caso de las primeras generaciones, nutridas en forma inevitable a través del cordón umbilical peninsular, tal como en la producción literaria posterior será inocultable la deuda contraída con otras culturas foráneas. El enfoque generacional contribuye a despejar la frontera entre la historia y la crítica, aunque a la postre no haga sino demostrar su interdependencia.

El concepto de generación y la consiguiente propuesta metodológica para interpretar la historia fueron formulados en 1933 por José Ortega y Gasset *(En torno a Galileo)*. Una generación se aloja en un segmento de historia de treinta años, en el que convergen tres edades distintas: la juventud, la madurez, la ancianidad; ese segmento de historia es un instante de contemporaneidad -tiempo cronológico- configurado por tres coetaneidades diferentes -tiempos vitales-, es decir, tres generaciones. Poseen un común tiempo vital -pertenecen a la misma generación- las personas que nacen en una determinada zona de fechas.

¿Cómo se diferencia y se eslabona cada grupo en el fluir generacional? En la juventud -dice el maestro español- se empapa del espíritu de su tiempo, del sistema de convicciones vigente, pero ya modificado de algún modo por la generación anterior. Al llegar a la madurez, irrumpe en ese sistema y, a su vez, lo cambia de algún modo. La generación que advenga volverá a obrar sobre ese mundo ya modificado. Pero no necesariamente -advierte- esta polémica generacional equivale a enfrentamiento, a negación: es secuencia, es prolongación de la una en la otra: "se solapan, se empalman". Tampoco es sucesión, sino eslabonamiento (quizá habría que considerar posible este eslabonamiento porque nutre a las generaciones una misma red de raíces).

De los 30 a los 45 años de edad, el grupo generacional está en la etapa de gestación, de creación, de innovación: hace su mundo; de los 45 a los 60, se halla en la etapa de predominio, de mando: se ha instalado en el mundo que él ha construido; de modo que, en una determinada zona de fechas, mientras una generación se forma, otra está en el período de gestación y otra en el de predominio, en espacios de quince años. Esto quiere decir que hay siempre dos generaciones que actúan al mismo tiempo, una en su período de gestación y otra en el de gestión o predominio.

¿Qué ocurre con las personas de más de 60 años? Son muy pocas -afirmaba Ortega en 1933-, su existencia es algo excepcional; están fuera de luchas y pasiones. Sin embargo, en la lírica cuencana, habrá casos en que los ancianos obrarán activamente sobre la generación anterior e impondrán su mundo a la siguiente.

A grandes trazos, tal es el esquema teórico que ha guiado el trabajo riguroso de Arrom,[20] cuyo

---

[20] Su esquema parte de la generación isabelina de 1474 (nacidos de 1444 a 1473), es decir de los descubridores, cuyo período de predominio va de 1474 a 1503. La fecha de fijación no es arbitraria; a partir de ella va cambiando la concepción del mundo, movida, entre otros hechos, por estos que señala Arrom: en 1451 nacen Isabel la Católica y

canon[21] organizativo orientará este intento de interpretar el fenómeno lírico de Cuenca. Encuadrado en el mapa nacional y en el continental, el hecho literario -exhalación del alma colectiva- destacará por vinculación o por desvinculación lo peculiar, lo propio y permanente en el itinerario de las generaciones; ello en ningún momento significa atribuir valoración estética por la sola filiación del poeta a una vertiente generacional o a un determinado movimiento. Al trasluz del testimonio poético entendido como manifestación individual de un sistema simbólico -inmersa en la cultura, cada vida individual es la expresión de la vida colectiva en un determinado momento de la historia-, la filiación generacional permitirá advertir el entramado de la realidad que sustenta las coordenadas en que opera la función referencial, así la muestra literaria adolezca de falta de vigor como obra de arte, según acontece en un esquema que ha de trazarse sobre una previa labor de compilación y de selección que luego hará posible ordenar y también interpretar. Del vasto corpus potencial de la lírica cuencana, disperso en publicaciones de variada índole: libros, folletos, revistas, periódicos, este trabajo arranca de un corpus actual fijado por el autor, aunque en buena parte ya establecido y valorado por el gusto de cada generación, pero tratando de salvar en la práctica las inconsistencias que, según Álvaro Pineda Botero, conlleva el partir del concepto de generación como canon de estudio y fijación del corpus (*Pineda, p. 28 y ss.*).[22] Será preciso no desestimar del todo estos criterios para acreditar en el presente estudio la mención de cuanto venga a propósito para iluminar los roles solidarios e intertextuales del arte y de la sociedad, perspectiva inherente al entramado histórico de este enfoque generacional.

Sin apartarse del marco temporal de referencias propuesto por Arrom, este trabajo debe reconocer su deuda a los estudios de periodización establecidos por Juan Valdano Morejón (*Ecuador: cultura y generaciones*), por Hernán Rodríguez Castelo (*Lírica Ecuatoriana Contemporánea*, I.)[23] y por Antonio

---

Cristóbal Colón, quienes en su etapa de gestión protagonizarán dos acontecimientos que han de marcar el destino de España y del Nuevo Mundo: la culminación de la Reconquista, con la rendición de Granada, y el descubrimiento de América, sucesos ambos ocurridos en 1492. En esta misma fecha, Nebrija publica la primera Gramática de la Lengua Castellana, pensando ya en el destino imperial de España. En 1474 comienza el reinado de los Reyes Católicos, cuyo final se da treinta años después, en 1504, año en el que también regresa Colón de su cuarto y último viaje, y Vespucci publica la carta en la cual aparece que las tierras descubiertas por Colón no pertenecían al Asia sino a un nuevo continente. Habría talvez que agregar otro hecho: un español de la generación anterior, Rodrigo Borgia, ascendía al trono pontificio en 1492 para reinar con el nombre de Alejandro VI hasta 1503, pontífice que fijó la línea de reparto del Nuevo Mundo. "La generación que sube al escenario de la historia justamente en 1504 (la de los conquistadores) es, pues, la primera que tiene, desde el principio de su actuación, una idea precisa de la realidad del Nuevo Mundo", afirma Arrom, para probar que "las generaciones no parten de 1492: la historia sí, pero las generaciones no" (p. 21 y ss.)

[21] Umberto Eco nos recuerda que la palabra *canon* provine del mundo griego, de cuando Policleto, en el siglo IV a. C., realizó una estatua que fue tomada como modelo de proporción y de belleza imaginaria, y generó las reglas a las que debía someterse toda obra de arte. Pero la idea de belleza es diferente en cada cultura y en cada época, que establecen, a su vez, sus propias normas de realización artística *(Cf. Eco, Historia de la fealdad, p. 23 y ss.)*.

[22] Advierte este autor: "Si incluimos escritores dentro de un grupo generacional de manera mecánica, de acuerdo con la fecha de nacimiento, podemos dar cuenta de todos los escritores, pero el resultado es un corpus enorme y caótico que en nada nos ayuda a comprender la literatura. Es entonces necesario limitar el ingreso, seleccionar, buscar afinidades entre los participantes, con lo que acabamos por establecer un club de elegidos, que deja por fuera a muchos escritores de valor. Esto último es lo que generalmente ha sucedido".

[23] A Rodríguez Castelo, siempre exhaustivo y preciso, se le deben la selección y los estudios introductorios de la colección Clásicos Ariel, el esfuerzo más meritorio realizado en el ámbito de los estudios literarios del Ecuador durante el siglo

Lloret Bastidas (*Antología de la poesía cuencana y Crónicas de Cuenca*) autor este último de un trabajo muy meritorio y singular, prolijo historiador de la cultura azuaya y antólogo de la poesía. Consignamos también nuestra deuda para con Manuel Moreno Mora, el primer antólogo de la lírica cuencana *(El Azuay Literario*) y para con Efraín Jara Idrovo, el primero en someter al esquema generacional de Arrom un corpus de la poesía cuencana (*Muestra de poesía cuencana del siglo XX*), determinado por la conciliación entre gusto del público y aliento estético.

¿Por qué no fiar un enfoque de esta naturaleza a las fronteras ya delimitadas con criterio generacional por Juan Valdano Morejón y por Hernán Rodríguez Castelo para la poesía ecuatoriana? ¿Por qué, en su defecto, no establecer un criterio de periodización exclusivamente válido para la lírica cuencana?

Según Juan Valdano, el punto de arranque generacional de la literatura ecuatoriana es 1734, año en que comenzaría la etapa innovadora de la generación presidida por Pedro Vicente Maldonado (1704). Quiere ver en él al que Ortega y Gasset denominaba "epónimo" de la generación inicial o decisiva, una de cuyas figuras más representativas es el Padre Juan de Velasco. Pero Maldonado no se empinaba solo: compartía el espíritu de una época, que no se respiraba en la atmósfera enrarecida de lo que hoy es el Ecuador, sino en Hispanoamérica. De modo que el criterio que fundamenta esa fijación (el desfase de la producción literaria de nuestro país con respecto a la literatura hispanoamericana, como en verdad lo prueba el brote siempre tardío del barroco, del romanticismo y del modernismo en la geografía cultural del Ecuador) no es del todo convincente. De acuerdo con ese discernimiento, sería igualmente lícito desgajarnos del tronco sustentador para trazarnos un esquema propio, puesto que el proceso lírico de Cuenca marcha asimismo con "retraso" dentro del panorama nacional. Con ello, como ya lo previnimos, correríamos el riesgo de caer en una arbitraria parcelación del fenómeno estético.

Al Padre Velasco, menor con veinte y tres años a Pedro Vicente Maldonado, le habría resultado más meritorio compartir el espacio en el mapa generacional hispanoamericano con el jesuita Francisco Javier Clavijero (1731) que ser tenido como iniciador de un proceso cultural en un país por entonces apenas imaginado. Ambos personajes dedicaron muchos años de su destierro a reunir materiales para organizar y escribir sus famosas historias, el uno la *Historia del reino de Quito*, terminada en 1789; el otro, la *Historia antigua de México,* publicada en italiano en 1781, lo cual viene a corroborar la apreciación de Julián Marías cuando hablaba de distintas sociedades que "en algún sentido forman parte de una unidad superior común, -aunque sea tenue y no plenamente saturada" *(J. Marías, p. 174)*.

De igual manera, el nacer en 1830 a la vida republicana independiente, por designio de quienes se repartieron el botín territorial luego de la gesta libertaria, tampoco es una fundamentación persuasiva para tomar la fecha de fundación de la República como punto de arranque en la sucesión generacional,

---

XX. "El criterio generacional –afirma Rodríguez, y cita a J. J. Arrom- parece ser el más adecuado, acaso el único plenamente adecuado, para agrupar a gentes tan distintas entre sí…" (Ariel, No. 9, pp. 9, 16).

según la propuesta de Hernán Rodríguez Castelo. Resulta por cierto sugestivo armonizar el devenir de la literatura con la periodización histórica que discurre con bastante exactitud entre los quince años de floreanismo y los quince años de la última dictadura militar; pero el ser herederos de un idioma, de una religión, de una cosmovisión, nos obliga a remontar la fecha de fundación de la República para indagar por los elementos que han ido entretejiendo nuestra compleja urdimbre cultural, si no queremos caer en el mero recuento genealógico criticado por Ortega y Gasset. Las dos posturas, sin embargo, la de Valdano y la de Rodríguez Castelo, constituyen esfuerzos sostenidos y muy serios en el afán de someter el fluir del pensamiento y de la acción a unas coordenadas que faciliten la comprensión del proceso cultural, aunque desacierten, a nuestro modo de ver, en el punto de partida, pues fuerzan con ello el entramado para sujetar el relevo generacional a un esquema.

De esta suerte, ya que resulta impracticable la elaboración de un canon que establezca el carácter unitario de las letras hispanoamericanas y describa como variantes las manifestaciones nacionales, su organización sintagmática y jerárquica, la vieja propuesta de Arrom mantiene vigencia operativa para orientar la exploración dentro del aparente fárrago de textos, gustos y tendencias que presenta a primera vista la producción lírica cuencana. Una de las ventajas que ofrece este ensayo de penetración es la posibilidad de reconocer a los integrantes de un grupo generacional no solo porque comparten una zona de fechas y una determinada consistencia intelectual, sino porque forman parte de un vasto horizonte colectivo, ofrecen ciertos rasgos de estilo comunes y despuntan sobre la declinación del grupo precedente (*Cf. Lázaro, p. 21).* Intentaremos de esta manera indagar la forma en que cada grupo generacional ha logrado transformar en expresión lírica la visión de su tiempo, de su medio, y suscribir el compromiso con el arte, el lenguaje, la sociedad y, por supuesto, con la herencia cultural.

Concebido el poema como un hecho del lenguaje, se procurará abordarlo mediante un acercamiento de orden estilístico. En la poesía, como en todo acto de amor, la seducción empieza por el encanto de la forma: sin ella, la crítica literaria dejaría de ser un ejercicio recreador y placentero.

4. PROCEDIMIENTO ORDENADOR

Procedamos, pues, a ordenar dentro del esquema propuesto por Arrom a los integrantes de las generaciones líricas[24] que se han sucedido en Cuenca desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Integran el listado –que no pretende exhaustividad- alrededor de ciento cincuenta poetas y versificadores cuencanos[25] de mérito desigual, razón por la que el listado debió ser sometido a

[24] Una generación comprende a los nacidos dentro de los treinta años anteriores a la fecha de su denominación; prolonga su vigencia hasta treinta años después de esa fecha. Colocamos entre paréntesis la denominación empleada por Arrom para cada grupo generacional y añadimos, al final del esquema, la generación de 1984. Para no extraviarnos, fijamos la zona de fechas de cada vertiente: la etapa de formación, de gestación y de gestión, con lo cual esta guía de periodización se acerca más al criterio orteguiano, pues permite observar cómo aquellas se empalman y se eslabonan. El modelo podría probarse en la interpretación de otras manifestaciones culturales y, por supuesto, en una investigación más amplia y rigurosa de las letras regionales.

[25] El vocablo "cuencano" es un gentilicio empleado aquí en sentido lato, regional, es decir, en sentido cultural: corresponde a la vasta zona en la que, según testimonio antroponímicos y toponímicos, habría florecido la cultura cañari, tronchada

una segunda revisión del corpus, con criterio histórico y estético, para señalar a los autores que, además de los epónimos, comparten lo medular de cada vertiente. Esto justifica el que se hayan incorporado a la lista de *El Patrimonio Lírico* varios nombres y hayan sido reubicados otros. A partir de 1834, se ha centrado la atención sobre la figura más vigorosa y representativa del espíritu de su grupo.

Una vez acogidos a este procedimiento ordenador, se nos despejará la senda, como al conductor que percibiera de pronto entre la niebla los bordes de la vía.

Generación de 1714 (Rococó)

Vertiente	*nacimiento*	*formación*	*gestación*	*gestión*
1ª	1684-1698	1684-1713	1714-1728	1729-1743
2ª	1699-1713	1699-1728	1729-1743	1744-1758

Nicolás Crespo Jiménez (sacerdote, 1701-1769)
Juan Toledo (?)

Generación de 1744 (Enciclopedistas)

Vertiente	*nacimiento*	*formación*	*gestación*	*gestión*
1ª	1714-1728	1714-1743	1744-1758	1759-1773
2ª	1729-1743	1729-1758	1759-1773	1774-1788

Ignacio Escandón (militar, 1726-1785)
Pedro Berroeta (sacerdote, 1737-1821)

---

violentamente por el imperialismo incásico; esto es, grosso modo, el territorio que hoy ocupan las provincias de Azuay y de Cañar, cuya población se caracteriza, en los dominios del idioma, por una particularidad entonacional conocida como "el canto o el cantado cuencano", efecto, al parecer, de un fenómeno de doble acentuación o, más bien, de esdrujulización, que todavía se lo escucha muy marcado entre los habitantes del área rural. (Cf. a este respecto: Octavio Cordero Palacios, *El Azuay Histórico, El quechua y el cañari;* Humberto Toscano Mateus, *El español en el Ecuador*; Carlos Joaquín Córdova, *El canto cuencano, El habla del Ecuador*, *Diccionario de ecuatorianismos*; Oswaldo Encalada Vásquez, *Diccionario de Toponimia Ecuatoriana*). De hecho, hay poetas cuencanos nacidos en diferentes poblaciones de las provincias actuales de Azuay y Cañar. Por otra parte, el no haber nacido en esta región ¿será argumento valedero para negarles un sitio en la "cuencanidad" a Víctor Manuel Albornoz, a Gonzalo Humberto Mata, a Zoila Esperanza Palacio? Caso diferente es el de Dolores Veintimilla de Galindo (1829-1857). Cuando ella vino a radicarse en Cuenca tenía veinte y cinco años de edad, por lo cual su temperamento ya formado pudo influir en la sensibilidad de la primera generación romántica cuencana que a la sazón ya germinaba, e inaugurar entre nosotros la tradición de ahondar en el conflicto entre el yo y la realidad. Este mismo criterio de orden cultural no nos ha hecho vacilar en el momento de incluir en el registro a los poetas Augusto Sacoto Arias (1907), Nela Martínez Espinosa (1914), Gonzalo Pesántez Reinoso (1928), Rodrigo Pesántez Rodas (1937), Carlos Manuel Arízaga (1938), poetas que, si bien nacieron y vivieron sus primeros años en poblaciones del Azuay y del Cañar, han madurado y han escrito su obra literaria en otras regiones del país, principalmente en las ciudades de Quito y Guayaquil.

Generación de 1774 (Precursores de la independencia. Neoclásicos)
Silencio lírico

nacimiento
1744-1773

Generación de 1804 (Libertadores: neoclásicos y anticipos románticos)
Silencio lírico

nacimiento
1774-1803

Generación de 1834 (Románticos)

Vertiente	*nacimiento*	*formación*	*gestación*	*gestión*
1ª	1804-1818	1804-1833	1834-1848	1849-1863
2ª	1819-1833	1819-1848	1849-1863	1864-1878

Tomás Rendón (abogado, 1824-1916)
Joaquín Fernández Córdova (abogado, 1829-1892)
Antonio Marchán García (abogado, 1830-¿?)
Miguel Ángel Corral (abogado, 1833-1881)
Luis Cordero (abogado, 1833-1912)

Generación de 1864 (Románticos e iniciadores del modernismo)

Vertiente	*nacimiento*	*formación*	*gestación*	*gestión*
1ª	1834-1848	1834-1863	1864-1878	1879-1893
2ª	1849-1863	1849-1878	1879-1893	1894-1908

Emilio Abad Aguilar (abogado, 1849-1899)
Juan José Ramos (médico, 1850-)
Miguel Moreno (médico, 1851-1910)
Julio Matovelle (abogado y sacerdote, 1852-1929)
Francisco Febres Cordero (hermano cristiano, 1854-1910)
Honorato Vázquez (abogado, 1855-1933)
Manuel Nicolás Arízaga (abogado y militar, 1856-1906)
Ignacio María Rendón (sacerdote, 1857-1891)
Rafael María Arízaga (abogado, 1858-1933)
Remigio Crespo Toral (abogado, 1860-1939)
Ángela Rodríguez de Malo (1860-1890)

Adolfo Benjamín Serrano (abogado, 1862-1935)
José Mora López (médico, 1863-1915)

Generación de 1894 (Modernistas y posmodemistas)

Vertiente	*nacimiento*	*formación*	*gestación*	*gestión*
1ª	1864-1878	1864-1893	1894-1908	1909-1923
2ª	1879-1893	1879-1908	1909-1923	1924-1938

Manuel J. Calle (periodista, 1866-1918)
Ernesto López (abogado, 1868-1963)[26]
Nicanor Aguilar (sacerdote, 1869-1937)
Octavio Cordero Palacios (1870-1930)
Remigio Romero León (abogado, 1872-1942)
Aurelia Cordero de Romero (1874-1922)
Luis Cordero Dávila (abogado, 1875-1940)
Juan Íñiguez Vintimilla (abogado, 1876-1949)
Miguel Ángel Fernández Córdova (1876-)
Miguel Cordero Dávila (abogado, 1878-1937)
Manuel María Ortiz (abogado, 1880-1976)
Francisco Martínez Astudillo (abogado, ¿ ?- 1955)
Alfonso Andrade Chiriboga (abogado, 1881-1954)
Alfonso Malo Rodríguez (médico, 1881-1954)
Alfonso María Mora Vélez (abogado, 1881- ¿?)
Josefina Abad Jáuregui (1883-1941)
José Rafael Burbano (médico, 1883-1944)
Remigio Tamariz Crespo (abogado, 1884-1948)
Agustín Cuesta Vintimilla (médico, 1884-1946)
Ricardo Jáuregui Urigüen (médico, 1884-1955)
Inés de Jesús Cordero Dávila (1885-1936)
Emiliano J. Crespo (médico, 1885-1971)
Aurelio Falconí Zamora (profesor, 1885-1970)
Miguel Ángel Moreno Serrano (médico, 1886-1943)
Aurelio Bayas Argudo (abogado, 1886-1950)
Francisco Moreno Mora (1886-1948)
Ricardo Márquez Tapia (médico, 1886-1970)
Gonzalo Cordero Dávila (abogado, 1887-1931)
Héctor Serrano Mosquera (1888-1959)

---

[26] López constaba en *El Patrimonio Lírico* como "un caso de excepción", pues se creía que había nacido en 1863. Rodrigo Pesántez Rodas ha establecido documentadamente que, según el primer censo poblacional de Azogues (1871), López nació en 1868.

Luis Moreno Mora (abogado, 1888-1973)
María Vásquez Espinosa (1890-1929)
Alfonso Moreno Mora (farmacéutico, 1890-1940)
Octavio Martínez Astudillo (sacerdote, 1890-1951)
César Dávila Córdova (abogado, 1891-1917)
Manuel María Palacios Bravo (sacerdote, 1891-1972)
Cornelio Crespo Vega (abogado, 1891-1941)
Emmanuel Honorato Vásquez Espinosa (1893-1924)
Rosa Blanca Crespo Vega (1893-1936)
Manuel Antonio Corral Jáuregui (abogado, 1893-1982)
Víctor Sacoto Castro (¿?-1937)

Generación de 1924 (Vanguardistas y posvanguardistas)

Vertiente	*nacimiento*	*formación*	*gestación*	*gestión*
1ª	1894-1908	1894-1923	1924-1938	1939-1953
2ª	1909-1923	1909-1938	1939-1953	1954-1968

Elena Landívar González (1894-1955)
A. Borrero Vega (abogado, 1894-1980)
Manuel Moreno Mora (1894-1970)
Remigio Romero y Cordero (abogado, 1895-1967)
Luis Peralta Rosales (1895-1955)
Ricardo Darquea Granda (1895-1980)
Manuel María Muñoz Cueva (abogado, 1895-1976)
José María Astudillo Ortega (abogado, 1896-1961)
Víctor Manuel Albornoz (1896-1975)
Manuel Crespo Ordóñez (1896-1955)
Carlos Aguilar Vásquez (médico, 1897-1967)
Carlos Cueva Tamariz (abogado, 1898-1991)
Pompeyo Cordero Cordero (abogado, 1899-1950)
Luis Cordero Crespo (abogado, 1900-1987)
Raphael Romero y Cordero (1900-1925)
María Ramona Cordero y León (1901-1976)
Vicente Moreno Mora (1902-1981)
Manuel Coello Noritz (abogado, 1903-1977)
Emilio Crespo Vega (1903-1925)
César Andrade y Cordero (abogado, 1904-1987)
Gonzalo Humberto Mata (1904-1988)
Simón Espinosa Espinosa (1905-1930)
Luis Roberto Bravo (profesor, 1905-1985)
Alberto Andrade Arízaga (abogado, 1907-1965)

Augusto Sacoto Arias (1907-1979)
Zoila Esperanza Palacio (profesora, 1910-1995)
Nela Martínez Espinosa (1914-2004)
Inés Márquez Moreno (1914-2017)
Rigoberto Cordero y León (abogado, 1915-1998)
Isabel Moscoso Dávila (1917-2005)
César Dávila Andrade (1918-1967)
Antonio Lloret Bastidas (profesor, 1920-2000)
Olmedo Dávila Andrade (profesor, 1921-2012)
Enrique Noboa Arízaga (abogado, 1921-2002)
Julio César Jaramillo Arízaga (abogado, 1922- 2020)
Arturo Cuesta Heredia (abogado, 1922-2006)
Rodrigo Moreno Heredia (abogado, 1922-1999)
Luis Guillermo Sánchez Orellana (abogado, l923-1999)
Jorge Crespo Toral (abogado, 1923-2017)
Hugo Salazar Tamariz (1923-1999)

Generación de 1954 (Rebeldes y renovadores. La nueva literatura)

Vertiente	*nacimiento*	*formación*	*gestación*	*gestión*
1ª	1924-1938	1924-1953	1954-1968	1969-1983
2ª	1939-1953	1939-1968	1969-1983	1984-1998

Ezequiel Clavijo Martínez (abogado, 1924-)
Daniel Pinos Guaricela (radiodifusor, 1924-)
Jacinto Cordero Espinosa (abogado, 1925-2018)
Eugenio Moreno Heredia (abogado, 1926-1997)
Efraín Jara Idrovo (abogado, 1926-2018)
Teodoro Vanegas Andrade (abogado, 1926-2002)
Gonzalo Pesántez Reinoso (1928-)
Claudio Cordero Espinosa (1929-)
Hernán Avendaño Parra (profesor, 1930-)
Alfredo Vivar (ingeniero, 1932-)
Luis Marca Mejía (profesor, 1935-)
Rodrigo Pesántez Rodas (1937-2020)
Rubén Astudillo y Astudillo (1938-2003)
Carlos Manuel Arízaga (1938-)
Rubén Tenorio Oramas (médico, 1940-)
Alberto Ordóñez Ortiz (abogado, 1942-)
Rodrigo Tenorio Ambrosi (psicólogo, 1942-)
José R. Serrano González (abogado, 1942-2013)
Carlos Álvarez Pazos (profesor, 1944-)

Nelly Peña Domínguez (1946-)
Jorge Astudillo y Astudillo (1946-)
Jorge Dávila Vázquez (profesor, 1947-)
Pablo Estrella Vintimilla (abogado,1948-)
Gerardo Salgado Espinosa (periodista, 1949-)
Gustavo Vega Delgado (médico, 1949-)
Tomás Aguilar Aguilar (abogado, 1950-)
Sara Vanégas Coveña (profesora, 1950)
Eugenio Crespo Reyes (1950-)
Catalina Sojos (1951-)
Waldo Calle (médico, 1951-)
Femando Andrade Barrera (abogado, 1951-)
Susana Moreno Ortiz (profesora, 1952-)
Magali Vanégas Coveña (profesora, 1953-)

Generación de 1984[27]

Vertiente	*nacimiento*	*formación*	*gestación*	*gestión*
1ª	1954-1968	1954-1983	1984-1998	1999-2013
2ª	1969-1983	1969-1998	1999-2013	2014-2028

Iván Petroff Rojas (profesor, 1956-)
Galo Alfredo Torres (médico, 1962-)
Femando Moreno Ortiz (1963-)
Virginia Roldán (1963-)
Jorge Arízaga Andrade (profesor, 1965-)
Cristóbal Zapata (1968-)
Juan Carlos Astudillo S. (1979 -)
María de los Ángeles Martínez (1980-)
Sebastián Lazo (1982 -)

[27] Se carece de suficiente perspectiva para examinar la creación lírica en las dos últimas generación cuencanas; pero se ofrece una referencia provisional de la penúltima. Es probable, además, que la aceleración del tiempo interior sobre el eje de la simultaneidad, impuesta por la globalización, la informática y la incertidumbre global, exija en adelante la revisión del método, sustentado hasta aquí, aunque incomode a Ortega, sobre la sucesión. De hecho, Thomas Leoncini, en su diálogo con Zygmunt Bauman *(*Generación líquida, pp. *20 y ss.)* reconoce tres generaciones norteamericanas más o menos de veinte años cada una, que se suceden a partir de 1946: la de de los hijos de *baby boom* (nacidos entre 1946 y 1964), la generación X (mediados de 1960 e inicios de 1980), la generación Y, de los *millennials*, (entre 1980 y 2000).

I
La colonia y el exilio

1. UN SENTIMIENTO COLECTIVO

> Los primeros vagidos de algo que, aunque impropiamente podemos llamar poesía, se dieron en el Ecuador más de un siglo después de la conquista. Parece que los albores de la inteligencia comenzaron a mostrarse cuando se había disminuido mucho el oro que enloqueció a los primeros invasores; pues la riqueza entorpece también a veces las facultades del alma: es la fría sombra que descolora la flor que nace en ella, es el viento que arrebata su fragancia. (Mera, *Ojeda,* 2da ed., p. 34).

No podía ser la excepción la Cuenca colonial, en donde se había consolidado el sistema feudal que implantaron en América los conquistadores. Dedicados a la explotación de los recursos naturales, los habitantes contemplaban el moroso transcurrir de los últimos años del siglo XVI; ya en el XVII, verán acrecentado el patrimonio de la clase dirigente con la explotación de la tierra y de la mano de obra indígena en la industria textil. Durante ese largo período, la vida de la sociedad criolla debió desenvolverse en el ambiente de silenciosa inconformidad, de inhibiciones y contrastes que respiraron las primeras generaciones en el Nuevo Mundo.

Sin embargo, el hastío existencial no fue óbice para que la sensibilidad popular hallara cauce expresivo y dejara constancia de sus desahogos en los espacios libres de los papeles oficiales. En el Archivo Nacional de Historia, Sección del Azuay, se han encontrado testimonios de lo que podría suponerse una primera manifestación de poesía popular en la Cuenca del siglo XVII (generación de 1624: nacidos entre 1594 y 1623),[28] que expresa inconformidad en el anonimato de la copla satírica. Cabe suponer que por los rasgos caligráficos y por la tinta, cada estrofa pertenecería a un diferente autor[29] o a un diferente copista, pues algunas coplas pudieron ser tomadas del acervo popular.

Entre esos versos un poco clandestinos, confiados al albur de los documentos notariales por hijos, nietos o biznietos de los fundadores de la ciudad, entresacamos algunos en los que no falta la crítica social, el desencanto ante la vida, el ansia de la muerte; manifestaciones propias de la "alborada del barroco" (*Arrom*, p. 68). Se trata de cuartetas, combinaciones de cuatro octosílabos asonantados al azar:

> Todo lo puede la plata
> todo lo vence el amor
> todo lo acaba la muerte
> no hay más que servir a Dios[30]

---

[28]

Vertiente	*nacimiento*	*formación*	*gestación*	*gestión*
1ª	1594-1608	1594-1623	1624-1638	1639-1653
2ª	1609-1623	1609-1638	1639-1653	1654-1668

[29] Luz María Guapizaca, cuando ejercía la dirección del Archivo, nos facilitó el acceso a estos hallazgos con una entereza solidaria poco habitual entre los trabajadores de la cultura.

[30] Libro 504, folio 91, a la vuelta del documento fechado el 30 de agosto de 1623. Esta copla aparece casi un siglo

Un amante anónimo ha afinado la sensibilidad en la poesía mística española antes de deslizar con calculado descuido, entre los pliegos notariales, esta estrofa:

No lloraís ojos hermosos
no lloraís, queos haciís mal
es lástima que dos soles
queden turvios con llorar[31]

Hay también redondillas, combinaciones de cuatro octosílabos con rima consonante cruzada o abrazada. Cabe señalar que el esmero caligráfico -los rasgos corren morosamente dibujados- contrasta con la ortografía, talvez para llamar la atención del fortuito lector:

Esto que me havrasa el pecho
no es posible que es hamor
sinoes rabioso dolor
del mal que el hamor mea echo[32]

Otro desconcertado cantor plasma en una estrofa, irónicamente descuidada, el contraste entre el paisaje natural y el letargo en que se desliza la vida colonial, un siglo y medio antes de la Independencia:

En la gran ciudad de Cuenca
en la América más bella
en donde se agota sutil
la Deidad y la belleza[33]

En algunas piezas se acopla el quichua al ritmo del español: dos lenguas ya hermanadas en el habla coloquial:

Cuyacta cataringimi
pero tan desabridito

---

después de la Cuarteta de la Isla del Gallo (agosto de 1527), con que arrancan las letras en lo que hoy es el Ecuador (Cf. el estudio "Investigación sobre la Cuarteta de la Isla del Gallo", por Efraín Jara Idrovo, en El Guacamayo, N° 15, diciembre 1977, pp. 3-33). Dos siglos y medio después del manuscrito cuencano, se lee en Juan León Mera esta versión: "Todo lo puede la plata, / Todo lo vence el amor, / Todo lo consume el tiempo; / Mejor es servir a Dios" (Cantares, p. 39.). La estructura rítmica, sintáctica y semántica de la estrofa abona en favor de la versión del manuscrito como la genuinamente popular, dada su rigurosa organización paralelística, que confiere un mayor efecto musical. La conminación, en el último verso, suena en la versión de Mera como leve exhortación.

[31] Libro 509, p. 338, junto al documento fechado el 23 de mayo de 1639.

[32] Libro 512, folio 689, a la vuelta de un documento fechado el 28 de agosto de 1651.

[33] Libro 519, folio 486, a la vuelta del documento fechado el 17 de diciembre de 1672.

mana ñuca cuyay sina
cachiguan sasonadito[34]

En fin, en otras páginas, los versificadores se quejan por la volubilidad de la fortuna; no falta el texto festivo, la copla escatológica, la estrofa picante, la reminiscencia bíblica:

A nadie puedo querer
desde que te conocí
porque anadie le he de dar
el lugar que atí te dí".

"Cuando yo pensé en mis gustos
me quedé de los cabellos
colgado como Absalón".

"Aunque tengas otro dueño
no me dejes de querer,
pueda ser que se te acabe
y vuelvas a mi poder".

"Amor sangriento enemigo
por que me afliges que quieres
si una vez solo se muere
por que matas tantas veces.

En general, caracteriza a estos textos una indudable habilidad formal y expresiva, de alto contenido irónico. Sin ser hombres de letras, los autores o copistas muestran sensibilidad para recoger una probable herencia literaria o para adaptarla a su espacio, a su tiempo. Al no poseer carácter narrativo, estas expresiones pertenecen al ámbito de la lírica, si aceptamos el criterio expuesto por Margit Frenk al comienzo de su monumental recopilación de la lírica popular hispánica de los siglos XV al XVII (*Nuevo Corpus*), obra de la cual tomamos unas estrofas entre las que no desentonarían las coplas halladas en los legajos del archivo cuencano:

Tened quedos vuestros ojos,
tan hermosos y tan bellos,
porque me matáis con ellos.
(T. I., p. 283)

---

[34] Libro 515, folio 73, a la vuelta del documento fechado el 8 de junio de 1644. La escritura del quichua -nos hace notar Carlos Álvarez Pazos, conocedor del tema- revelaría la antigüedad de este reclamo amoroso. Mera trae esta versión "Cualquiera puede quererte / Con el corazón todito; / Pero *mana ñuca shina* / Cachihuan sazonadito" y traduce: "Pero jamás como yo / Sazonadito con sal" (*Cantares*, p. 349).

Gran trabaxo es trabaxar
kuando la ganancia es poka,
y más si no ai ke llevar
de las manos a la boka.
(T.I., p.. 818)

-Madre, la mi madre,
que me come el quiquiriquí.
-Ráscate, hija y calla,
que también me come a mí.
(T. II., p. 1176)

Mucho deben los hombres
a los sombreros,
que unos tapan las calvas
y otros, los cuernos.
(T. II, p. 1760)

Sería lícito preguntar si -como sucedía en la España de entonces- un pueblo iniciado en los secretos del metro y de la rima no sería capaz de remontarse a otros cielos, a otros resplandores. Es probable que duerman algunas sorpresas bajo el polvo de los archivos civiles y eclesiásticos diseminados por la ciudad.

Cabría asimismo preguntar si la copla no era un entretenimiento popular mientras las gentes lavaban las ropas en el río, recogían leña, sembraban, cosechaban, cuidaban los ganados o asistían a las cruentas versiones del juego del *gallo pitina*; a las corridas de toros; a las salas de billar; al juego de naipes en salones elegantes y en oscuras tabernas alumbradas por la luz de un candil (*Cf. Márquez Tapia, Cuenca Colonial, pp. 191 y ss.*). Sin embargo, para no dar vuelo a la imaginación, habrá que conformarse con el hallazgo de estas pocas muestras de un sentimiento colectivo, suficientes para darle razón a don Juan León Mera cuando afirmaba que

> el retrato moral del pueblo está en sus coplas; retrato a veces hecho de mano maestra, como dicen hizo Rembrandt el suyo propio. Es necesario no menospreciar la musa popular, y se debe recoger y conservar sus frutos, escogiéndolos, por supuesto, porque de seguro son útiles por muchos conceptos. (*Cantares*, p. XXIII).

2. LA HUELLA DE DOS GENERACIONES

No es de extrañar, pues, que haya habido necesidad de esperar el siglo XVIII para que, declinada la fiebre por el oro, se dejaran escuchar entre nosotros las primeras vibraciones consistentes arrancadas a la lira por el jesuita cuencano Nicolás Crespo Jiménez, tratado con benévola acritud por Juan León Mera:

> (…) Del P. Crespo, nacido en Loja por 1701, como ya lo hemos dicho, no daremos a conocer sino los primeros versos de una composición latina, (…). Los malos versos del padre Crespo encierran pensamientos campanudos y falsos, como la mayoría de las producciones contemporáneas (*Ojeda*, 2ª. ed., pp. 202-203).

El Padre Aurelio Espinosa Pólit rebate con mucha autoridad este criterio bastante descontentadizo del crítico ambateño:

> Nunca cometió Don Juan León injusticia mayor. Porque todo podría ser la *Elegía* del P. Crespo, menos malos versos. Son al contrario unos dísticos de fino cuño ovidiano, dignos de compararse con los de las llorosas elegías del Ponto y que fluyen en un latín de notabilísima tersura (...). Y cuando se piensa que es obra de un anciano desfalleciente de 67 ó 68 años, no puede uno menos de maravillarse de la frescura de la dicción, de la enérgica verdad del sentimiento, del artístico desgaire del desarrollo, con sus digresiones al parecer incongruentes, con su falta de orden rigurosamente lógico, más que compensado por la vida y naturalidad que tal desorden, hijo de la emoción, presta al conjunto (*BEM, Los Jesuitas Quiteños, pp. 49, 50*).

Lo innegable es que este poeta, ubicado en la segunda vertiente de la generación de l714[35] (nacidos entre 1684 y 1713), estampa la primera señal inconfundible en la historia de la literatura cuencana. Su testimonio poético se encuentra obviamente alejado del talante literario hispanoamericano de su generación seducida aún por el brillo, el color y la sintaxis de Góngora; se halla igualmente distante, por circunstancias existenciales, del pobre contexto cultural de la ciudad donde nació.

El venerable sacerdote es el mayor entre los jesuitas del extrañamiento; ha sobrepasado los sesenta y seis años cuando marcha al destierro en 1767, obligado por la pragmática de Carlos III a compartir su destino con el de los jesuitas de la generación siguiente. Compondrá en latín — como lo harán otros jesuitas de la generación venidera- la *Elegía del desterrado*, en la que narra las vicisitudes del viaje y deplora su suerte de proscrito. Entre las versiones que se han hecho del poema,[36] la de Matilde Elena López -probablemente la más conocida por su "toquecillo romántico"-, se aparta ostensiblemente del texto original, a juicio de Espinosa Pólit.

La traducción de López empieza de este modo:

> Deja que llore el triste en su tristeza:
> Tras días amargos, tras amargos males.
> ¿Qué puede hacer, sino llorar sin fin?

---

[35] Aunque también se señala 1706 como el año de nacimiento, nos atenemos a la fecha fijada por Aurelio Espinosa Pólit: 20 de marzo de 1701. Probablemente hubo otro jesuita homónimo nacido en 1706.

[36] Las versiones más conocidas pertenecen a la escritora salvadoreña Matilde Elena López y al Padre Aurelio Espinosa Pólit. También se cuenta con las del Padre Valdenebro, de Pablo Herrera. Hernán Rodríguez Castelo, que manejaba bien el latín, le dedicó especial atención y tradujo algunas estrofas (*Literatura*, Siglo XVIII, T. II, pp. 1425 y ss.)

Fluya la triste sangre por los ojos
En lágrimas amargas convertida.
En lágrimas se anegue el corazón

Destroce el duro pedernal mi pena
Como la triste gota de agua horada
La pétrea roca en su caer tenaz.

El mar salobre se hinche con mi llanto:
forme mi llanto caudalosos ríos:
Tiña mi sangre sus amargas aguas[37] (p. 454).

La versión de Espinosa Pólit corre más reposada, como talvez correspondía a su mesura virgiliana:

Dejadme si mi angustia tantos trabajos llora
-qué puede en este tiempo placerme sino el llanto?-
Que se resuelva en lágrimas cuanto el pecho atesora.
y que sangren mis ojos en su duro quebranto.

Estallen en pedazos las peñas -desvaríos
que desastre tan grande bien permite a mi duelo-,
y que mi llanto enturbie los mares y los ríos
con la sangre que vierte mi ciego desconsuelo (p. 227).

De todas maneras, la concisión flexiva del latín no ha alcanzado a contener el desbordamiento de su alma. Al volver los ojos hacia la patria distante, Crespo Jiménez evoca los atributos de la gente y del solar nativo e inaugura entre nosotros el tema del exilio, que será más tarde una de las constantes en el romanticismo de América y España:

López:

Dulce patria: por siempre te abandono.
¡Oh verdes campos para mí tan dulces,
Nunca jamás os volveré a mirar!

Tierna familia, fraternal amigo,
Caros objetos de mi simple vida,
Mi voz os dice para siempre adiós (pp. 454-455).

Espinosa Pólit:

---

[37] La versión de López consta en Alejandro Carrión, *Los Poetas Quiteños,* T. II, pp. 454-459. La versión de Esponisa Pólit, acompañada del texto original en latín, consta en BEM, *Los Jesuitas Quiteños*, T. I., pp. 227-233

Ya dejamos la patria, dulces campos queridos,
dulces elisios campos de inalterable clima.
A tanta prenda amada con ayes doloridos
el adiós fuimos dando que el corazón lastima (p. 228).

Y contrapone Crespo estos recuerdos al proceder innoble de la ingrata España:

López:

Febril delirio a desvariar me obliga.
Del vértigo trastorna mi pensar.
Decid que fue el dolor quien desvarió.

Para el ibero madre bondadosa
La América gentil constante fue.
La España es cual madrastra para mí[38] (p. 456).

Espinosa Pólit:

Mas no... ¡locura mía! no... ¡desvarío insano!
-desvarío de iras a que el dolor me arrastra-:
América fue siempre madre para el Hispano,
y España para mí ¿qué ha sido? —una madrastra (p. 229).

En otras estrofas, hay una dolida premonición de identidad, materializada en la figura del cisne negro, que volverá a perturbar la imaginación cuencana tres generaciones después.

López:

¿Qué oro comprar la libertad podría?
Si yo darme quisiera en servidumbre
¿Cómo podría? ¡Triste esclavo soy!

Huyen mis días en odiosas cárceles
Sin que un amigo a consolarme venga:
¡Sombras, todos huyeron con la luz!

---

[38] El pensamiento, desde luego, no es original. El mexicano Francisco de Terrazas (1525-1600), en *Nuevo mundo y conquista* se duele por la suerte de los hijos de los conquistadores, supeditada a la voluntad de los advenedizos: "Madrastra nos ha sido rigurosa / y dulce madre pía a los extraños, / con ellos de tus bienes generosa, / con nosotros repartes de tus daños". (Cf. Portuondo, *La emancipación*, 1975, p. 8.)

En aquestas comarcas ave insólita,
Del negro cisne peregrina hermana,
¿Quién de mis duelos compasión tendrá?

Armados guardias de ceñudo rostro
Entran y salen, vigilando siempre
Que ninguno nos venga a consolar.

Oprobio soy, deshecho (sic) de la plebe,
Gemebundo habitante de regiones
Que aquí nunca nombrarse se escuchó (p. 457).

Espinosa Pólit:

Por el oro del mundo no queda bien vendida
la liberad". ¿Vendida? ¿y acaso está de venta?
La perdimos... nuestro hado es cárcel sin salida
que sin voz de consuelo su soledad lamenta.

Raro cual cisne negro será aquí quien a vista
de tantos infortunios nuestro mal compadezca.
Van, vienen, se remudan guardias, el arma lista,
por impedir que nadie blando nos favorezca.

Bien puedo yo llamarme desecho de la plebe,
en tierras tan distantes, tan amargas y solas (p. 231).

Sin dejarnos arrebatar por el entusiasmo de Alejandro Carrión, en la versión de López [39], creemos que, con mayor o menor intensidad, según nos acerquemos a una u otra versión, los sentimientos del Padre Crespo esparcen en las letras locales un tono anticipador de las lamentaciones con que la inconsolable quiteña Dolores Veintimilla de Galindo inaugurará, casi un siglo después, el romanticismo cuencano.

Será necesario esperarle al Padre Velasco (1727), en la siguiente encrucijada generacional, para que los hombres nacidos en la ahora República del Ecuador intuyan desde el destierro los confines de aquella difusa identidad presentida a la distancia por el bardo cuencano.

A la generación del Padre Crespo, pertenecería también Juan Toledo, autor de la breve pieza teatral intulada Celos del Señor San José para el festejo del Niño Dios, obra del Sr. Juan Toledo quien lo compuso para la Sra. Santa Bárbara. Descubierta en el Archivo del Monasterio de las

[39] *Los poetas quiteños*, T. I., p. 346

Conceptas (ARCH, No 4, 1982, p, 107 y ss.)[40] , la obra presenta las características del teatro religioso – popular del Siglo de Oro; lastimosamente, el documento debe ser factura negligente de un copista; trae fragmentos de Lope de Vega alterados por el mal oído del escribiente, al punto de provocar la sospecha de que podría tratarse de un irreverante y sano esparcimiento con los textos del lírico español[41].

Pero fallaban sin duda en el alegre copista el oído y el metro. Con un procedimiento que a pocos llamará la atención, pues se ha tornado práctica usual dos siglos después de Juan Toledo, el escribiente aglutina a veces y en otras ocasiones rompe heptasílabos y endecasílabos bien labrados y sonoros, especialmente en el *Magnficat*:

909 hiso fuerza en su braso po-
deroso los soverbios y al-
tivos derrivando,
y sus misericordias no
olvidando
Ysrrael resivio aquel Don
presioso
que estava tantos años
esperando[42].

---

[40] El texto fue rescatado por el historiador Juan Chacón Zh., quien asegura que la pieza debió ser escrita en la segunta mitad del siglo XVIII, pues el personaje de la dedicatoria es María de Santa Bárbara, monja que profesó en 1756. Además -confirma el investigador-, el sello de agua y las características del papel pertenecen a dicha época. (Op. cit., pp.151, 152).

[41] Ibid., p. 154 y ss. Jorge Dávila Vázquez en *El juego de enigmas del señor Don Juan Toledo*, reconoce en la pieza algunos recursos de estilo propios del teatro religioso y popular: metáforas, reiteraciones, cultismos, alusiones mitológicas, anacronismos, mezcla de lenguaje refinado y popular; más aún, registra fragmentos textuales tomados por Juan Toledo de *El tirano castigado, Auto famoso del Nacimiento del Hijo de Dios* y de otras pizas de Lope.

[42] Bien copiados, los endecasílabos habrían lucido de este modo: "hiso fuersa en su braso poderoso / los soverbios y altivos derrivando / y sus misericordias no olvidando / Ysrrael resivio aquel Don presioso / que estava tantos años esperando". Similar procedimiento se podría aplicar a muchos fragmentos poéticos de las generaciones cuencanas que hoy coexisten, lo que pone de manifiesto la perduración de una constante, a pesar del esfuerzo por liberarse del ritmo tradicional: la aprehensión emocional de la realidad se capta aquí, en estas tierras, a través de la organización isométrica del significante, inclusive en la prosa como podría comprobarlo el análisis fonológico de la escritura de algunos autores cuencanos "*/Amigo Juan José / es mejor / que hayas muerto sin ver / asesinados, tu choza, tus maizales... y / la blanca ternura / con que / soñaste / un día*" (Rubén Astudillo y Astudillo) /Amigo Juan José, / es mejor que hayas muerto / sin ver asesinados / tu choza, tus maizales / y la blanca ternura / con que soñaste un día /. "*/Este es un lecho, / digo. / Y sé que no fue un lecho, / sino / un acantilado / batido por espumas y hogueras / de delirio /*". (Efraín Jara Idrovo): /Este es un lecho, digo. / Y sé que no fue un lecho / sino un acantilado / batido por espumas /y hogueras de delirio!. " (...) */ tus pensamientos / danzan azules / sobre el agua / mientras lavas tus días / en la piedra oscura / de los años /*" (Catalina Sojos): /tus pensamientos danzan / azules sobre el agua / mientras lavas tus días /en la piedra oscura de los años./ Y hay también un trasfondo isométrico -alternancia de heptasílabos y endecasílabos- en este fragmento de prosa, bastante musical: "Hasta cuándo, *Naún, hasta el polvo y la ceniza,* hasta que alguien, *un conocido, venga* apenado *para decirme que soy viuda, para contarme cómo te mataron? Yo no quise casarme con un muerto, con un famoso muerto, yo quise al hombre que bailó* conmigo en una fiesta, al que me enseñó *a disparar el revólver en un patio y rió cuando yo me fui al suelo, asustada y contenta, mientras los invitados en la casa* pensaban que me acababas de matar. *Yo no quiero mirarla, no ahora que me grita, verdadera y sombría, las mismas cosas que pensé cuando salíamos...*"

Esta manera bastante descuidada de recoger una pieza reservada a la memorización por parte de las personas que la iban a representar sobre las tablas, revela la indiferencia o el irrespeto hacia la obra literaria; presumiblemente esa fue la tónica general en el seno de la sociedad cuencana del siglo XVIII. Medio de dominación, patrimonio de la clerecía, la palabra y la función poética se habrían ido fosilizando al servicio del trono y del altar; talvez se deformaban, como la pieza interminable de Toledo, ante el menosprecio de las gentes dedicadas por entero al comercio, a la exploración minera y al aprovechamiento del indio como instrumento agropecuario. Es probable que por allí haya una explicación al hecho cierto de que tan temprana irrupción en el teatro no haya inaugurado una tradición: el arte dramático necesita nutrirse de lo popular, de lo auténtico. Cautivados por el esplendor del escenario, suspendidos entre el cielo y la tierra, los letrados que advendrán, en generaciones cada vez más nutridas, habrán ido arrinconando a los actores.

Cuencanos, así lo fueran solo por el lugar de nacimiento, los poetas Ignacio de Escandón y Pedro Pablo Berroeta se ubican en la generación hispanoamericana de 1744 (nacidos entre 1714 y 1743), la de los enciclopedistas o ilustrados, cuyo clima intelectual comparten de algún modo, en lo que hoy es el Ecuador, con Juan Bautista Aguirre (1725) y Juan de Velasco (1727). Tanto Escandón como Berroeta respiraron, durante su juventud, la atmósfera aún enrarecida de la cultura comarcana[43], antes de desarraigarse en pos de completar su formación. Bien adelantado el espacio de esta generación, Cuenca empezará a salir de la tiniebla colonial con las reformas administrativas borbónicas: en 1771 se erigirá en gobernación con jurisdicción sobre un inmenso territorio que lindaba con Chimborazo, el Perú, el Océano Pacífico y llegaba por el Oriente hasta la selva amazónica; en 1773, el año límite, se erigirá en obispado, al que se anexará la provincia de Guayaquil.

Escandón tuvo que ir a Quito en busca de formación. Fue condiscípulo de Aguirre, a quien en una de sus notas lo describe con admiración: "duende de su tiempo por el ruido que han hecho sus talentos y la travesura de su ingenio" (*BEM, Precursores, p. 690*). Desempeñará después importantes funciones administrativas en su ciudad natal y se dedicará a la milicia antes de enraizarse definitivamente en Lima. Desplegará allí una actividad cultural cercana en cierto modo a la fisonomía de la generación. Contribuyó a la fundación de la biblioteca en la capital del Virreinato; llevado por el anhelo de difundir el pensamiento de Benito Feijoo (1676-1764), su admirado maestro, costeó la circulación de las obras del sabio benedictino, que fueron leídas con gran interés por los quiteños de la segunda mitad del siglo XVIII y ejercieron una influencia decisiva en el espíritu crítico y combativo de fray Vicente Solano, generaciones después. En una extensa misiva a su amigo José Eusebio Llano y Zapata, dedicó Escandón a su maestro un elogio lleno de juegos retóricos "censurables por su estilo eminentemente gongorino" (*González Suárez, II, p. 320*)[44]. Llano y Zapata, ganado por las dotes literarias de Escandón, le instó a emprender en

---

(Eliécer Cárdenas, Polvo y Ceniza, Bogotá, El Conejo y Oveja Negra, 1986, p. 149).

[43] Por ejemplo, el paso de la Misión Geodésica Francesa, que llegó a Cuenca en 1739, no dejó al parecer otro recuerdo en la mente de los cuencanos de esta época que los amoríos de Seniergues y su trágica muerte.

[44] Más que el estilo gongorino, lo censurable es su mal uso, la falta de arte. Muñoz Vernaza, difusor de la obra de Escandón, deplora, al reproducir por entregas el *Elogio del Padre Feijoo* (UL, septiembre, octubre, noviembre, diciembre, 1893; enero, 1894) "que el elogio participe del mal gusto reinante en aquellos tiempos" (UL, año 1, N° VI, setiembre de 1893, p. 239). Bastará un fragmento, al final de la carta a Llano y Zapata, referido a la muerte de Feijoo, para tener una

la *Historia Literaria de la América Meridional*, empresa para la cual el cuencano inició los preparativos de rigor, consciente de que ha sido "universal empeño conservar las memorias de sus sabios", pues "la patria se ilustra con sus literatos".

Como poeta, se mantiene a prudente distancia -igual que el propio Padre Aguirre y en general los demás poetas hispanoamericanos- del espíritu rebelde y crítico que anima a los intelectuales de la generación (pensemos en Carrió de la Vandera, en José Antonio Alzate, en Francisco Javier Clavijero, en Juan de Velasco), ya seriamente preocupados por descubrir su identidad. Seguramente, no le habría faltado razón a Marcelino Menéndez y Pelayo para caricaturizar la figura de Escandón por el romance en que celebraba la apertura de una casa destinada a la lidia de gallos y por un poema en honor del Virrey Amat. El crítico español lo calificó de "hombre de menguado caletre y estrafalario gusto" y le incluyó entre los "innumerables poetastros que infestaban en el siglo XVIII las orillas de Rimac" (Cf. *Barrera, p. 461*).

Pero entre las composiciones en verso, hay una atribuida al general Escandón que reviste especial interés. Se trata de una afortunada décima inspirada en la contemplación de una planta florecida en la cuenca de una calavera. Comparte el tema de la fugacidad con Juan Bautista Aguirre, pero se aproxima asimismo a las reflexiones sepulcrales del prerromanticismo; la forma se sujeta a los requerimientos de la espinela, proveniente del Siglo de Oro español, a juzgar por el ritmo de timbre (abba-ac-cddc) y por la secuencia temática entre las dos redondillas (la primera plantea la funesta situación; la segunda, la imposibilidad de superarla), simétricamente engarzadas por los dos versos de transición -5 y 6- (*Cf. Tomás Navarro, Métrica, pp. 268, 269 y 319*):[45]

¡Oh flor bella y desdichada!
¿Qué te importa el ser hermosa,
Si en tu mansión espantosa
Con la muerte estás ligada?
¿Dónde irás fija o cortada
que cambie tu infausta suerte?
Arrancarte es golpe fuerte.
Dejarte es pena crecida;
Pues dejarte con la vida
Es dejarte con la muerte.
(¿Coincidencia?, p. 73)

---

idea del estilo: "Hallábame con esta carta concluida, y lleno de esperanzas de que el gran Feijoo viviese, á ser posible, en la inmortalidad de su ingenio; y a las nueve y cuarto de la noche del día 12 de Mayo, desprendiéndose de la esfera de mi desgracia un acento más oscuro que la misma noche, voló como rayo a ser herida del alma y entrándose para tanto estrago por el corazón, me informó, que ya libre de la prisión del barro, había pasado ese nobilísimo espíritu, que como sabio dominó los astros, á morar sobre las estrellas". (UL, No. VIII, Noviembre, 1893, p. 306).

[45] Como se verá más adelante, también Berroeta emplea con frecuencia la espinela; lo hará asimismo el Padre Aguirre; en ambos casos, empero, ya no solo para lamentarse, sino también para burlarse, al estilo de algunos poetas neoclásicos mencionados por Navarro Tomás.

Alberto Muñoz Vernaza, quien se interesó en uno de sus estudios por el personaje y su composición (*¿Coincidencia?, UL, 3ª. Serie, No. 2, agosto 1903, pp. 70 y ss.*),[46] temía por la originalidad de la pieza, atribuida en otros lugares al poeta y patriota cordobés José Antonio de Miralla (1789-1825), muy posterior a Escandón. Era aquel un viajero de cultura enciclopédica: dominaba varias lenguas; a donde iba cautivaba por su don de gentes, la facilidad para la improvisación y el porte de ciudadano de gran mundo. En 1825, poco antes de ir a morir en Puebla, víctima de la fiebre amarilla, había improvisado esta estrofa en un cementerio bogotano:

Bella flor! Cuando naciste
Oh! Que triste fue tu suerte.
Que al primer paso que diste
Te encontraste con la muerte;
Arrancarte es cosa triste,
No llevarte es lance fuerte;
Dejarte donde naciste
Es dejarte con la muerte.
(Ibid., p. 76)

Como es dable apreciar, el temor de Muñoz Vernaza tiene poco fundamento. La estrofa del argentino, muy bien para improvisada, en rigor ni es octava ni octavilla[47,48]; la de Escandón, en cambio, se muestra pulida, trabajada. No desprovista de belleza, la improvisación del cordobés palidece ante la perfección de la espinela del cuencano; es un raudo versificar con los fragmentos lúgubres conservados por una buena memoria[49]. Es probable que Miralla, familiarizado con el tema sepulcral, pues había vertido al español la *Elegía escrita en un cementerio rural* del poeta prerromántico inglés Thomas Gray[50] (1716-1771) -versión publicada póstumamente en Nueva York- conociera los versos de Escandón durante su estancia en Lima, en 1808. Rimada como

---

[46] En *BEM,* Precursores, pp. 689 y ss, se reproduce un estudio de Muñoz Vernaza sobre Escandón, seguido del Proyecto para Escribir la Historia Literaria de la América Meridional (MDCCLXVIII).

[47] La octava se integra por ocho endecasílabos; la octavilla, por ocho octosílabos, pero en ningún momento con la alternancia abababab que presenta la estrofa de Miralla.

[48] Pero la estrofa de Escandón no solo pervivía en la memoria de Miralla: "… su diminuta elegía (…) ha traspuesto el espeso lapso de dos siglos; ni siquiera en pergamino o papel, sino en el vehículo de memoria en memoria de las personas de educación esmerada. Yo he conocido el delicado poemita en labios de una dama de fina formación", confiesa Manuel María Muñoz Cueva (Una vida morlaca, p 148)

[49] Al referirse a don Andrés Bello por la buena traducción de una epopeya italiana, Pedro Henríquez Ureña reconoce también a Miralla por la versión de la Elegía de Gray "verso por verso; verdadera hazaña de exactitud literal, si consideramos la diferencia usual entre el español y el inglés, en cuanto a la longitud de las palabras." (*Las Corrientes Literarias*, nota 12, p. 235). Félix Ortiz, en cambio, hace notar que el inglés, más breve y conciso, difícilmente cabe en el metro castellano, de modo que trasladar cada cuarteto de Gray a otro de igual medida, como hace Miralla, demanda excesiva concisión y genera oscuridad; en tal virtud, prefiere la traducción de Roberto MacDouall "más transparente, sentida y dulce" (La elegía de Gray, en Repertorio Americano, Semanario de Cultura Hispánica, San José, Costa Rica, T. XXXV, Año XIX, No. 13, abril, 1938, pp. 196-199).

[50] Una de las estrofas, en la versión de Miralla, trae esta vaga alusión al tema: "¡Cuánta brillante asaz piedra preciosa / encierra el hondo mar en negra estancia! / ¡Cuánta flor sin ser vista, ruborosa, / en un desierto exhala su fragancia!".

la espinela, la décima era, por lo demás, la estrofa predilecta de Escandón cuando versificaba, aunque con poco mérito, similar al de la prosa:

La América reverente
a vuestros pies noble sabio,
ofrece con tierno labio
su pecho en amor ardiente;
este honor resplandeciente,
con benignas dignaciones,
permitid, que son blasones,
que aspira nuestra memoria,
por tener en vuestra gloria
un trono de corazones.
(*Elogio del P. Feijóo, UL, Año 1, No.VII, octubre 1893, p. 279*)

El mundo, que lo venera
por imparcial y veraz,
sabe que no dijo más
de aquello que en verdad era;
y así con confianza entera
de verídicos esmeros,
nuestros pesares sinceros
muden el llanto de quejas,
sabiendo que si nos dejas,
dejas tierra por luceros.
(Ibid., No. IX, diciembre 1893, p. 342)

Al tenor de estas endebles composiciones últimas, hay razón para que se ponga en duda la atribución de aquella pieza tan delicada al General Escandón; pero podría ser que nuestro compatriota no fuera abandonado del todo por la inspiración y hubiera tenido su momento feliz para intuir el tema y desarrollarlo con la agudeza y brevedad de un esmerado conceptista. La afortunada espinela del cuencano, que por la fugacidad lo emparienta con Aguirre y Berroeta, anticipa con sobra de mérito uno de los motivos de meditación en la poesía romántica hispanoamericana.

El otro poeta, el jesuita Pedro Pablo Berroeta, había ingresado a los 15 años de edad en la Compañía de Jesús y, una vez terminados sus estudios religiosos, fue destinado a las misiones amazónicas. Frisaba en la edad de Cristo en el momento de ser arrancado a su destino y expulsado del territorio patrio por la vía del Pará. Así pues, le vemos ir a Italia para trasladarse después de Rávena a Barcelona, junto a su hermano mayor, el jesuita Agustín Berroeta; instalarse luego en Palermo como bibliotecario público con autorización para leer libros prohIbidos, e ir a morir de puro viejo en Sevilla, en julio de 1821.

Con la vida por delante, ocupado aún en su formación, no se dejó avasallar como Crespo Jiménez por los rigores del destierro: "No gimo mis desgracias o mis males, / la acerba muerte de Jesús yo lloro", dirá en su vejez. Lo que sí le conturbaba era el verse confundido entre acentos y voces forasteras:

Si del gran Marañón a las riberas
dejé mi plectro a un tronco suspendido,
cuando arrojado a playas extranjeras
fui triste objeto al cielo enfurecido,
si en acentos y voces forasteras
se halla mi propio idioma confundido,
¿cómo puedo cantar, y quién me inspira
sin acentos, sin voces y sin lira?[51]

Había sobrepasado los sesenta años de edad, pero conservaba el buen humor para agradecer festivamente al Padre Joaquín Ayllón por un obsequio recibido:

Si mis coplas otra cosa
no son que un vil oropel,
yo he de recibir por él
moneda que es tan preciosa?
Esto es cosa escrupulosa
que me cause algún temor;
mas si Dios lo da, en rigor
San Pedro me la bendiga.
Basta que a usted yo le diga:
Dios se lo pague, Señor.

Con franca alegría, se ríe de sí mismo y de sus desventuras de proscrito:

Una musa muy discreta
con mucha razón decía
que toda musa tenía
parentesco con la dieta.
Yo que nunca fui poeta,
ya empiezo a poetizar
en fuerza de mi ayunar,
y es mi ayuno tan severo
que dentro de breve espero
con Apolo emparentar[52].

---

[51] BEM, *Los jesuitas quiteños del Extrañamiento,* p. 619. Salvo indicación en contrario, los textos de Berroeta han sido tomados de esta fuente.
[52] Rodríguez Castelo, *Literatura en la Audiencia de Quito,* Siglo XVIII, T. II, p.1466.

Hombre de agudo ingenio, diestro versificador, poseía una vasta erudición; alternó gracia e ironía[53] con la profunda reflexión sobre la existencia, y se dio tiempo, en sus momentos libres, para componer una historia rimada de la Pasión: 1026 octavas reales "adaptadas al vulgo"; es decir, ocho mil y más versos destinados "a la gente vulgar e indocta:"

Te advierte aquí, oh lector, la musa mía
Que si eres sabio, culto o erudito,
No leas esta inculta poesía
Porque fastidio te dará infinito.
Sabiendo que mi pluma no podría
Escribir para ti, solo la he escrito
Para quien se contenta y solo estima
Que haya en el verso consonancia y rima[54].

Acompañaban a esta historia cien y más páginas de notas eruditas; todo este material fue salvado de las llamas por orden superior, pues Berroeta era consciente de los defectos de la composición y reconocía que había confiado en que tendría tiempo de reverla y corregirla. (*Pólit, Un poeta, p. 7*). Según Rodríguez Castelo, lo que en verdad desalentó al autor fue la estructura de la obra, pues en cuanto a vigor y a belleza el texto épico posee también momentos de gran tensión lírica, como para ubicarle con decoro al jesuita cuencano entre los buenos poetas de su tiempo.

Después de Manuel María Pólit y de Aurelio Espinosa Pólit, ha sido justamente Rodríguez Castelo quien se ha preocupado por librar a Berroeta del fallo dictado por Isaac J. Barrera cuando se refiere al poema de la Pasión: "...tiene facilidades para la versificación, pero no es poeta" *(Barrera, p. 444)*, juicio talvez fundamentado en las propias afirmaciones del anciano jesuita sobre su obra: "...coplones de viejo, o poesías mal digeridas, que a diversos asuntos y en diversos tiempos he compuesto, regularmente requerido, siendo la mayor parte de ellos partos de la vejez". No es poeta culterano, debió afirmar Barrera para coincidir, no sin reparo, con el crítico cuencano Manuel Moreno Mora *(El Azuay, T.I, p. 10)*.

Sin lugar a dudas, el padre Berroeta comparte con Escandón y con Juan Bautista Aguirre las preocupaciones del barroco, especialmente el tema de la fugacidad de la vida, desarrollado en esta décima rimada como la de Escandón, pero sin los dos versos de transición:

---

[53] Pero era un humor que no zahería, advierte Rodríguez Castelo, profundo conocedor de la obra del jesuita cuencano. (Cf. "Berroeta y su pasión", en *La pasión en el arte quiteño*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1999, p. 62-73). Por su parte, José María Vargas comenta, refiriéndose a los poetas del Ocioso en Faenza: "Sus autores, que desplegaron en su patria una actividad febril, se vieron reducidos a una ociosidad forzada, que buscó en el verso un desahogo a la melancolía: /´Usted me ha de perdonar / tanto ingente desvarió, / pues en tan triste lugar, / si de este modo no rio, / no haría sino llorar.' escribió, interpretando a los demás, el padre Berroeta" (*Historia de la Cultura Ecuatoriana*, p. 305). En estos festivos desahogos y en otras piezas menores, se advierte el humor, la ironía -algunas piezas tienden a caricaturizar-, la disemia, la sobriedad adjetiva, el poder de concentración, características todas ellas del lenguaje conceptista.
[54] Manuel María Pólit, *Un poeta cuencano del tiempo de la Colonia*, UL, Serie VII, N° 1, l918, p. 8.

QUASI FLOS EGREDITUR
Brota como flor

Nace el hombre como flor
en la mañana de mayo,
cuando luego con desmayo
se marchita su candor.
Al primer lozano albor
del ser y vida que adquiere,
cae a un soplo que le hiere:
¿quién pues tu vida asegura,
si es flor que tan poco dura
que apenas nace ya muere?
(Rodríguez Castelo, T. II, pp. 1459-1460).

En otra décima, rimada como la anterior, añade a la preocupación por la fugacidad de la existencia el tema calderoniano de la vida es sueño, que se presentará luego con frecuencia en el anhelo de evasión de la poesía hispanoamericana:

DORMIENTES MORIMUR
Durmiendo morimos

¿Qué es la vida, sino un sueño?
Y el sueño, si bien se advierte,
¿qué es más sino de la muerte
una imagen y un diseño?
Luego no vivo si sueño;
pero ¿para qué he nacido,
si es muerte lo que he vivido?
¡Ay de mí, si no despierto,
que para siempre habré muerto,
pues siempre vivo dormido!
(Ibid., p. 1460).

Como se puede observar, no hallamos en estos ejemplos la acumulación de recursos que presenta el Padre Aguirre: ni alardes metafóricos, ni hipérboles, ni cultismos. Cuando asoma la hipérbasis, esta se reduce al rompimiento del sintagma nominal, a la colocación del verbo entre dos complementos, a la anticipación del complemento al verbo, especialmente el circunstancial, pero sin llegar al exceso de la sintaxis gongorista:

Por fin, del Jueves, venturoso y santo,
Compareció la suspirada aurora;

No sé si diga, que bañada en llanto,
La muerte de Jesús anuncia y llora;
O si más bien se ve, risueña tanto
Que alegra el valle y la montaña dora,
Y al hombre, que entre grillos, vil se abate,
Su libertad le anuncia y su rescate.
(Rodríguez Castelo, T. II, p.1454).

Atención especial merecen, por su esplendor y vitalidad, los sonetos del jesuita cuencano. Aunque el poema *La voz de la creación* no consta entre los recomendados por Espinosa Pólit para integrar una selección "más estrecha y severa", hay en aquel una honda riqueza conceptual, más que alarde retórico. El apasionado encuentro con lo divino en la multiplicidad de formas celestiales y terrestres funde en una sola experiencia estética el sentimiento barroco de la generación de 1684 y la percepción racionalista propia del siglo de Berroeta: la fe se halla robustecida por la experiencia cosmológica:

Cuanto veo de bello y de galante,
cuanto de pulcro y de precioso admiro
de este universo en el inmenso giro,
¡ama, me dice, al Criador amante!

¡Ama, me dice, a Dios!, el sol brillante,
cuando hacia el cielo con los ojos giro;
cuanto planeta allí descubro y miro:
¡ama, me dice, a Dios en todo instante!

En la tierra también con mil clamores,
esto clamando están en monte y prado
brutos y hierbas, pájaros y flores.

Cuantos objetos hay en lo criado
son del amor de Dios despertadores,
y en mí este amor aún no ha despertado
(BEM, Los Jesuitas, p. 628).

Señala Rodríguez Castelo que Berroeta no se abisma en el sentimiento barroco de la fugacidad de la vida. Lejos de apesadumbrarse por la brevedad de la existencia -que continúa siendo un sueño-, el poeta transforma el soneto en un cántico de alegría ante la proximidad de la sempiterna aurora:

Como el ardiente ciervo a quien devora
de la insaciable sed la rabia activa,
arrebatado corre al agua viva,
que desea beber hora tras hora,

así, mi Dios, mi corazón ahora
arde por ti de sed tan excesiva,
que sediento estará mientras yo viva
y llegue al fin la sempiterna aurora.

De aguas vivas, Señor, tú eres la fuente:
¿cuándo vendrá mi venturoso instante
en que pueda saciar mi sed ardiente?

Pero espera, alma mía, sé constante,
que llegará el momento finalmente
en que sacie tu sed su faz radiante
(Rodríguez Castelo, T. II, pp. 1456-1457).

Por fin, al ponderar la perfección que ofrece la paráfrasis del *beatus ille* horaciano, Rodríguez Castelo piensa que el cuencano supera en algunos momentos a Fray Luis de León; y percibe en los versos de Berroeta "los lejanos ecos de su Azuay rural" *(op. cit., p. 1461)*. Ciertamente, el lector creerá percibir los aromas y rumores propios de la región; el canto de los pájaros, el murmullo de los ríos:

1 Dichoso aquel que ajeno de cuidados
como la antigua gente, con sus bueyes
se cultiva los campos heredados.

2 Observador celoso de las leyes,
libre de toda deuda, usura o treta
aun más tranquilo vive que los reyes.

(…)

8 De panales y miel la dulce oferta
que las abejas le hacen industriosas
recoge y guarda en olla bien cubierta.

9 Trasquila las ovejas achacosas
y cuando alza el otoño su cabeza
de frutos coronado en vez de rosas,

10 ¡Oh, qué gusto al mirar tanta riqueza!
¡qué placer al probar tanta dulzura
del ingertado pero con destreza!

(...)

14 Su agua en tanto. descarga la colina,
y las aves pipiando en la floresta,
se acojen a la rama más vecina.

15 Ni el murmullo de fuentes le molesta:
que a sus ojos más bien concilia y llama
el dulcísimo sueño de una siesta.

16 Mas cuando invierno entra mil truenos brama
y cubre con sus nieves monte y llano
blanqueando cada río y cada rama[55];

Así pues, Crespo, Escandón y Berroeta son los representantes de nuestro siglo XVIII en el mundo de las letras hispanoamericanas; sobre todo Berroeta, cuyo aliento lírico fue destacado ya por Manuel María Pólit:

> Era preciso llegar a nuestro gran padre Solano para abrir la era literaria cuencana.
>
> Mas he aquí de repente que el telescopio de la investigación y la crítica ha dado con otra estrella, y no de las menores, antes por completo desconocida, en esa misma constelación de Jesuitas ecuatorianos expulsos y ¡albricias! esa estrella es cuencana! (*Pólit, UL, T. VII, No. 1, 1918, p. 2*).

A los doscientos años de su muerte, debemos reconocer en Berroeta al anticipador de algunos elementos constitutivos de lo que podría considerarse una poética cuencana, la añoranza del paisaje nativo, constituye un tributo a lo propio americano, en contraste con la mirada desdeñosa que por esa época tratarán de infundir en el poema nuestros románticos del siglo XIX. Lejos de lamentarse en el destierro por su suerte de proscrito, el autor ironizó, se burló de sí mismo y de los demás, con el humor aparentemente lisonjero que será retomado en el siglo XIX por Solano y, un poco más cerca de nosotros, por jóvenes irreverentes del grupo ELAN. Recordemos también la insatifacción que experimentó el ya anciano jesuita una vez terminado el extenso relato sobre la Pasión en miles de versos que estuvo a punto de echar al fuego, consciente de que la edad no le daría tiempo para corregirlos. Esta velada frustración frente a un trabajo que se creería terminado revivirá en el concepto de poema como obra de arte siempre inacabada y perfectible: otra deuda, no menor, contraída con Berroeta por la lírica cuencana de comienzos y finales del siglo XX.

Crespo y Escandón no son figuras descollantes, pero tampoco desentonan en el concierto de voces que se dejaban escuchar por entonces a este lado del Atlántico. Y también al otro lado, conforme lo señala el propio Menéndez Pelayo al referirse a la pobreza lírica española del siglo XVIII, en contraste con la literatura científica, rica y abundante:

---

[55] Manuel M. Pólit, loc. cit.:, pp.12, 13. (Se mantiene el texto original).

> O por aberración crítica, o por flaqueza y penuria del estro propio o por aversión a los pasados desvaríos culteranos, o por una absurda concepción del fin y materia de la poesía se había desarrollado una escuela cuyos caracteres más extremos consistían en la falta absoluta del numen y de color poético[56].

3. UN LARGO SILENCIO

A Escandón y a Berroeta les sucede el silencio lírico de dos generaciones. Bajo la austera vigilancia de los eclesiásticos, la sociedad se ha venido moviendo por inercia, conmovida de vez en cuando por la celebración de algún suceso ocurrido tiempo atrás en la metrópoli o por la noticia de algún hecho extraño. Ha cundido en toda la provincia la casta de mestizos, "gente altiva, muy perezosa llena de vicios y mal inclinada" que conocieron Jorge Juan y Antonio de Ulloa en 1735 (*Noticias Secretas, T. I, p.. 169*). El poder se sustenta ahora ya no solo en la agricultura, siempre boyante gracias a la fertilidad del suelo y su labranza gratuita, en la explotación de las minas, de los bosques, especialmente de la quina, sino también en el comercio exterior, en la compra de artículos suntuarios y de bienes raíces.

Actividades económicas de intermediación y contrabando imponían una nerviosa tranquilidad en la región. La posición económica familiar empezaba a romper los esquemas tradicionales de estratificación social; la antigua nobleza iba descubriendo la inutilidad de los pujos de abolengo. En medio de esta prosperidad de los círculos dominantes, la comidilla callejera y la molicie atrofian la sensibilidad, la imaginación, la creatividad.

Sería menos deplorable si esa mengua de sensibilidad e imaginación solo hubiera extenuado la vena de la poesía. Conforme avanza el siglo XVIII, el panorama social se ensombrece. También desmayan el vigor y la iniciativa para explotar los recursos en una región acariciada por el clima, por la ubicación geográfica, por la fertilidad del suelo, por la riqueza de los yacimientos mineros. Rodeada de jaspes, alabastros y mármoles, la ciudad, que ya en 1778 tenía 18.000 habitantes, aterroriza a los viajeros por la lobreguez de tugurio. La creatividad desfallece entre los vicios de una clase social seducida por el lucro. Buena fuente de ingresos, el alcohol y su dispendio acaban por enervar la innata habilidad del artesano azuayo. Así se lamentan de la situación el Deán y el Cabildo Eclesiástico en un informe elevado a las autoridades en 1791, año del nacimiento de Vicente Solano,[57] en la segunda vertiente de la generación de 1804.

El informe proporciona una buena explicación al silencio lírico en que se mantienen dos generaciones, cuando nos describe el estado lamentable en que se encuentra la educación azuaya. No hay preceptores ni centros de enseñanza. El clero regular, otrora preocupado por la formación de la juventud, vegeta sin nociones de filosofía ni de latinidad. El clero secular desconoce las artes,

---

[56] Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras completas,* T. IV, p. 11

[57] Manuel Moreno Mora sostiene que Solano nació en 1796 (El Azuay literario, T.II, 1932, p.10)

las ciencias y hasta lo ornamental de las escuelas; guiados por la luz natural, los sacerdotes se enredan en su propia inconsistencia discursiva, fuente de desavenencias y litigios (*Cf. ARCH, No. 2, 1980, pp. 94 y ss.*).

En 1788, cuando hacía la entrada en Cuenca su primer obispo, José Carrión y Marfil, salieron a recibirlo medio centenar de clérigos sueltos, licenciosos, ignorantes, ayunos de latín y de sagradas escrituras. Ni siquiera las monjitas vigilaban su recato, pues animados bailes sacudían a menudo el locutorio del convento de la Concepción, sin rubor de la clausura (*Cf. González Suárez, T. II, pp. 1306 y ss.*).

La llegada del obispo coincidió con la segunda administración del Gobernador José Antonio Vallejo, decidido a combatir los vicios de la sociedad y a cambiar la fisonomía de la ciudad. En este empeño, no tardaron en surgir divergencias entre la autoridad civil y la religiosa y en el interior de la propia administración eclesiástica. Así se despide el siglo XVIII, en cuyas postrimerías no faltaron conatos libertarios, como lo prueba el pasquín aparecido una mañana de mayo de 1795 con este llamamiento: "A morir o vivir sin rey, prevengámonos, valioso vecindario. Libertad queremos, y no tantos pechos y opresiones".[58] Discrepancias personales entre el Obispo y el Gobernador, que se tornaron interminables, sacaron a relucir tensiones sociales más profundas. Sin embargo, lo que Vallejo hizo por el orden de la ciudad y por su adelanto material, enjalbegándola, ordenando el archivo del Cabildo Civil, levantando el primer censo de la población, imponiendo el imperio de la justicia, cuyo símbolo, el Rollo, escarmentaba desde 1787 a los criminales, todo ello canalizó la vida urbana y permitió ingresar con algo de decoro al siglo XIX, pues la administración de Vallejo se prolongó hasta 1801[59]. Por su parte, la autoridad eclesiástica llamó al orden a clérigos y monjas y se preocupó por atraer a la juventud con arreglo a la doctrina de la Iglesia.

Dedicados a estos menesteres de adecentamiento material y de moralización nos sorprende el siglo XIX, cuyos años iniciales estuvieron todavía animados por la prosperidad económica. Una de las primeras preocupaciones fue atender a la educación de la juventud. Entre 1802 y 1813 se lleva a cabo el proceso de fundación del Seminario, si bien no se inaugurará hasta 1818 (*Terán Zenteno, pp. 69 y ss.*), año en que un joven fraile, Vicente Solano, asume allí la cátedra de moral. Durante un largo período, en este establecimiento en trance de conformación se ha de educar a cabalidad no solo el clero sino toda la juventud cuencana. Gramática, latinidad, filosofía, teología, moral, son las cátedras sustentadoras de la ideología y del futuro desarrollo intelectual de Cuenca. Hasta la fundación del Colegio Nacional, el Seminario habrá de ser el centro de enseñanza secundaria. Rodeados de sotanas y esclavinas, por sus claustros pasearán, en generaciones subsiguientes, los Cordero, Borrero, Malo, Crespo Toral, Vázquez y otras figuras de primer orden en el devenir político y cultural de la región.

---

[58] Alberto Muñoz Vernaza. "*Crónica Colonial*" (UL, 2ª Serie, No. 11, abril de 1903, p. 575).
[59] Ct. González Suárez, *Historia General*, T. II, pp. 1307 y ss.

3.1. FRAY VICENTE SOLANO

Fruto del nuevo magisterio de la Iglesia y también de las tensiones entre el poder espiritual y el temporal, en la segunda vertiente de la generación de 1804 hará su aparición la figura del primer escritor de temperamento vernáculo, Fray Vicente Solano (1791-1865)[60]. En la actividad polifacética de este fraile admirable prevalece una abnegada vocación sacerdotal y una santa impaciencia franciscana para ilustrar a sus conciudadanos; un caso de excepción en la morosa primera mitad de nuestro siglo XIX.

La personalidad de Solano, forjada en el estudio y en la disciplina, ejerció una indiscutible autoridad intelectual y moral sobre sus contemporáneos. Disfrutaba de la consulta permanente a los grandes autores clásicos y contemporáneos, para lo cual, encerrado en su celda de fraile franciscano, se entregó también al estudio de idiomas. Cultivó las más diversas áreas del saber; aparte de cuanto concernía a la formación sacerdotal: la física, la química, la botánica, la geología, la entomología, la filosofía, la historia y, por supuesto, la política. Admirador de fray Benito Jerónimo Feijoo, a ejemplo de él practicó el ensayo. Convencido de que luego de haber obtenido la independencia debía la pluma remplazar al ruido de las armas, asumió la crítica despiadada a la corrupción del poder y a las malas costumbres de su tiempo. Luchando contra la precariedad de los recursos tipográficos, logró poner en circulación sus ensayos y fundar periódicos: *El eco del Asuay* (1828) y, posteriormente, *La escoba* (1854), cuyo lema era: "¡No más tontos! - Grito de la Razón", periódico, este último, redivivo en la Cuenca de 1949 con la misma ironía y los mismos objetivos de Solano[61].

El método de estudio y de trabajo del fraile franciscano estaba guiado por la observación y la investigación como procedimientos adecuados para establecer las causas tanto de los fenómenos naturales como de los sociales, a fin de liberar a la comunidad de la ignorancia, el fanatismo y la superstición. El contacto con el buen estilo y con el saber universal afinó su prosa vibrante, sugestiva, en perfecto alarde de equilibrio entre la profundidad y la sencillez, como correspondía a una mentalidad fortalecida por la vocación del científico, la claridad del filósofo y la sensibilidad del esteta[62].

---

[60] Sobre el destino de los despojos mortales del venerable franciscano, cabe señalar que fue sepultado el 3 de abril de 1865, en el Panteón de la ciudad, según la partida de defunción suscrita por el Cura Rector del Sagrario, José Antonio Vargas. El cuerpo –añade la fuente- existió en un principio, debidamente asegurado, en la Capilla de nuestro Panteón público y existía, hasta hace poco, en una bóveda de la Santa Iglesia Catedral de Cuenca (Cf. Páginas de Historia, serie II, No. II, abril de 1916, pp. 6,7)

[61] Cf. Claudio Malo González, *Antología de La Escoba,* Cuenca, Universidad del Azuay, 1993, 3ª ed.

[62] "Cada véz que encuentro una planta en algun lugar designado por él, me viene á la imajinación su presencia: ¡aqui estuvo Humboldt! digo para mí solo, cuando voy en compañía de otros. ¡Gracias a Humoldt sé la altura en que me hallo con respecto al nivel del mar! No puedo dejar de referir lo que en cierta ocasión me sucedió. Había leído en la parte botánica, que entre Burgay y Déleg se halla una nueva especie de aralia, descrita por este sabio, con el nombre de *aralia avicenniaefolia*. Por cerciorarme fui a buscarla en el sitio donde crece; y en efecto, la encontré en el punto en que se comienza a descender al lugar llamado Verdeloma. Hay allí mucha abundancia de estas plantas y ellas me eccitaron estas reflecciones "aquí estuvieron Humboldt y Bompland! ¿Cuál será la planta que les sirvió de modelo para sus descripciones? ¿o serán otras las que eccisten ahora? ¡Qué conversación tan amable no tendría yo con estos sabios en esta soledad sobre las plantas y sobre otras materias! Confuso con estas ideas daba vueltas en aquel recinto de aralias y me parecía que en toda aquella colina circulaban los manes de Bompland y las sombras de Humboldt..." (*La Escoba,* n° 7, 22 de octubre de 1856, Quito, Banco Central del Ecuador, 1993, pp. 27, 28).

El sabio franciscano fue, por supuesto, un hábil versificador; pero su actitud combativa lo mantuvo alejado de la musicalidad del verso; cuando se decidió a utilizarlo -mente del siglo XVIII-, lo hizo en el género que más convenía a su inclinación didáctica, la fábula:

El BUEI, Y LA GARRAPATA

Allá en tierra de mi abuela
el buey *diz* que trabajaba,
y sin cesar le mordía
una feroz garrapata.
Fatigado y doloroso,
al ver mordidas sus patas,
con paciencia el animal
díjole aquestas palabras:
Bien se ve que tú no puedes
dejar tu costumbre mala:
yo trabajo, tú me picas:
¿a quién le toca la palma?"
Tantos útiles autores,
a críticos garrapatas
pueden decir esto mismo
por sus censuras amargas[63].

La aguda inteligencia de Solano apuntaba a sacudir a sus conciudadanos, condenando en forma implacable los defectos del individuo y de la sociedad. Quizás su contribución mayor consistió en captar las necesidades de su medio y proponer soluciones para aliviar las dolencias colectivas, lo que no era posible sin dejarse arrastrar por las contradicciones achacables a la propia realidad. Si la dedicación del naturalista contribuía a disipar las supersticiones, la audacia del pensador enconaba las inteligencias; si la firmeza del teólogo establecía una frontera entre fe y razón, la sensibilidad del literato contribuía a la fruición del texto literario[64]. Entre una y otra ocupación, a Solano le cupo el privilegio de ser el iniciador de una de las más fecundas expresiones del intelecto cuencano: el periodismo de opinión. A su ejemplo, las siguientes generaciones aguzarán la pluma en la confrontación ideológica, en el debate, en la impugnación, en la polémica.

---

[63] *La escoba*, N°8, 29 de octubre de 1856, p. 32. La fábula está firmada por F. V. S.

[64] Buena prueba de este aserto nos da la posición inflexible de Solano en materia religiosa cuando por un lado se ríe de la buena disposición de Olmedo al momento de la muerte ("No había sabido las santas disposiciones del Dr. Olmedo a la hora de su muerte. Si he de decirle la verdad, yo me río de esas disposiciones (...) La confesión nada cuesta; la retractación de los errores es la tortura del amor propio. Olmedo ha publicado errores muy notables. prescindiendo de algunas cosillas que contiene el Canto de Junín o de Bolívar, nadie puede perdonarle haber traducido y publicado la infame epístola de Pope sobre el hombre es el puro deísmo. ¿No habrá leído el señor Obispo de Guayaquil? Es increíble".) y, casi al mismo tiempo, escribe un estudio penetrante en el que expone su admiración por el arte de Olmedo, celebrando especialmente la hermosura de la aparición del Inca (Cf. Epistolario de Fray Vicente Solano, T.I. Prólogo y notas de Agustín Cueva Tamariz. Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1953, p. 167).

El fraile amaba demasiado su vida forjada en el retiro y en la meditación como para aceptar responsabilidades incompatibles con su carácter[65]. En la juventud había abandonado la cátedra para dedicarse a la meditación, pues las aulas no le eran propicias para robustecer el pensamiento, según propia declaración. Más tarde, al declinar el obispado que le ofrecía la Asamblea de Guayaquil, sentenciaba: "El amor a las ciencias es incompatible con los negocios, tanto temporales como espirituales cuando son impuestos por obligación"[66], pero ese mismo carácter templado en la meditación se tornaba por demás apasionado y turbulento para aspirar al honor de los altares en un medio aún oscurecido por prejuicios ancestrales, a los que tampoco pudo sustraerse en más de una ocasión. Algo difícilmente perdonable es por cierto el que haya contribuido a emponzoñar la sensibilidad exquisita de Dolores Veintimilla de Galindo; pero es preciso comprender que el fraile no estaba para arrebatos líricos, y que ella, además, representaba la imagen opuesta al ideal de mujer que cabía en la mente de un pobre sabio franciscano abrumado por la enfermedad y recluido en la penumbra, al pie de los Andes.

A pesar de esas contradicciones, Solano se mantuvo fiel a su vocación intelectual hasta la hora de morir. No obstante el retraso que en aquellas circunstancias tenebrosas demandaba el viaje penoso de las luces[67], él se daba modos para mantenerse enterado del acontecer y del pensamiento universales. Todo ello le permitió oficiar de voluntario mediador entre el pensamiento racionalista del siglo

---

[65] La fortaleza de Solano debió resentirse por su constitución débil y enfermiza, según se desprende de la correspondencia. Por ejemplo, en septiembre de 1859 se queja a su amigo Eguiguren de que se halla "enfermo hace más de un mes con dolor de barriga y bastante disentería" el 13 de junio de 1860 vuelve a comunicarle que "hasta ahora no he podido recuperar mi salud, y aun me he escapado de morir con recaída. Jamás he padecido disentería semejante"; con frecuencia participó este tipo de quebrantos a otros respetables amigos con quienes mantuvo correspondencia.

[66] Es curiosa la similitud entre esta idea de Solano y aquella que por la época expresaba Baudelaire en su semblanza de Théophile Gautier, escritor francés precursor de la corriente que tomó el nombre de "el arte por el arte", de quien sus contemporáneos lamentaban el que no se hubiera desempeñado en la función pública. Baudelaire lo explica de este modo: "Por muy extenso que sea el genio de un hombre, por muy grande que sea su buena voluntad, las funciones oficiales lo disminuyen siempre un poco; a veces se resiente su libertad y a veces hasta su clarividencia." (Baudelaire, *El arte*, p. 121).

[67] En carta a Piura dirigida a Fray Buenaventura Figueroa, el 19 marzo de 1850, le solicita: "...Supuesto que U. tiene relación con Monsieur Pettit, hágale encargo de que pida a Francia una obra muy interesante para mí; y es la Genera et Species Plantarum Equinoxalium del Barón de Humboldt...". El 21 de abril de 1851: "Agradezco el cuidado de U. por el encargo de los libros a Paris; y según lo que U. me dice, quizás llegarán algún día". El 16 de septiembre de 1852: "Yo le agradezco; pero no sé si podremos conseguirlo como sucedió con Petit. De este me ha dicho Tadeo Torres que no es más que un agente de una compañía francesa, existente en Lima...". El 13 de enero de 1853: "Como no recibía carta de U. ni creí que se tomara tanta molestia en solicitar por la obra de Humboldt, después del suceso con Pettit, me valí de Tadeo Torres para que escribiera a Lima a la compañía francesa, o al que hace cabeza, a fin de que se consiga la citada obra, ocurriendo a París (...). Sin duda ya debe estar caminando para París la petición". Por fin, el 1 de diciembre de 1853, el tenaz fraile comunica a su amigo: "...en el correo pasado escribí a U. avisándole que (...) recibí la obra de Humboldt; y que en este correo le enviaría 30 pesos. En efecto... le remito 33 pesos (...) Espero que U. me avise el precio total de la obra para librarle la cantidad". El negocio concluye cuando a vuelta de correo Fray Buenaventura, un dominico de pobreza franciscana, le devuelve el dinero, provocando la gratitud de Solano: "Me hallo sumamente ruborizado con la devolución del dinero; pues no teniendo yo méritos para tanto y hallándome imposibilitado para corresponderle, ¿cómo no me he de llenar de rubor? Pero su generosidad de U. suplirá mi pequeñez, y quizá algún día podré corresponderle: no pudiendo por ahora hacer otra cosa, que agradecer un millón de veces; Dios se lo pague". (Cf. Epistolario, T. II:, pp.208, 213, 218, 225 y 226). Nótese la similitud de sentimientos entre este texto de Solano y la estrofa agradecida de Berroeta.

anterior y la tiniebla colonial que envolvía a los cuencanos de la primera mitad del siglo XIX. Sus relámpagos de ironía sacudieron en forma a veces temeraria a una ciudad anclada en el pasado.

Antes de condenar la impaciencia ultramontana con que el fraile planteó la reinstauración del principio de poder bajo la autoridad suprema de la Iglesia, no se ha de olvidar que, a lo largo del proceso emancipador, Cuenca fue un bastión realista, inflamado por los clérigos y sufragado por los prósperos hombres de negocios, mientras la presión sobre la masa de habitantes, acosada por igual hacia las filas españolas o patriotas, ávidas ambas de carne fresca de cañón, fue despoblando en cortos años la ciudad. En 1825, su población se hallaba reducida a 11.000 habitantes. Las primeras manifestaciones del movimiento emancipador que siguieron al grito de 1809 concitaron aquí la oposición de los sectores pudientes, que habían prosperado merced a una economía sustentada en la estructura social de la colonia; la Real Audiencia halló en Cuenca fervorosa acogida para la sede temporal del gobierno y apoyo para restablecer el orden monárquico en las otras regiones, con la consiguiente pauperización regional. Consumada la emancipación política, aquellas mismas fuerzas tradicionales se aliaron para integrar la Junta de Gobierno de la República de Cuenca (*Cf. Silvia Vega, Cuenca en los movimientos independentistas, ARCH, No. 6, 1986, pp. 9-48)* y perpetuarán luego su dominio a la sombra de los libertadores. Pero en esta empresa se comprometieron muchos hombres y recursos económicos. En especial durante el año y medio que corre entre la declaración de la independencia de Cuenca y la batalla de Pichincha, en la que se batieron ochocientos patriotas cuencanos, se destinaron copiosas sumas de dinero y también bienes a la causa libertaria; pero los sacrificios no pararon allí, pues se debieron sufragar luego los gastos que demandaba la guerra territorial entre la Gran Colombia y el Perú. Para colmo, en algunos pueblos del Azuay, los indios se levantaban en contra de la tributación indígena. La protesta social estuvo marcada por la represión y la violencia en 1824 y 1827.

Tal era el contexto en que nació la utopía de Solano. Después de asistir al desangre de su generación, en una región devastada por la guerra y sometida aún al arbitrio de los soldados, creyó que el restablecimiento del principio de autoridad debía presidir las acciones en pro de la supervivencia de la nación. Lo creyeron también en su tiempo otras mentes de indudable lucidez -incluida la del Libertador-: la monarquía se presentaba como una opción frente al caos que siguió a la Independencia y frente a la dificultad de ajustar las leyes al carácter de los pueblos recién emancipados. En este contexto, la idea del franciscano fue hija de su tiempo y de su medio.

II
En busca de identidad

1. EL ESCENARIO: INTELECTUALES ORGÁNICOS

Mérito de Solano fue despertar en sus conciudadanos el interés por conocer la realidad circundante, predisponiéndolos para enfrentar los retos del siglo XIX. En efecto, tras la ruta alumbrada por la linterna del fraile franciscano, que también proyectaba alrededor sombras siniestras, irrumpieron en la escena cultural de la ciudad, casi en tropel, los intelectuales y hombres de acción pertenecientes a la generación de 1834. Con los poetas nacidos en esta zona de fechas (1804-1833) arranca, bajo el signo romántico, la tradición de lo que puede llamarse, ya sin temor, lírica cuencana.

El hermano mayor de este grupo de intelectuales y hombres de acción es Benigno Malo Valdivieso (1807). Vigoroso espíritu comprometido con su realidad, emprendió una batalla indeclinable para enrumbar a Cuenca por la senda de la prosperidad. Después de haber sido esquilmada por las contiendas bélicas, la región atravesaba por un periodo de crisis que se prolongará por cerca de tres décadas. Para superar la situación era necesario reestablecer el comercio de la producción agropecuaria, principalmente con Perú y Guayaquil; la fabricación textil debía volver a competir con los productos extranjeros; había que recuperar la riqueza ganadera diezmada por la guerra; en fin, se debía retomar la explotación de los bosques, especialmente de la quina.

El problema económico era el más apremiante. Las exacciones de la guerra habían sido sustituidas por la tributación fiscal que alimentaba al centralismo. Esta absorción de los recursos era sentida en Cuenca como la causa de la penuria en que se debatía la región austral. Surgió entonces como contrapartida la idea de la organización federalista del Estado, según la cual se debía dejar que cada región administre los recursos que genere. Propugnada por Malo, la idea halló acogida en el resto de la República; en 1859 el país se vio dividido en cuatro gobiernos seccionales, Quito, Guayaquil, Cuenca, Loja, que estuvieron a punto de provocar la disolución del Estado. Dominada la situación, el gobierno de García Moreno asumirá con mano firme la tarea de organizar la Nación. Una de las medidas adoptadas por su gobierno fue sancionar en 1861 la Ley de División Territorial, que redujo la jurisdicción de la provincia, obligando a la siguiente generación a buscar, con la tutela de Malo, Antonio Borrero y Luis Cordero, nuevos emprendimientos. En breves rasgos, este es el escenario sobre el cual deberá actuar la generación romántica de 1834.

En materia educativa, Malo y Juan Bautista Vázquez (1821) estaban convencidos de que solo la educación podía asegurar la salida del enclaustramiento. Los dos aunaron esfuerzos para dar forma a esa idea. El fruto de esta clara visión pragmática y humanista ha de sustentar a lo largo de más de una centuria el avance de la región, a través de instituciones permanentes como el Colegio Nacional, creado en 1864, en la frontera generacional y, tres años después, la Corporación Universitaria del Azuay (Universidad de Cuenca), con las Facultades de Filosofía y Literatura, Ciencias, Jurisprudencia, Medicina y Farmacia, Teología. La creación de estos establecimientos educativos vino a reavivar y afinar la natural inclinación de los azuayos hacia la faena intelectual en los ámbitos del pensamiento, la ciencia y la expresión estética.

Junto a ellos se destaca la presencia de Antonio Borrero Cortázar (1827), de Mariano Cueva, de los educadores Rafael Villagómez Borja -más conocido como Rafal Borja- y Tomás Rendón

(1824)[68], así como de otros austeros personajes con quienes cobrará auge el periodismo en las columnas de L*a República, El Centinela, El Porvenir, El Constitucional, La Prensa*. Bajo la tradición de rebeldía heredada de Solano, el periodismo será de los primeros sectores ciudadanos en elevar la voz con gallardía contra el despotismo garciano, y no tardará en obrar sobre la juventud, en la generación siguiente, a que se levante (1869) contra la tiranía.

Los hombres representativos del grupo advierten que en la ciudad quedaba todo por hacer; había que empezar por identificarse en el concierto nacional y universal, por encontrar una identidad. Las ideas que en la Europa de la década de los años treinta habían propiciado, bajo el signo romántico, el advenimiento de una sociedad nueva y libre, no eran extrañas a los intelectuales cuencanos para hallar los indicios de la propia razón de ser: se afanarán en la búsqueda del color local mediante la reproducción fidedigna de lo subjetivo y lo objetivo que caracterizan al entorno natural y humano. Estimulado por esta diferente manera de contemplar el mundo y la existencia, Luis Cordero (1833) se verá obligado, en 1858, a defender el principio de la soberanía popular, fijado en la Constitución, pero aún sentido como herético por el cuerpo de canónigos de la pequeña ciudad. En el limbo brumoso del pasado inmediato, los poetas distinguirán las notas del paisaje nativo. El propio Cordero, figura estelar de la generación, aunque nacido al finalizar el periodo, escuchará las voces de la raza vencida e interpretará su dolor. Estas voces se opacarán muy pronto, dominadas por la sonoridad que provenía de la antigüedad grecolatina, que era parte de la recia formación humanístico-cristiana impartida en el Colegio Seminario San Luis; sin embargo, permanecerán en la nota intimista, en el sentimiento dolorido del paisaje, cada vez más cercano, casi transparente.

La búsqueda de identidad obligó a conjugar con premura, en el campo de la acción, el presente, el pasado y el porvenir. Antonio Borrero Cortázar y Luis Cordero, entre mil ocupaciones y mil preocupaciones, incursionaron también en la política y asumieron la primera magistratura del Estado. Es lo que ocurría en Hispanoamérica después de la Independencia: los escritores eran al propio tiempo hombres de acción y líderes políticos. El caso de Cordero es sorprendente, no solo porque ascendió por esfuerzo personal a las más altas responsabilidades del Estado, sino porque supo responder a las expectativas de la sociedad como un auténtico intelectual "orgánico",[69] que armonizaba con igual pasión y mérito la legislación y la agricultura, la diplomacia y el comercio, la literatura y la botánica, la filosofía y la contabilidad[70].

---

[68] Rodríguez Castelo señala 1836 como el año de nacimiento de Rendón; Manuel Moreno Mora, 1832; Valdano, 1834 y también 1836. La fecha de nuestro registro proviene de Lloret Bastidas, quien reiteradamente fija 1824; en la escuela Tomás Rendón, de El Valle, se registra 1824 como año de nacimiento del patrono. Lloret transcribe el texto latino grabado en la lápida dedicada a perpetuar la memoria del maestro; en lo que interesa para esta fijación, dice: "PRIMAM LUCEM AXPERIT XI KALENDAS JANUARI MDCCCXXIV! DIEM DOMINI OBIT NONIS JANUARJ MCMXVI". (*Antología,* T. I, p. 265). Según esto, Rendón tenía 30 años cuando fue a Quito, recomendado por Solano, para culminar sus estudios de Derecho.

[69] Se denomina así al intelectual que emerge "sobre el terreno a exigencias de una función necesaria en el campo de la producción económica" (Cf. Gramsci, p. 22)

[70] Cf. Manuel J. Calle, *Biografías*, p. 11 y ss. Las entusiastas afirmaciones de Calle sobre el ascenso de Cordero desde Teniente Político hasta Presidente de la República; desde maestro de escuela hasta rector de la Universidad, son desvanecidas por su nieto: desde los 14 años Cordero no ha retornado a Suranpalti, su tierra natal, sino de vacaciones

2. LA SEGUNDA VERTIENTE

En medio del urgente batallar, la generación se dio tiempo para responder en conjunto a los dictados de la inspiración[71]. Apareció, pues, el primer grupo con señales de identidad en la poesía cuencana; nacidos entre 1824 y 1833, sus integrantes, incluida su bella inspiradora, pertenecen a la segunda vertiente generacional.

Tomás Rendón, heredero casi universal del espíritu y del carácter adusto de su tío Fray Vicente Solano,[72] contribuirá a modelar en las aulas escolares la sensibilidad de su generación y también de las dos siguientes, pues su magisterio y sus textos de enseñanza estuvieron vigentes hasta entrado el siglo XX. Remigio Crespo Toral se refería a él siempre con respeto como a uno de los continuadores de la labor humanista de Solano. Juan León Mera le brindó deferente amistad. Con una vida retirada y silenciosa, Rendón se consagró al estudio, a la reflexión. Como maestro, cultivó la fábula, pero innovándola mediante la libertad estrófica, la armoniosa polimetría y, particularmente, con la incorporación de elementos propios del paisaje nativo. En 1874, se publicó *El hortelano y el puerco*,[73] reproducida treinta años después con el título de *El hortelano y el cerdo (UL, 3ª Serie, No. 5, p. 223, noviembre, 1903)*, donde hallamos exquisitos zapotes, mantecosas chirimoyas, melones, sandías y hasta una tinaja de guarapo. Novedades bastante similares trae esta otra composición:

EL CAPULÍ Y EL MIRLO

Después de haber sido el lujo
y el honor de un huerto umbrío,
de hojas y frutos vacío
llegó a verse un capulí;
y tornado en leño estéril
con el curso de los años

---

o como perseguido político o como dueño de una propiedad agrícola (Cf. Cordero C., *Del surco*, p. 44).,

[71] El 14 de enero de 1849 -cuenta Ricardo Márquez Tapia- se fundó la Sociedad de Aprendizaje Literario, inspirada por los Malo, los Borrero, por Rafal Borja. Estuvieron también los jóvenes Tomás Rendón, Antonio Marchán García, Joaquín Fernández de Córdova; junto a ellos Miguel Ángel Corral y Luis Cordero, ambos de 16 años de edad. Tal es el núcleo inaugural de la cultura literaria de Cuenca. (Cf.. Ricardo Márquez T., *Estela gloriosa del Azuay*, UL, Serie VIII, abril-1936, p. 27 y ss.). Lloret Bastidas se ha ocupado extensamente de la figura y la obra de Rendón (Cf. Lloret, *Antología*, T. I., pp. 70 y ss., pp. 253 y ss,).

[72] En la vasta correspondencia epistolar que mantuvo Solano con José María Laso, se lee esta recomendación que, de paso, ilustra la fama de que gozaban los clérigos (13 de septiembre de 1854): "Un sobrino mío, que no es de los que el vulgo dice: *sobrine clericorum fihii sunt ipsorum*, sino hijo legítimo de una hermana mía, y que se llama Tomás Rendón, ha cursado sus leyes bien o mal, y quiere tomar sus grados; pero es pobre a pedir de boca, ni yo tengo dinero. En este estado varios diputados que han ido de aquí le han ofrecido hacer lo posible para que se le confiera el grado de doctor *gratis et amore*, y también me han suplicado que yo de mi parte busque algunos *empeños*. Yo no tengo mucha confianza en otros; y, por tanto, le molesto a U., que si pudiese haga algo a favor de dicho mi sobrino". (*Epistolario.* T. 11:, p.102).

[73] Tomás Rendón, *El hortelano y el puerco*, Cuenca, Impreso por José A. Monroi, 1874.

en desprecio y desengaños,
cuentan que lloraba así:

Antes que viera de mi edad lozana
marchitarse el verdor, no presumía
que el tiempo acabe con mi pompa vana.

Por mi lujo y vigor, más bien creía
que disfrutando de eternal ventura
jamás reveses que llorar tendría.

Cuando en gala me vi ¡con qué dulzura
las avecillas so mi tolda hojosa
saludaban la luz del alba pura!

¡Cuántas veces la tórtola quejosa
enterneció también el huerto y río
de entre mis ramas con su voz llorosa!

Y aun la nevada garza de mi umbrío
follaje a veces con placer gozaba
en los rigores del ardiente estío.

¿Qué ave en mis ramas colocar no ansiaba
su caro nido, con tenaz empeño,
mientras yo frutos y frescura daba?

Mas mi pompa murió, y al verme leño
sin otros bienes que vejez y daños,
me tratan todos con desdén y ceño.

¡Cuán esquivos contemplo, cuán huraños
a mis dulces cantores los jilgueros,
orgullo y gloria de mis verdes años!

¡Cuál solían entonces lisonjeros
en bandadas venir con atenciones
que ora me niegan con desdenes fieros!

De nada valgo ya para gorriones,
ni para mirlos que, mañana y tarde,
me cortejaban con festivos sones;
de inalterable amor haciendo alarde.

(…)

Un mirlo que no lejos picoteaba
los dulces frutos de un lozano pero,
mientras quejoso el capulí lloraba
de su mísera suerte el caso fiero,
aunque con indolencia le escuchaba,
dejando de engullirse placentero
una muy rica y sazonada pera
al capulí le habló de esta manera:

Por más que en duelo profundo
eternamente suspires,
no me afectan tus sollozos,
clamores ni quejas tristes.

Árboles buscan las aves,
que a todas horas les brinden
ora frutos, ora sombras
deliciosas y apacibles.

Si ahora ves que van volando
a otros verdes capulíes
es porque en ellos encuentran
lo que en ti ya no consiguen.

Vuelve a la pompa pasada
de tus floridos abriles,
y tendrás las atenciones
que hoy de las aves exiges.

Mas si leño permaneces
sin las galas que luciste,
no tienes para lamentos
ninguna razón plausible.

Déjate, pues, de querellas,
reflexiona, y nunca olvides
que árbol seco para el fuego
como leña sólo sirve.

Lector mío, en la opulencia
no gastes con frenesí

no sea que en la indigencia
te digan con impudencia
lo del mirlo al capulí.
(El capulí y el mirlo, UL, agosto, 1903, pp. 83, 84.).

Vivía Rendón en trato familiar con los clásicos latinos, a quienes traducía y parafraseaba; leía el inglés; hablaba el quichua, como lo veremos más adelante; componía manuales de literatura, de sintaxis latina[74], de gramática, poniendo al alcance de sus alumnos las reformas académicas, pero con el apoyo de reflexiones filológicas[75].

En materia de crítica literaria, conserva actualidad la forma en que trata el viejo tema de la imitación, al defenderse de la acusación de plagio por un epigrama contra los envidiosos. Según los acusadores, había plagiado un par de versos de César Cantú. Rendón confiesa no haberlos leído nunca; la idea fue tomada de Villemain, declara, lo cual no prueba nada -arguye-, pues también han imitado otros escritores. Para comprobarlo, transcribe un soneto de Góngora y otro de Tasso, en cuyos tercetos últimos se lee:

Góngora:

Manzanas son de Tántalo y no rosas,
Que después huyen del que incitan ora
Y solo del amor queda el veneno?

Tasso:

Quassi pommi di Tantalo, le rose
Fansi all' incontro e s' alontanan poi:
Sol resta amor che spira fiamma e tosco.

¿Góngora será plagiario?, pregunta. Pero no se queda allí. Cita a continuación estrofas de Bartolomé Leonardo de Argensola y epigramas de Marcial; de José Antonio Salas y la poesía griega, de la *Enriada* de Voltaire, de Virgilio; naturalmente, de Olmedo y los clásicos latinos. Por tanto -concluye- la imitación es cosa distinta del plagio; y trae en apoyo de su tesis los juicios de Marmontel, de Pascal, del propio Voltaire.

Nada extraño, pues, que el mundo interior de Rendón hallara cauce expresivo en el registro musical de los clásicos latinos y españoles, fiel al gusto de su generación, como se advierte en el poema *Viendo que baja quien subir anhela*, autorretrato de varón altivo y solitario:

---

[74] En 1886 publicó *Epítome de métrica castellana*; en 1888 *Estudio detenido y prolijo de las oraciones latinas*; debe pertenecer a estos años su *Compendio de las oraciones gramaticales latinas*, que no lleva fecha.
[75] Tomás Rendón, *Catecismo de Ortografía Castellana*, Cuenca, Montesinos e hijos, 1882 (con innovaciones de la Gramática de la Academia de 1880). Se hizo una segunda edición (Cuenca, editado por Agustín Vázquez, 1910), "con las últimas reformas que ha hecho la Real Academia Española", anota el editor.

1 Viendo que baja quien subir anhela,
a nadie mimo, ni ambiciono puestos;
por eso brillan para mí los días
claros, serenos.

2 Nunca me agrada, por amor a honores,
brumar del Ponto las mugientes olas,
ni, entre tormentas, sostener insanas
luchas odiosas.

3 Siempre de lejos contemplar procuro
cual rugen de hambre cortesanas fieras,
cual se desgarran y entre sí se quitan
mezquinas presas.

4 Do quiera busco en silencioso asilo
la paz serena, la quietud del alma,
la paz que nunca puede dar al hombre
la Corte insana.

5 Jamás me atrae lo que no es hermoso,
lo que no es grato, delicioso y suave,
yo amo tan solo lo que amor merece,
lo que es amable.

6 Así me encanta en el rosal florido,
en la alta roca o en el valle ameno
la tortolilla, con dolientes quejas,
tierna gimiendo.

7 Así me place en el risueño mayo
mirar cuan leda la nevada garza
bate sus alas, al romper el día,
en la onda clara.

8 Son mi deleite los opacos bosques,
las tersas fuentes, los floridos valles,
los claros ríos y las frescas sombras
de los sauzales.

9 ¡Oh! si, llegado para mí el momento
en que la vida y sus halagos cesan,
del campo viendo la verdura amable
morir pudiera!...

10 Poder y honores, azarosos bienes,
anhelan otros por cualquier camino,
yo nunca puestos que ponzoña brindan
busco ni envidio.

11 A nadie halago, solo a Dios acudo,
y si Él piadoso mi clamor escucha,
aunque los viles con desdén me vean,
yo haré fortuna.

12 Y así pasando mis tranquilas horas
sin engolfarme en el revuelto mundo.
sereno acaso, de bajezas limpio,
iré al sepulcro.

13 Triste es la vida y algo más la muerte,
de palaciegos que, en fastuosas cortes,
quieren que todos los conozcan, y ellos
no se conocen[76].

Integrada por estrofas sáficas casi impecables, cercanas a la tradición renacentista y al Siglo de Oro, la composición alcanza altura en el juego aliterativo, variedad en los hipérbatos (estrofas 6, 7, 9); en cambio, la rima asonantada en los versos pares y suelta en los impares confiere reminiscencias neoclásicas a la suave melancolía del paisaje. La nota intimista, la ligera pincelada del solar nativo, la abundancia de adjetivaciones, se ofrecen en la paleta del romanticismo.

Vicisitudes materiales, tempranas cuitas de amor, exacerbaron su temperamento romántico, siempre dolido, mirando continuamente cercano el final de la existencia:

¿Hasta cuándo en el ramaje
de los sauces escondida
deploras tus infortunios,
tortolilla?

¿Hasta cuándo a los rosales
y a las praderas floridas
cuentas tus penas amargas,
dolorida?

Lloras, cuando el alba viene
con sus rosas purpurinas,

[76] Poema manuscrito, reposa en el Archivo del Banco Central del Ecuador, Sucursal en Cuenca.

lloras cuando, por la tarde,
cae el día.

Triste vuelas a los valles,
triste a las rocas sombrías,
lamentando con ternura
tus desdichas.

¿Qué pesadumbres te aquejan?
¿Qué dolencias te aniquilan?
¿Por qué gimes, por qué gimes,
tortolilla?

Por lo mucho que lamentas,
a todas horas del día,
presumo que son profundas
tus heridas.

Si en las penas que deploras
nadie te hace compañía,
déjame que conmovido
yo te siga.

Déjame evocar memorias
doloridas, aflictivas,
que me colman de pesares
sin medida.

¡Cuántos seres de amor dignos,
cuántos amigos y amigas
se han perdido para siempre
de mi vista!

Cuántos pensiles risueños
de esperanzas y de dichas
hoy los veo solo en sombras
fugitivas!

Por doquiera que camino,
con ilusiones perdidas,
no encuentro más que sepulcros
que contristan.

Todo me aflige al presente,
y el porvenir me horroriza,
cuando contemplo sus nubes,
tortolilla.

Cual, cruzando el mar inmenso
desmaya la golondrina,
y al fin aleteando cae,
desvalida.

De igual modo mi esperanza,
por su cansancio y fatiga,
ha caído ya en un ponto
sin orillas.

Por lo mismo ¿qué me importan
del mundo pompas festivas,
si en mi pecho no florece
la alegría?

¿Qué me importan glorias vanas,
si no alejan ni disipan
las tinieblas de mi noche
negra y fría?

Todo en el mundo fenece,
todo en pesares termina,
cuando la edad de oro y rosas
se retira.

Prosigamos, prosigamos
lamentando, tortolilla,
tú las penas que te oprimen,
yo las mías.

Pero ¡ay Dios! te vas volando
con tus quejas, avecilla,
a gemir en otros huertos
y campiñas.

¡Feliz yo, si a gemir vuelves
sobre mi tumba algún día,
y visitas congojosa

mis cenizas!
(Canción elegíaca. A una tórtola, UL, 2ª Serie, No. 12, mayo, 1903, pp. 627-629.).

2.1. EL DESBORDE SENTIMENTAL

Hay en esta generación otros temperamentos francamente románticos: Joaquín Fernández de Córdova, Antonio Marchán García, Miguel Ángel Corral y Luis Cordero, quien será considerado aparte. Los tres primeros, influidos por el desborde sentimental de la quiteña Dolores Veintimilla de Galindo (1829-1857), no pudieron sobreponerse al destino infortunado de esta hermosa y exquisita mujer, muerta en la flor de la edad, por mano propia, al cabo de tres años de residir en la urbe; lapso breve, pero suficiente para marcar el espíritu de los cuencanos con un testimonio lírico, una mente libre y una vida que, desafortunadamente, acabaron por fundirse en una sola aventura nebulosa y romántica.

Al escritor chileno Guillermo Blest Gana, amigo y admirador de Dolores, le debemos los rasgos delicados de tan valerosa mujer, retrato cada vez más sugestivo a la distancia[77]: porte altivo y majestuoso, ternura e inteligencia reflejadas en un rostro angelical de mirada ensoñadora, Dolores infundía frescura en el denso clima espiritual de la ciudad dominada por el manteo siniestro de los clérigos, y cautivaba a la joven intelectualidad con sus dotes de inteligencia y exquisita sensibilidad. Cinco años antes de que ella viniera (1854), se había fundado en Cuenca la primera sociedad literaria. Además de los jóvenes poetas, otros graves personajes, entre ellos Benigno Malo, Francisco Eugenio Tamariz, Rafael Borja, Mariano Cueva, le brindaron amistad y testimoniaron su admiración al talento y las virtudes de la joven quiteña, conmovidos, además, por la sencillez y el carácter coloquial de sus versos; por ejemplo, los impecables decasílabos dactílicos del poema *Aspiración*, que fluyen con la musicalidad de Espronceda y de Zorrilla, pero también con la pasión de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695):

ASPIRACIÓN

Yo no quiero ventura ni gloria
Solo quiero mi llanto verter:
Que en mi mente la cruda memoria
Solo tengo de cruel padecer.

Cual espectro doliente y lloroso
Solo quiero en el mundo vagar,

[77] Isaac J. Barrera dedica varias páginas a la escritora, cuya belleza permanecía intacta antes de que intervinieran los médicos legistas, y cita al chileno: "Era un hermoso cadáver. La vida parecía haberse alejado solo por un instante, y no para siempre de aquellos grandes y hermosos ojos. Su frente, blanca y espaciosa, parecía albergar aún un pensamiento. Sus mejillas y sus labios tenían la palidez de la muerte, y se notaba en su boca una ligera contracción de angustia. Sus cabellos caían en derredor sobre una de sus sienes, sobre el hombro derecho y sobre el seno. Su rostro todo, en fin, era un lirio recién cortado..." (Barrera:, p. 684).

Y en mi pecho, cual nunca ardoroso,
Solo quiero tu imagen llevar.

Yo no quiero del sol luminoso
Sus espléndidos rayos mirar;
Mas yo quiero un lugar tenebroso
Do contigo pudiera habitar.

Si del mundo un imperio se hiciera,
Que encerrara tesoros sin cuento,
Si este imperio a mis pies se pusiera,
Lo cambiara por verte un momento.

Si ángel fuera a quien templos y altares
En mi culto se alzaran, tal vez
Con tormentos cambiara, eternales
Por estar un instante a tus pies.
(Producciones, p. 11).

Debió llamar la atención de sus admiradores el abandono de los moldes clásicos y los alardes de la razón para dejar que el sentimiento corra libremente y se desborde. De seguro, tampoco escaparía a la sensibilidad y a la formación de tan importantes personajes la idea de que patrocinaban con su amistad la implantación de una nueva corriente estética que aflojaba de la mano de Dios el destino individual:

LA NOCHE Y MI DOLOR

El negro manto que la noche umbría
Tiende en el mundo a descansar convida;
Su cuerpo extiende ya en la tierra fría
Cansado el pobre, y su dolor olvida.

También el rico en su mullida cama
Duerme soñando, avaro, sus riquezas
Duerme el guerrero y en su sueño exclama:
Soy invencible y grandes mis proezas!

Duerme el pastor feliz en su cabaña
Y el marino tranquilo en su bajel;
A este no altera la ambición ni saña,
Al mar no inquieta el reposar de aquel.

Duerme la fiera en lóbrega espesura,
Duerme el ave en las ramas guarecidas

Duerme el reptil en su morada impura,
Como el insecto en su mansión florida.

Duerme el viento... La brisa silenciosa
Gime apenas las flores cariciando;
Todo entre sombras a la par reposa,
Aquí durmiendo... más allá soñando...

Tú, dulce amiga, que tal vez un día
Al contemplar la luna misteriosa
Exaltabas tu ardiente fantasía,
Derramando una lágrima amorosa,

Duerme también tranquila y descansada
Cual marino calmada la tormenta,
Así olvidando la inquietud pasada
Mientras tu amiga su dolor lamenta.

Déjame hoy que en soledad contemple
De mi vida las flores deshojadas;
Hoy no hay mentira que mi angustia temple
Murieron ya mis fábulas soñadas[78].
(Producciones, p. 15).

Sin embargo, el que una mujer poetizara no demoró en ser juzgado pernicioso y contrario a la doctrina de la Iglesia por los celadores de la conducta social; el escándalo sobrevino cuando la joven se atrevió a opinar y aun a refutar públicamente a los censores de la moral acerca de la pena de muerte, con motivo de la ejecución de un criminal. La reacción de los clérigos –según se cree comandados por Solano- será fulminante y no cejará ni después de contemplar el alma y el cuerpo de la joven destrozados[79].

---

[78] Antonio Marchán añadió a esta composición un par de estrofas para anticipar, comedidamente, el trágico final; burda versificación ajena al sentido estético de la poeta, no por la "tristura", término del gusto romántico, sino por la impertinencia ("Hoy en mi yerto espíritu no existe / ese incesante sueño de ventura; / ya el mustio tronco de mi vida triste / lo ha desgarrado el rayo de tristura. // Llegué al instante postrimero...amiga, / que mi destino cruel me señaló... / propicio el cielo siempre te bendiga... / de mi vida la antorcha se apagó"). Rodríguez Castelo cree que, atendiendo al hilo del sentido, son estrofas añadidas la penúltima y la antepenúltima.

[79] Todo ocurrió en mayo de 1857. Las burlas y sobre todo los infundios contra su honor la llevaron a la exasperación. En una hoja volante titulada *Necrología*, ella había condenado la ejecución de Tiburcio Lucero, fusilado en la plaza de San Francisco el 20 de abril de 1857, alegato que terminaba apelando a la posteridad: "…que pronto una generación más civilizada y humanitaria que la actual, venga a borrar del código de la patria de tus antepasados la pena de muerte" *(Citado por Rodríguez Castelo, Ariel, 9, p. 20)*. El 5 de mayo aparece la hoja volante *Graciosa necrología*, burda respuesta firmada por "unos colegiales", y que ella atribuye al clérigo Ignacio Marchán. Contra él, Dolores lanza *Otro campanillazo*, el 9 de mayo. La contestación no se

Aun en el momento más crucial de la existencia, ya cerca del trágico final, abandonada a merced de la maledicencia pública, acierta a transformar en ritmo su dolor en *A mis enemigos:*

¿Qué os hice yo, mujer desventurada,
Que en mi rostro, traidores, escupís,
De la infeliz calumnia la ponzoña
Y así matáis a mi alma juvenil?

¿Qué sombra os puede hacer una insensata
Que arroja de los vientos al confín
Los lamentos de su alma atribulada
Y el llanto de sus ojos? ¡Ay de mí!

¿Envidiáis, envidiáis que sus aromas
Les dé a las brisas mansas el jazmín?
¿Envidiáis que los pájaros entonen
Sus himnos cuando el sol viene a lucir?

No! No os burláis de mí sino del cielo
Que, al hacerme tan triste e infeliz,
Me dio para endulzar mi desventura
De ardiente inspiración rayo gentil.

¿Por qué, por qué queréis que yo sofoque
Lo que en mi pensamiento osa vivir?
¿Por qué matáis para la dicha mi alma?
¿Por qué, ¡cobardes!, a traición me herís?

No dan respeto la mujer, la esposa,
La madre amante a vuestra lengua vil...
Me marcáis con el sello de la impura...

---

hace esperar: el 12 de mayo circula *La defensa de Madame Zoila* y, al día siguiente, 13 de mayo, se da el golpe de gracia con la hoja volante *Un curioso ratoncito*, suscrita por ROEPAN, atribuible por el estilo a Fray Vicente Solano: un ratoncito atisba de su agujero a la joven señora y la difama de manera vil. La animadversión de la feligresía contra una dama pensante, abandonada de su marido en una ciudad conventual, debió de ser terrible. En su defensa -nadie la auxilió por temor a los clérigos-, ella escribió *Al público,* donde pide a sus calumniadores le prueben "un solo hecho por el que se me pueda echar a la cara la mancha indeleble y asquerosa de la degradación", pero el escrito verá la luz diecisiete años después, en 1874. La verdad es que el 23 de mayo de 1857 Dolores se suicida *(Cf. G. h. Mata, Dolores, pp. 196 y ss.)*. Estos datos restan fundamento a otras versiones sobre el móvil que la condujo a la fatal determinación: un espíritu romántico no podía sobrevivir sin libertad. En el largo proceso de liberación nacional de los sectores preteridos, la fatal decisión de Dolores constituye quizás, entre nosotros, el primer acto de protesta contra el acoso a la mujer.

Ay! nada! nada! respetáis en mí!
(Antología Ecuatoriana Poetas, p. 641)

Tomás Rendón, Antonio Marchán García, Joaquín Fernández de Córdova y Miguel Ángel Corral tienen el mérito de ser los primeros representantes del romanticismo cuencano, influidos, los tres últimos, por el intimismo apasionado de Dolores y atraídos por los secretos de la nueva escuela. Meses antes del suicidio de la quiteña, Marchán execraba en el álbum de su amiga el estado de la sociedad en que ella había venido a vivir:

Tal vez te abate el existir en medio
de esta insensible sociedad maldita,
que por halago nos ofrece tedio
y la zozobra, lúgubre, infinita.
(Lloret, Antología, T. II, p. 103).

El día del suicidio, Marchán escribe un soneto en cuyas estrofas finales reivindica el honor de la fallecida:

Que solo pudo prometerte el mundo
Con sus halagos y mentida gloria
De corrupción un piélago profundo.

Su pestilente lodazal y escoria...
Incomparable y bárbaro suplicio
Para quien siempre detestaba el vicio!
(Molestina, p. 256)

Miguel Ángel Corral dedica unos cuantos versos *A la infausta memoria de la señora Dolores Veintimilla*:

(...)
Ninguno como yo te comprendía,
Todo lo grande tu alma arrebataba
Y en tus ojos chispeantes se irradiaba
El fuego de tu ardiente corazón.

Serena desafiando las tormentas,
Nunca viose tu frente oscurecida;
Pero al dejar las playas de la vida
Cobarde fue tu heroica abnegación.
(...)

(Molestina, pp. 285-287)

A los pocos días de la tragedia, Manuel Eloy Salazar redacta unas estrofas de este tenor:

Pobre mujer, amiga desgraciada,
Víctima infausta de tu honor herido!
Un engaño fatal te ha conducido
Al sepulcro do estás abandonada.

En un ambiente social que había vuelto a sumirse en la incertidumbre que respiraron los anónimos copleros del siglo XVII, no era extraño que la tragedia de la poeta, en vez de provocar sublevación lírica, elevara en falsete de pompas fúnebres la altura musical del naciente romanticismo comarcano.

Pero no todo quedó allí. Coetáneo de la desventurada quiteña es Joaquín Fernández de Córdova, uno de los poetas de la lira ecuatoriana de Vicente Emilio Molestina vapuleado por don Juan León Mera: "llama que arde en una esfera de hielo" *(Ojeada, 2ª ed., p. 366)* dice al comentar unos fragmentos de la leyenda intitulada *El asesinato del Espadachín Zavala*. Más adelante agrega: "Todo es palabrería, ruido insustancial, brillo falso." *(Ibid., pp. 368)*. Será más benigno el juicio del lector si se detiene a disfrutar de la frescura del paisaje en el poema *La noche en el campo*: el interés por la naturaleza caracterizaba al primer grupo romántico ecuatoriano:

Cándidas nubes velan del cielo
Los moribundos últimos lampos;
    Ligeras sombras
    Cubren los campos
Y las remotas playas del mar.

Tristes rumores, vagos suspiros
Alzan los bosques, finge la fuente:
    Voces postreras
    De la inocente
Naturaleza que va a callar.

Todas las aves meditabundas
Buscan el nido de sus mayores;
    Las raudas brisas
    Buscan las flores
Embalsamadas para dormir.

Y en los apriscos se arremolinan
Limpias manadas en crespas olas,
    Como se agrupan
    Las amapolas
Y los jazmines en el jardín.

Y cual fugaces fosforescencias
de áureos insectos en primavera,
Lucen y mueren
Por donde quiera
Las candeladas del labrador.

Crecen las sombras, reina el misterio...
Mas de repente brillan los cielos,
Y entre fulgores
Nítidos velos
¡Se alza la luna, rica de amor!...

Y enajenada la madre tierra
Con las caricias de su albo rayo
En infinito
Dulce desmayo
No siente el raudo tiempo correr.

No sé qué pasan ni qué se dicen
Entre suspiros y éxtasis santo;
Mas hay secretos,
Hay un encanto,
Que los poetas deben saber.

También hay quejas, resentimientos,
Lágrimas puras de sus amores,
Que las recogen
Cándidas flores
En sus corolas de oro y coral.

¡Ah! Más arrobos tiene la noche
Que el expansivo, fúlgido día,
Y esta sublime
Melancolía
Me hace adorable la eternidad.
(Antología Ecuatoriana, pp. 514-515)

El fatalismo de Córdova se encubre en la andadura nerviosa, en el efecto musical que provoca la polimetría de la composición. Escindido en hemistiquios pentasílabos, el decasílabo acelera la expresión impelido por la reiterada intensidad espiratoria en la primera unidad cuantitativa, que contribuye a dar una impresión noctámbula apremiada de luces y murmullos: premonición simbólica de la muerte; pero elementos que en todo caso obedecen a una voluntad descriptiva del paisaje, signo de la naciente escuela romántica.

Otras vocaciones literarias conmovidas por el temperamento romántico de Dolores y por la lectura de Zorrilla (1817), de Espronceda (1808), no pudieron, sin embargo, resistir a la despiadada crítica de Mera. Tal el caso de Marchán: "Parece que el gusto de este autor no ha dado un solo paso en el buen camino; se extravió al principio, no sabemos por qué causa, y así ha continuado" (*Ojeda, 2ª ed., p. 338*). Pasados los años y talvez sin haberlo pretendido, Marchán alcanza cierta altura en las décimas que escribió ante el sepulcro de su amigo Miguel Ángel Corral. Conservan interés estas estrofas como documento literario de la época: una sensibilidad exacerbada, llena de pavor ante la naturaleza, cuyo ángel sepulcral continúa presidiendo la indagación de una identidad extraviada entre la bruma; por lo demás, compone, como de prisa, en un esquema rítmico poco apropiado para el tema; persiste en la adjetivación redundante; emplea *oceano* en vez de *océano*, por la sola indigencia de rimar, aunque sea una licencia socorrida entre los buenos y los malos poetas románticos *(Cf. Carilla, T, I, p. 260*).

Huyendo del vano mundo,
Que turba la paz del alma
A buscar vengo la calma
Para el pecho moribundo:
Aquí en silencio profundo
Y envuelto por el capuz
De las sombras, sin más luz
Que el reflejo de la luna,
Mis lágrimas una a una,
Caen al pie de la Cruz.

Ruge la hórrida tormenta;
Todo el cielo se oscurece;
El relámpago aparece,
Y el trueno brama y revienta;
Cayó el árbol y ya no ostenta
Su frondoso pabellón;
Tú también, cisne, al turbión
Lanzado por el destino,
Has apagado ya el trino
De tu meliflua canción.

De ardiente llanto cubiertos,
Buscan y no hallan mis ojos
Tus inmóviles despojos
En estos mundos desiertos:
Hoy, invisibles y yertos,
Tras tu lápida mortuoria,
Son el polvo que la gloria
Dejó al pasar por la tierra...

La última letra que cierra
Las páginas de tu historia.

A mis flébiles acentos
No encuentro ser que responda,
Que en esta soledad honda
Sólo suspiran los vientos:
Los tristísimos lamentos
De las brisas funerarias,
Son las lúgubres plegarias
De un ángel que canta y gime
Al son de su arpa sublime,
En las tumbas solitarias.

En este insondable oceano
Y tenebroso misterio,
Sin brújula ni criterio
Yerra el pensamiento humano:
Negro, incomprensible arcano,
Lóbrego, inmenso vacío,
En cuyo fondo, ¡Dios mío!
Se eleva la imagen mustia
Del porvenir que me angustia
Inexorable y sombrío.
(Antología Ecuatoriana, Poetas, pp. 516-519).

Miguel Ángel Corral[80] es otro de los poetas criticados, aunque con menos acrimonia, por Mera[81]. La composición *El Poeta* pudo haber sido la respuesta de Corral, donde da cuenta, en la primera parte, de su filiación romántica, pero con unos esdrújulos aconsonantados para exasperarle al crítico:

Por más que un Rómulo crítico
desprecie tu numen poético,
porque envidioso y raquítico
le irrita todo lo atlético;

---

[80] No hay certeza sobre la fecha de la muerte de este poeta, radicado posteriormente en Quito. La *Antología Ecuatoriana*, de la Academia de la Lengua, señala el año 1881; Isaac J. Barrera, 1891; en la Biblioteca Ecuatoriana Mínima, así como en el Diccionario de los Barriga López, 1883. Estos últimos lo confunden con Miguel Ángel Corral apodado el "ñato Corral" (1872), poeta y novelista que vivió en Paris, autor de la novela *Voluptuosidad* (París, Garnier Hermanos, 1907); a una novela suya, posterior, *Las cosechas*, le escamotearon el triunfo en el concurso de novela hispanoamericana convocado en 1914 por la revista MUNDIAL, dirigida por Rubén Darío. (Cf. Benjamín Carrión, *El nuevo relato*, T. I, p. 90; Ángel F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, pp. 125 y ss.).

[81] "…a esta musa solo le convienen, el murmullo de los arroyos, el suspirar del viento, la fragancia y matiz de las flores, la luz del crepúsculo y de la luna, los tiernos y sencillos efectos del propio corazón. Esa musa puede ser una zagala, no una filósofa, tal vez una voluptuosa sibarita, mas nunca una espartana" (*Ojeada, 2ª ed., p. 319)*.

levanta tu voz homérica,
y siempre entusiasta y lírico,
entre tu mano colérica,
rompe su dardo satírico.

Y estalla en versos eufóricos,
uniendo a tu tierno cántico,
esos latidos armónicos
de tu corazón romántico.

Mera lo censura especialmente por los temas filosóficos y sepulcrales –es decir, por el cuño romántico-; pero salva otras composiciones, entre ellas, *La mañana*, aunque también aquí divague el alma de Corral en obsesiva negación de la existencia, enlutada en medio del esplendor de la naturaleza:

El tenue resplandor del sol naciente
Poco a poco los cielos ilumina,
Y al fresco soplo del vital ambiente
Va huyendo presurosa la neblina.

En los árboles húmedos resbalan
Trémulos visos de carmín y de oro,
Y aleteando los pájaros exhalan
En trino alegre su cantar sonoro.

La flor, que el aura revolando toca,
Entreabre su pétalo fragante,
Como una virgen su olorosa boca
Al casto beso de su tierno amante.

Y mil murmullos pueblan armoniosos
De músicas errantes el espacio,
Mientras el sol en rayos luminosos
Ostenta ya su disco de topacio.

Y en medio de tan plácido concierto,
Lleno de pena, y de ilusión desnudo,
En mi pecho infeliz ¡ay! Casi muerto
Sólo mi corazón palpita mudo.

Y ya el sol despejado se levante
Por entre un cielo de purpúreo raso,
O luzca su diadema vacilante,
Suspenso en los abismos del ocaso,

¡Nada me importa a mí! Su rayo ardiente
que el sauce tiñe y dora la *arirumba*,
viene a quebrarse, pálido, en mi frente
como en la triste piedra de una tumba.
(Molestina, pp. 283- 284)

El paisaje, tomado del natural, confiere carta de naturalización romántica al poema, anticipa los encantos descriptivos que ilustrarán el paisaje comarcano en las generaciones subsiguientes. El empleo de vocablos propios de la tierra, el predominio del símil sobre la metáfora, la adjetivación abundante, cromática, sensorial, son otras tantas características del romanticismo (*Carilla, T. I, pp. 185 y ss.*)[82].

Asimismo, se empeña en ejercitar el arte descriptivo en el soneto *Un vuelo de mi alma,* y lo logra, aunque retenido en el vuelo por la rima fácil:

Sopla el austro. Las cumbres despejadas
lucientes se alzan tras dorado velo,
y las plantas y flores en el suelo
a los rayos del sol están dobladas.

En tanto que las nubes incrustadas
en el inmenso azul del claro cielo,
montañas fingen de escarpado hielo
por las manos de un Dios acá lanzadas.

Y yo volviendo mi tostada frente
miro el mundo en la bóveda vacía,
del sur a septentrión, de ocaso a oriente;

pero al cruzarle audaz el alma mía
con desprecio le ve, porque se siente
más grande aun que el mundo todavía.
(Molestina, p. 287).

2.2. FIGURA DOMINANTE: LUIS CORDERO

Quien aprovechó las lecciones de Solano y sobre todo las de Juan León Mera, hasta encumbrarse por encima del crítico de su temprana producción, fue el poeta Luis Cordero. Mera notaba

[82] Por su parte, Ángel Valbuena Briones fundamenta así el interés por el paisaje: "El yo personal ocupaba el centro de la 'cosmovisión' del individuo. El choque entre la realidad y este yo, era un antagonismo de valencias, produjo el sentimentalismo y la conciencia de la soledad, reflejados en la predilección por el paisaje". (*Literatura Hispanoamericana, p. 141*).

irónicamente alguna semejanza entre el carácter de Miguel Ángel Corral y el de Cordero, "pues a este tampoco le conviene el tono elevado de la oda épica ni la profundidad del pensamiento filosófico"; luego de referirse a las composiciones *La sombra de Bolívar* y *A Maximiliano*, recomendaba la lectura de las poesías patrióticas españolas; las de Olmedo y Quintana, para que viera "el corte, movimiento y lenguaje que les conviene, muy diversos de los que él ha empleado siguiendo las huellas de algunos sudamericanos manufactureros de versos bombásticos y vacíos" *(Mera, Ojeada, 2ª ed., p. 328).* Pero Mera cree ver en Cordero "la chispa natural y viva del poeta epigramático" *(Ibid., pp. 331-332);* lo prueba con numerosas estrofas, entre ellas, la dedicada a un devoto que había compuesto unos versos a los dolores de María:

Madre de mi redentor,
Grave fue cada dolor
De los siete que tuviste;
Pero tener tal cantor
Es el octavo y más triste.
(Mera, Ojeda, 2ª ed., p. 332)

Y esta otra intitulada *Un consejo*, que remite lejanamente al humor del padre Berroeta:

Ocúpate en algo, Blas:
¿De que modo vivirás
noble y sin una peseta?
Mira que en peligró estás
Hijo, de dar en poeta.
(Ibid., p. 334)

Obviamente, los citados por Mera no son los únicos ejemplos de la habilidad y aún de la finura con que Cordero acierta a criticar cualquier aspecto de la realidad:

Mire usted, don Pedro Pablo,
el cuadro de San Miguel,
pintado en este retablo:
¿No le parece que en él
lo único bueno es el diablo?
(Poesías, 1949, p. 99)

En la segunda edición de Ojeada, en una de las cartas dirigidas a don Juan Valera, confiesa el autor su equivocación en el juicio emitido sobre Luis Cordero[83]. Resulta obvio, empero, que el

[83] Dice Mera al respecto "Mi amigo el doctor Luis Cordero, a quien yo creía más apto para la poesía burlesca y satírica que para la seria y elevada, se ha empeñado en probar, y lo ha conseguido, que me engañé en mi juicio: las composiciones que posteriormente dio a la luz suscritas con el pseudónimo *Delius, y Aplausos y Quejas* y otras, muestran un vate asaz diverso del de la Lira del doctor Molestina. ¡Ojalá muchos de sus cofrades le hubieran imitado, echando por

juicio emitido por Mera, 25 años atrás, se basaba en lo que entonces conocía de Cordero a través de la *Lira Ecuatoriana* de Molestina.

Por la fecha de nacimiento y por el espíritu emprendedor, pertenece Cordero a la generación de 1834; por su producción literaria armoniza mejor con la generación siguiente. Sin embargo, con Dolores Veintimilla de Galindo, Numa Pompilio Llona (1832) Juan León Mera (1832) y Juan Montalvo (1832), domina la escena de la primera generación romántica del Ecuador. En el ámbito continental, son sus compañeros de generación: Domingo Faustino Sarmiento (1811), Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814) Esteban Echeverría (1805), José Mármol (1817) José Eusebio Caro (1817) Manuel Nicolás Corpancho (1830), Ricardo Palma (1833). Con Rafael Pombo (1833-1912) comparte las fechas de nacimiento y de muerte. Como muchos de ellos, Cordero fue polifacético: poeta, político, botánico, jefe de Estado, filólogo, periodista.

Temperamento romántico, estuvo moderado por la acción, por la formación clásica y por el estruendo neoclásico de Olmedo. Con los ojos bien abiertos a la realidad, investiga y difunde el pasado cultural, escudriña los secretos de la naturaleza, explora nuevos caminos de progreso y modela el espíritu de la próxima generación por medio de la sociedad "La Esperanza"[84]. La preocupación por el destino nacional halla su cauce lírico en *Aplausos y quejas*. El interés por la educación popular le lleva a poner en quichua algunas piezas religiosas, así como composiciones de grandes fabulistas, destinadas por el traductor a los niños indígenas de las escuelas rurales; en este sentido, Cordero vislumbró el carácter pluricultural del país y la necesidad de llevar el arte al servicio del pueblo. Pero, buen romántico, no lo hizo porque se considerara parte de aquel mundo sórdido, como lo había hecho doscientos años atrás el Lunarejo -quien hablaba tan bien el latín como el quechua-[85], sino porque, como buen cristiano, se apiadaba de la raza vencida. Sin embargo, no comparte el tema del indio idealizado y distante, propio del romanticismo hispanoamericano; su actitud difiere del indianismo de Mera; sus indios son de carne y hueso,

---

tierra juicios de la *Ojeada*!" Líneas más abajo, entre los autores que han comprendido lo que es la verdadera poesía, cita al "melancólico, austero y espiritual Honorato Vázquez; el dulce y filosofador Remigio Crespo Toral; Miguel Moreno, el Trueba ecuatoriano" (*Ojeada, 2ª ed.*, p. 586). Mera entabló buena amistad con Luis Cordero, quien estuvo entre los primeros en allegar materiales para la obra Cantares (1892), que recibió también el concurso de Tomás Rendón, Honorato Vásquez y Rafael María Arízaga *(Ibid, p. XXVI)*.

[84] "…en los últimos meses de aquel año (1869) consagró Cordero una parte del tiempo que le quedaba libre, a la grata y satisfactoria labor de proteger e impulsar a los jóvenes que manifestaban aptitud para el cultivo de las letras. Organizó con tal designio un centro literario, que denominó Sociedad de la Esperanza del cual fue director; hizo que los socios de esa junta fundasen un pequeño periódico intitulado *La Aurora*, y dándoles frecuentes lecciones, corrigiendo sus primeros escritos, revisando y costeando de su peculio la edición de los mejores, fundó una escuela cuyo influjo persiste todavía en la literatura del Azuay, aun cuando haya decaído bastante el antiguo entusiasmo. Entre los primeros discípulos de Cordero se contaban Julio Matovelle, Federico Proaño, Honorato Vázquez, Miguel Aguirre, Carlos Joaquín Córdova y otros cuencanos cuyos nombres son ya ventajosamente conocidos". Apuntes para su biografía redactados por el propio Luis Cordero en 1892, en vísperas de ser elegido Presidente de la República *(Luis Cordero Crespo, Del surco, p. 216)*.

[85] Igual que Juan de Espinosa Medrano, el Lunarejo (1639-1688), Cordero dominaba el latín. Cuando ejercía la Presidencia de la República, se dio tiempo para traducir al español el libro de Joaquín Ayllón (*Artis Poeticae Compendium*, auctore Patre Joachimo Ayllon, S.J., hambatensi, in lingua latina ab illo compositum, anno MDCCLV, et in Hispanicam ab Aloisio Cordero translatum, Quiti, Ex gubernii tipographia, 1894).

cuya lengua está viva y es dulce, bella, digna de ser paladeada por toda la sociedad.
Este interés por el tema social, especialmente por la desventura del indio, halla original factura en poemas quichuas de ponderada musicalidad; entre ellos, ¡*Rinimi, llacta*!, donde cobra nuevas resonancias, en boca del indio, el tema de la ingratitud que había permanecido oculto entre los versos del primer poeta cuencano:

¡Rinimi, Llacta, rinimi,	(Voy a vivir, Patria mía,
may carupi causangapa;	en un país extraño y distante:
mana quiquin llagtashina	no tienes tú para el indio
cuyanguicho runataca	ternura propia de madre).

Es la primera de las 16 estrofas del poema de Cordero *(Diccionario, pp. 373-374)*.

Fue vertido este poema al español por el propio autor y también por Tomás Rendón[86]; posteriormente, en 1934, lo tradujo Víctor Manuel Albornoz. Las diferencias formales que se advierten en las distintas versiones no hacen sino confirmar la riqueza expresiva de la lengua quichua. A este respecto, cabe señalar que no es precisamente la fácil traductibilidad del texto poético lo que obra sobre su valoración artística.

En la composición asimismo quichua *Runapac llaqui (*desventura del indio, *Ibid., pp. 281-285*), a la cual se aludió en la Introducción, a Cordero le duele como si fuera suya la desdicha indígena. Luego de ponderar la armonía en que transcurrió la existencia del pueblo aborigen antes de la Conquista, cuenta las humillaciones a que fue sometido el indio por los advenedizos. En consecuencia, el poema vendría a ser un testimonio de identidad cultural si, además, se atiende al empleo persistente de la primera persona del plural, en la versión española de las 43 estrofas, realizada por el propio autor:

Cuyagtucug apucuna.	A los que fingís querernos,
cancunahuanmi rimani:	a vosotros me dirijo:
Runapag jatun llaquita,	oíd, si os place, la historia
uyasha nishpaca, uyaychi.	de la desdicha del indio

[86] Al felicitar al autor, Rendón pondera la hermosura y expresividad de la lengua quichua: "Felicito a usted otra vez por su precioso trabajo –le escribe-, cuyo mayor atractivo está en el idioma, en ese idioma que tiene no sé qué de bello, de melancólico, de gráfico, un no sé qué de tierno, que denota haber nacido para la queja, para el dolor, para la desgracia, para sembrar el remordimiento en las entrañas de los verdugos, y obrar más prodigios de emoción que la flauta de Timoteo en el incendio de Persépolis. Ningún poeta que escriba en otra lengua, será capaz de herir tanto el corazón, como lo ha hecho usted, en la cuarteta que dice: "Alau! Nishpa, cungurishpa, / Maquicunata churashpa, / Quishpichigpa ñaupagpimi / Huacani runacashcata". Esto es poético; esto conmueve un corazón marmóreo, esto no se puede traducir, mi buen amigo. ¡Vea usted la lengua que desdeñan algunos de nuestros españoles hechizos!" (Cordero, *Diccionario*, p. 375). Cordero traduce así su estrofa: "De hinojos puestas las manos, / dando lastimeros ayes, / las desdicha de ser indio / lloro ante el Supremo Padre!"; Rendón, por su parte, da esta versión: "Ayes dando, de rodillas, / pongo las manos, y a gritos / deploro, a la faz del Cielo / la condición de ser indio". *(Diccionario, pp. 376-377)*. El poema consta también en Mera *(Cantares, pp. 352-355)*, seguido de la versión del propio Cordero.

Cuyayyllami causacunchi, cushilla causana randi cancuna yaycushcaraycu runata cashca llagtapi.	En vez de vivir alegres, llenos de pesar vivimos desde que os hicisteis dueños del suelo en que hemos nacido.

(…)

¿Ñucanchica? -Ñucanchica yuyayug llamami canchi, payman aparishpa purig, payman jumbishpa ñacarig	¿Mas nosotros? – ¡Ay, nosotros a ser hemos descendido bestias con entendimiento sujetas a su servicio!
Urcupi sisashca yura, sapita pitigpi, urmanmi; chasnami runapag ayllu sapindi pambayarcanchi.	Árbol lozano y frondoso que de raíz ha caído yace, arrancada del suelo, la estirpe infausta del indio.

(…)

Huiñan mana huiñan, runa ñami, huiracucha randi, yapushpa, jallmashpa causan amugpami nishca allpapi.	Esclavos del blanco somos, poco después de nacidos, y en su provecho labramos campos que nuestros han sido.

En la próxima generación, poetas como Matovelle debieron sentirse increpados o al menos aludidos en esta muestra de sinceridad cristiana:

¡Runapag quiquin Apunchi, Can Yaya chari yachangui imapata ñucanchita charicungui cay pachapi!	¡Oh no, Poderoso Dueño de cuanto ser es nacido, Tú sabrás por qué conservas esta raza de proscritos!
Canta shutichishpa cunag Padrecunata ayashpami, causayta millashca jahua, Can huañugchita shuyanchi.	En nombre tuyo nos hablan tus bondadosos ministros; por eso, aunque la existencia nos abrume, la sufrimos.
"Callpashpa rinmi causayca; shuyashunlla, nincunami: caya, mincha uyarishunmi Jatun Yayata llagtapi.	"Corta es la vida", nos dicen, Toleradla, pobrecitos: presto en la patria estaremos de nuestro Padre Divino."

(Consta esta composición como inédita en UL, Serie 6ª, No. 2, julio 1916, pp. 61-66).

La crítica a la sociedad pacata de la época es un rasgo generacional que muestra la preocupación por lo propio. Esta crítica está vertida en sátiras y epigramas que condensan finura expresiva y excelente humor. En fin, aun el resultado de las investigaciones científicas, recogido en *Enumeración Botánica*,[87] cautiva por la sencillez expositiva que linda en lo esencial, en lo poético.

Dentro de su vasta producción lírica, dos poemas, *Aplausos y quejas* y *¡Adiós!* son composiciones suficientes para darle un sitio de honor en el parnaso ecuatoriano. El empleo persistente de la interrogación y de la interjección en ambos poemas, la esmerada acumulación de adjetivos, el gusto por el arcaísmo, entre otros recursos, son rasgos formales propios de la escuela romántica.

En la noche del 24 de julio de 1883, se llevó a cabo en Quito una velada literaria con ocasión del centenario del nacimiento de Bolívar. En tal ocasión, Cordero, que formaba parte del gobierno provisional, impresionó al auditorio con la lectura de *Aplausos y quejas*, compuesto -dice- "para desagraviar al Ecuador de la injuria que le había irrogado el insigne poeta argentina Don Olegario Andrade, con omitirlo en la brillante enumeración que hizo de las naciones latinas, en su soberbia oda intitulada *Atlántida*". *(Cordero Crespo, p. 225).*

Aplausos y quejas[88] es un extenso poema de 610 versos. Fiel a la tendencia didáctica del romanticismo hispanoamericano, Cordero imparte una ardorosa lección de amor patrio, de historia y de cultura universal, en vasta convergencia de pasado, presente y porvenir, pues por allí desfilan Grecia y Roma, la Iglesia Católica y Europa, particularmente España, sembradora de latinidad en América fecunda; la Francia, lumbre del pensamiento universal; y, por supuesto, América: México, Centroamérica, Venezuela. Celebra el futuro portentoso de Colombia cuando junte los océanos, una ilusión que la realidad escamoteará al poeta, pocos años después, con el desmembramiento de Panamá, según designio norteamericano. Se duele de la suerte del Perú, vencido por Chile, país al que exhorta a perdonar, "porque duelo es la gloria / cuando es hermana la nación vencida". Saluda a Bolivia, Argentina, Uruguay, al Ecuador, país este último cantado en los 113 segmentos finales de la composición, encabezados por un par de versos de sabor latino:

498 Ecuador, Ecuador, Patria querida
Por cuyo amor es poco dar la vida,
500 ¿Cómo, cual tribu oscura,
Entre incógnitas breñas olvidada,
Incapaz de progreso y de ventura,
Te desdeña el cantor? —Pudo la osada

[87] Este fragmento basta para confirmar este juicio, para reconocer al poeta aun en el ritmo de la prosa, sobre todo en el final asonantado del período: "...Poseemos el blanco, de hermosos color de leche, grueso y suave, llamado por los indios *yúrag sara*; el *sapón*, grueso y suave también, pero de color amarillo claro; el perla, que es nacarado y de consistencia córnea y tiene el nombre quichua de *zhima;* el *amarillo duro*, que los indios llaman *morocho* y es el más generalmente cultivado, especialmente para la preparación de la chicha; el *negro*; el *rojo*; el *violáceo,* que aquéllos llaman *cuscu*; el *chullpi* o arrugado de los mismos; el *canguil,* cuyos granos se abren como jazmines al tostarlos, etcétera, etc." *(Enumeración, p. 184).*
[88] *Antología Ecuatoriana Poetas, pp. 198-213)*

Perfidia de un bastardo encadenarte,
505 Romper tus leyes, abrogar tus fueros,
Oprimirte, humillarte;
Pero exhalaste un ¡ay! Y mil guerreros
Se armaron a porfia.
Para vengar tu afrenta
510 Y pedir al malvado estrecha cuenta
De tus desdichas todas. Patria mía,
Caíste so la inmunda
Planta de un criminal; pero ¿qué pueblo
Dejó de ser atado a vil coyunda?...
515 ¿Manes del *gaucho* infame
Que desoló las pampas argentinas,
Decidme si enturbió vuestra memoria
Del Plata las vertientes cristalinas?

¡Yergue, Ecuador, la frente!
520 Yérguela con orgullo! Cuando yaces
Abatido y doliente,
Los mismos que lloraban consternados,
Hijos idolatrados,
En rabia y frenesí tuercen el duelo,
525 Despedazan intrépidos el yugo,
Furiosos arremeten, y estrangulan,
Con sus propios cordeles al verdugo.

¿Qué pompa te negó pródigo el cielo?
Ardiente sol en tu cenit enciende;
530 Con mágico primor tus campos viste,
Y, si al ocaso tiende
Océano inmenso, que tus costas baña,
Acá, tras la granítica montaña,
Que rasga con sus crestas el nublado,
535 Otro mar portentoso de verdura
Despliega para ti, donde ignorado
Guarda el secreto aún de tu ventura.

Grande es tu porvenir, virgen del Ande,
Porque, muerta Colombia, el patrimonio
540 De sus hijas fue grande.
Copiosos frutos de diversas zonas
Ostenta tu regazo;
Ricos veneros tu comarca cría;

Tus canales son Guayas, Amazonas;
545 Tus nombres Cotopaxi, Chimborazo,
Y aun tus tiranos mismos son... García!

¿Te falta gloria? -No! -Cuando, entre sombras
Lóbregas de ignorancia y servidumbre,
La colonia dormía torpe sueño,
550 Tú de las sierras en la enhiesta cumbre,
Dabas la vos de alarma, convocando,
Contra la turba inicua de opresores,
El de oprimidos infelice bando,
Y, al sonar el imponente grito,
555 Conmovidos los ecos, contestaban:
¡Luz de América, Quito!

¿Y después?... En silencio pavoroso
Volvió a quedar sumido el continente;
No hubo quien acudiese a tu defensa,
560 Y, en bárbara hecatombe, la inocente
Sangre de tus patricios corrió un día,
Sangre con que el bautismo
La libertad obtuvo, pues nacía.

Dispertaron, al fin, los que en inerte
565 Sopor adormecidos,
Sordos a tus inútiles gemidos,
A merced te dejaban de tu suerte,
Truena la tempestad en Carabobo;
Estalla en Boyacá; brama en Pichincha;
570 Y Bolívar, el dios de la tormenta,
Su trono de relámpagos asienta
Aquí, en el diamantino
Culmen excelso del coloso andino!

El teatro contempla de su gloria;
575 Dicta para los siglos posteriores
Inauditos portentos a la Historia;
Inspirado delira;
Águila poderosa, tiende el vuelo,
Buscando en la del sur esclava tierra
580 Siervos que libertar; y fue en tu suelo,
Guayaquil hechicera, codiciada
Por todo malhechor, donde avistados

Uno y otro gigante,
El argentino resignó la espada,
585 Y el colombiano audaz... pasó adelante.

¡Patria del corazón! Cuando, extinguido
El último estampido
Del cañón formidable de Ayacucho,
Ebrio de sangre se inclinó el acero
590 Y enmudeció el clarín, sobre la tumba
Del poder extranjero,
Bolívar, en el éxtasis divino,
En la embriaguez suprema de la gloria,
Oyó sublime canto,
595 Música celestial de la victoria!

Y quién era el cantor?... Insigne Olmedo,
Lustre envidiado de la patria mía,
Sal de la selva umbría
En que, a la margen de tu caro Guayas,
600 Descansas, arrullado
Por el dulce murmurio de las olas,
Cabe el rosal pintado;
Sal y descuelga tu laúd sonoro,
Y el canto que, dormido
605 Yace en sus cuerdas de oro,
Mientras tú lo dispiertas atrevido,
Derrámese en armónico torrente,
Para que sepa, si lo ignora, el mundo,
Que es honra, no baldón, del continente
La patria del poeta sin segundo!

América está presente en algo más de la mitad del canto. Cordero ha buscado y ha encontrado originalidad, no cabe duda, en la pintura idealizada del paisaje. En los motivos de la gesta libertaría, cuyos ecos nos vuelven a estremecer con el vigor neoclásico de Olmedo, ha conseguido la elevación que tanto había recomendado Mera:

133 ¿Qué la Europa sin ti?... Turbión del norte
Levántase iracundo,
Ruge, se arremolina, se dilata
Sobre todos los ámbitos del mundo:
Catarata de gentes, que, de lo alto,
De la salvaje breña,

Con diabólica furia se despeña,
Cunde, inunda, devasta, y en horrendo
Bramador torbellino,
La muerte y el estrago difundiendo
Va, por sus propias ondas empujada,
(Ibid., p. 201).

Reléanse los versos 568 al 573.

Este vigor no vacila ante la hipérbasis:

23 (...) verter el llanto
Que al alma, no a los ojos de los héroes
Arranca de la Patria el duelo santo,

31 No los vientos, el soplo del destino
Las velas infla, que a occidente vuelan,

122 (...) madre que al labio
En copa bendecida
De hiel exenta y de letal veneno,
Les llevase la leche de la vida.

Reléanse también las construcciones hiperbáticas en los versos 550 al 554; 578 al 580.

La elegía funeral *¡Adios,! (Antología Ecuatoriana Poetas, pp. 221-229),* propiamente una lamentación por la muerte de su joven esposa, Doña Jesús Dávila y Heredia, fue compuesta en 1891, cuando el fervor romántico del poeta se había aplacado para entregarse a la mesura neoclásica de *Aplausos y quejas*, lo cual permite imaginar la intensidad del dolor, capaz de romper el equilibrio y entenebrecer el porvenir:

287 A cuestas con el fardo ponderoso
De mi muerta ventura
Salgo a buscar ansioso
Mi único porvenir: la sepultura

Las estrofas se precipitan con exasperación a lo largo de los 302 versos del poema, bordeando en algún momento la imprecación:

150 ¿Cómo, si me abandonas, Padre mío,
Resistiré a tu excelso poderío,
Que me clava en el pecho la saeta?
Sus días fueron sombra, fueron humo,
He ahí que la agostaste como el heno.

155 Que siega el labrador en la mañana...
Sólo tú no te cambias, Poder Sumo,
Que impasible dispones y sereno
La sucesión de seres cotidiana.

Pero el poeta es un hombre profundamente religioso: lejos de echarle a Dios la culpa de sus males, se allana a la divina voluntad con reposada, varonil y cristiana resignación:

205 ¡No, Señor! Ya me postro y me someto
Al horrible decreto
Que contra mí fulminas:
¡Que se cumplan tus órdenes divinas!
Con la frente en el polvo las bendigo.
210 Sabia, tu providencia ha concertado
Un premio y un castigo,
Con separar al justo del culpado.

De esta suerte, convergen en el poema ambas manifestaciones decimonónicas del dolor ante la muerte: la incertidumbre y la religiosa aceptación -el escepticismo y la fe-; pero el poeta se encuentra por su temperamento y su formación más próximo al sosiego becqueriano que a la exaltación atribuida a Espronceda y a Zorrilla.

El poema ha merecido reiterados elogios de la crítica, atendiendo más al desborde sentimental de los versos de fuego que a la indagación estética. Hoy podemos reconocer con mayor serenidad el arte de conjugar el dolor individual en el mismo registro estrófico de *Aplausos y quejas*, con un sosegado acoplamiento que emerge del mundo interior religioso y austero del poeta, nuevo Prometeo atado por el amor "a la roca fatal de la existencia".

El dolor se remansa en la contención reflexiva de variadas estructuras bimembres *(Cf. Alonso, Dámaso, Estudios y Ensayos, pp. 117 y ss)*, distribuidas de principio a fin del poema, como se puede advertir en este registro:

Bimembración colorista:

1 Versos de fuego, con mi sangre escritos
118 En níveas copas, de rocío llenas.
153 Sus días fueron sombras, fueron humo,
167 Dándole un rayo de tu lumbre pura

Conceptual:

10 ¡Mitad difunta de la vida mía!
92 Madre excelente, singular esposa?
290 Mi único porvenir: la sepultura...

Sintáctica:

14 Consternación cruel, pena espantosa
131 ¡Malogrado primor! ¡vana hermosura!

Rítmica:

18 Bronca la lira, se resiste al canto.
27 Triste que muera, sus congojas mata,
42 Suplicios ambos, impetrar hoy día!
222 ¿Quién cuidará de mí?... Nadie, amor mío:
292 Del cielo de mi amor astro extinguido

Fonética:

128 y es rosa de Jesús aquella rosa
182 En brazos... ay! en brazos de mi dueño!
229 Noche en el corazón, noche en el alma

Otro recurso que llama la atención del lector por la frecuencia de su empleo en el endecasílabo es la acentuación antirrítmica ubicada en la séptima unidad. Es una suerte de golpe subliminal que ahonda el dolor en el subconsciente del destinatario:

14 Consternación cruel, pena espantosa
16 Si bien puedo exhalar tristes gemidos
19 ¡Desdichado de mí! cómo pudiera
22 De aleve cazador bala certera.
23 Aturdido cruzar monte y llanura
35 ¡Reliquias de mi bien, huérfanos míos
43 Extraña condición! Yo, que a torrentes,
45 Os debo consolar, prendas dolientes
54 Sentencia de orfandad dicte severa
59 Del materno calor saca la vida,
82 Que ya no eres, mi amor, más que ceniza?
119 Aun las de nuestro amor flores preciadas,
131 Malogrado primor! ¡vana hermosura!
132 Ahí estás, mi Jesús, flor de mis flores,
198 Dejemos de llorar: no la he perdido!
223 ¡Quién cuidará de mi?... Nadie, amor mío:
227 Desamparado estoy... Lúgubre calma
229 Noche en el corazón, noche en el alma.
231 Nadie te observará: sólo yo velo.
232 Acércate, por Dios; dame el oído

238 No vienes, con tu amor, sombra querida,
245 Que mi dicha de ayer diera por fruto
292 Del cielo de mi amor astro extinguido!

Es necesario también ubicar el poema en su contexto. Apartada de los centros hispanoamericanos en proceso de formación capitalista, es decir, lejos de La Habana, México, Bogotá, Santiago, Montevideo, Buenos Aires, lejos de Paris y de Nueva York -lejos del mundo-, la sensibilidad ecuatoriana, a tono con la organización de la sociedad, aún se estremecía con antiguas reminiscencias castellanas:

21 Y, cual herido ciervo, a quien traspasa,
De aleve cazador bala certera,
Aturdido cruzar monte y llanura,
Y correr, y correr, sin rumbo cierto,
25 Hasta caerme muerto,
Allá en el fondo de una selva oscura.

en tanto que en otros lares se aproximaba la silueta del cisne contra el azul del firmamento modernista.

La sensibilidad de Cordero se adormece y se exalta al curso del pensamiento que golpea en oleaje creciente en las crestas del metro y de la rima, cuyo vigor neutraliza inconfundibles resabios de léxico y sintaxis gongoristas:

115 Pronto florecerán tus azucenas
Y después tu magnolia favorita
Su esencia brindarános exquisita,
En níveas copas, de rocío llenas.
Aun las de nuestro amor flores preciadas,
120 Que, en aljófar de lágrimas, bañadas,
Son la mejor corona de tu duelo,

157 Que impasible dispones y sereno
La sucesión de seres cotidiana.

247 No!... por más que me olvides, yo no puedo
La cadena romper con que ligado
Por el amor a la desdicha quedo.

La intensidad del pensar ha ido sujetando el dolor a la divina voluntad ordenadora del mundo y el espíritu se aquieta hasta renunciar a su propio albedrío:

281 Voy, en mi aciaga tarde,
A recorrer el resto del camino,

Solitario y errante en la jornada
Más penosa y difícil de la vida

Pero a estas líneas concierne más la elegía que la ideología, aunque ambas vengan de la mano en la organización de las palabras como vehículo expresivo, sin mayor arrebato metafórico, con una adjetivación redundante ajustada a las urgencias métricas (tristes gemidos, funestos alaridos, lozana juventud, amargo adiós, tristísimos ayes...). De esta manera, la atención del lector salta de las palabras al contenido global de la frase, al contrario de cuanto ocurrirá más tarde, en las siguientes generaciones, cuando parnasianos y modernistas fijen el interés en los vocablos, inflamen y coloreen la adjetivación.

De aquella preocupación del poeta por trazarle al lector el sentido del mensaje, nos queda la idea neoclásica de un mundo equilibrado, inalterable aun a los embates del dolor y de la muerte:

208 ¡Que se cumplan tus órdenes divinas!

Un sentimiento similar trae la última de las 33 décimas escritas con ocasión del fallecimiento de su segunda esposa Doña Josefina Espinoza (3 de enero de 1900):

Mi Jesús, mi Josefina,
Ángeles idolatrados,
Uno tras otro inmolados
Por la clemencia divina!...
Mas, mi mente desatina
Señor!... su temeridad
Se atreve a tu Majestad!...
Basta!... Cesen mis lamentor!
Caiga mi lira en fragmentos!
Cúmplase tu voluntad!!! [89]

Mas, hay un rasgo muy del estilo dialogal de Luis Cordero, sabiamente dispuesto a lo largo de la composición, un detalle acaso inadvertido que torna incesante el dolor y da renovado impulso romántico a la elegía: la irrupción de la segunda persona gramatical en contraste con la primera del singular y del plural: yo, tú, nosotros, en unidad eterna, indisoluble.

De este modo, más de un lector de esta elegía vacilará frente a dos posibilidades del asombro: o la aparente falta de sincronía en el mundo de las letras o la emoción lírica, ya infrecuente en pueblos más venturosos y cercanos a los centros de irradiación de la moda literaria, en un momento en que los cultores del verso empezaban a distanciarse de su realidad y, por supuesto, a desentenderse de la acción política.

---

[89] Luis Cordero, *Canto Fúnebre*, Cuenca, Imprenta del autor, 1900, s.p.

III
El sabor local

1. EL ESCENARIO

De la mano de Cordero, quien liderará también el quehacer de la nueva generación, aparece en escena la de 1864 (nacidos entre 1834 y 1863). En el ámbito de nuestro interés, sus integrantes pertenecen a la segunda vertiente (nacidos entre 1849 y 1863), pues la primera ha compartido con la anterior los esfuerzos por superar la depresión económica en que se sumía la comarca. La recuperación se inicia justamente en los primeros años de gestación generacional, bajo el control ideológico y político impuesto por el régimen de hacienda, mediante el cual los terratenientes, los funcionarios, los clérigos, los profesionales, se aprovecharon de las condiciones serviles del trabajo indígena, campesino en general, mientras el clero se beneficiaba, además, de la inagotable tributación eclesiástica.

Abandonados del poder público, que desde la nueva división territorial establecida por García Moreno concentraba los recursos nacionales en las ciudades de Quito y Guayaquil, los cuencanos buscaron nuevas maneras de sobrevivir y prosperar. Se incrementaron los cultivos de la caña de azúcar, del trigo y la cebada, dando lugar al fomento industrial: la destilería, la fábrica de cerveza, el negocio molinero. La explotación de la madera, sobre todo la de eucalipto, recién crecida en el país, hizo posible la renovación de la fisonomía urbana; floreció la artesanía: el tejido y la exportación del sombrero de paja toquilla crearon nuevas relaciones de trabajo generando pingües ganancias para el exportador, a costa de la explotación inmisericorde a los tejedores diseminados por todos los rincones del Azuay.

En medio de la prosperidad que acariciaba a la clase dominante, la desatención del Estado la condenó en este periodo a un fatal aislamiento[90]; los intentos para abrir la vía Cuenca Naranjal con esfuerzo propio, es decir con el trabajo obligatorio de los campesinos, volvieron a fomentar la rebelión indígena en los años 68, 69 y 70. Todo ello alimentó el caudal de frustraciones y sentimientos de soledad, de abandono, de culpa, que transmiten los innumerables versos compuestos en el período. Ante tanto desamparo, había que acogerse a la protección de la Santa Madre Iglesia.

En lo político, el centralismo reavivó los ideales federalistas de Benigno Malo: la oposición al gobierno de García Moreno propició la maduración de un proyecto propio, el Progresismo, cuyos momentos culminantes para Cuenca fueron las presidencias de Antonio Borrero Cortázar (1875-1876) y de Luis Cordero (1892-1895), experiencias frustradas porque en ambos casos prevalecieron, sobre el trasfondo conservador de la propuesta cuencana, las nuevas tendencias económicas sustentadas por la ideología liberal. No bien hubo presentado Cordero la renuncia, advino triunfante la revolución liberal comandada por Eloy Alfaro[91].

---

[90] *La república,* considerado por Manuel María Pólit como el primer periódico cuencano esencialmente político, circuló, en su primer período, entre abril y junio de 1856 bajo este lema: "La centralización es dictadura"

[91] Cf. "*Economía y sociedad en el siglo XIX, Sierra Sur*", Leonardo Espinoza y Lucas Achig, en Enrique Ayala Mora, *Nueva Historia Ecuador* Vol. 7, pp. 73 y ss.

Tal es el panorama en que se forman los hombres de la nueva generación. En el año de transición, 1864, se funda en Cuenca el Colegio Nacional y, tres años más tarde, la Universidad. De modo que la segunda vertiente recibe la primera formación en un periodo dominado por García Moreno, reformador del sistema educativo, cuya rigidez se avenía mejor, probablemente, con el equilibrio de los autores clásicos. El control de la educación fue confiado a la Iglesia de acuerdo con el Concordato celebrado con el Vaticano en 1862: "La instrucción de la juventud en las Universidades, colegios, facultades, escuelas públicas y privadas, será en todo conforme a la doctrina de la religión católica. Los Obispos tendrán para ello el exclusivo derecho de designar los textos para la enseñanza, tanto de las ciencias eclesiásticas, como de la instrucción moral y religiosa", rezaba el Art. 3°, y el 4°: "Para los exámenes de los institutos primarios, el Diocesano nombrará siempre un asistente destinado a reconocer la instrucción religiosa y la conducta moral del examinado, el que no podrá entrar al desempeño de su oficio sin el asentimiento del mismo diocesano" *(Uzcátegui, p. 272)*[92].

El periodo de inestabilidad que siguió al asesinato del Presidente hasta el triunfo del liberalismo -que dará continuidad a la obra educativa emprendida por García Moreno, pero sin la Iglesia-, contribuyó para que, en esta segunda vertiente, perdurara en la lírica cuencana el tono sentimental y quejumbroso que había sido criticado por Mera en 1868, aunque, eso sí, se esmerara en el cultivo de la forma. Contribuyó también el que esta juventud creciera bajo la severa vigilancia clerical que, durante el largo episcopado de Estevez de Toral (de 1861 a 1883), había ganado el alma de la ciudad para la Iglesia. Preocupación especial había merecido también por parte del obispo la educación cristiana de la juventud.[93] En 1886, tres años después de la muerte de Estevez de Toral, en plena vigencia de la generación, se iniciarán los trabajos de construcción de la Catedral de la Inmaculada, bajo el celo del Obispo Miguel León, quien soñaba en un templo tan grande como su fe. Así pues, la ciudad se puso a cantar y a suspirar a las plantas de la Virgen María; los versos añaden a su antiguo gemir la nota de religiosidad que caracteriza a la lírica cuencana en una época en la cual otras regiones del país enarbolan la bandera de la revolución liberal.

---

[92] Por su parte, Juan León Mera esboza el panorama educativo antes de García Moreno y durante el período garciano, en los *Nuevos apéndices* de la segunda edición de la *Ojeada*. Después de consignar datos interesantes sobre el estado de la educación durante esas etapas, anota: "En el lapso de 1869 a 1875 nos vimos los ecuatorianos como asediados por los elementos que necesitan los pueblos para educarse e ilustrarse. Multiplicáronse las escuelas primarias; se aumentó el número de colegios, o a lo menos se pusieron en buen pie los ya existentes; se crearon varios para señoritas, cuando antes no los había; se mejoraron los textos y se metodizó la enseñanza; se establecieron escuelas hasta en los cuarteles y las cárceles; se fundó el *Protectorado Católico* para que aprendiesen artes mecánicas los hijos del pueblo; vimos nacer y organizarse y aun comenzar a producir frutos la *Escuela Politécnica, la Escuela de Bellas Artes, el Conservatorio de Música, el Colegio de Cadetes, el Observatorio Astronómico*, etcétera. Abriéronse, pues a la juventud nuevas vías para la vida intelectual y la de la industria y la riqueza. Ya no podía quejarse nadie, como me quejaba yo en mi Ojeada en 1867, de que nuestros jóvenes no tenían sino tres caminos para asegurar su porvenir, ni había pretexto para la vagancia." (Mera, *Ojeada*, 2ª. ed., pp. 566, 567).

[93] La atmósfera de piedad se ha ido adensando con el establecimiento de nuevas comunidades religiosas a lo largo del periodo de formación y de vigencia de esta generación: redentoristas (1860), Sagrados Corazones (1862), Hermanos Cristianos (1863), oblatos (1884), madres dominicanas (1889), Buen Pastor (1892), salesianos (1893). La presencia de comunidades europeas obrará en la formación integral de la siguiente generación cuencana, sobre todo, en lo que concierne a las letras, a través de la enseñanza del francés, idioma que pondrá a los intelectuales en contacto directo con las fuentes del modernismo. El gusto francés modificará la fisonomía urbana e impondrá más tarde un estilo de arte y de vida. En otro plano, la presencia de estas comunidades renovará el sistema educativo, pues, como afirma Uzcátegui, a la enseñanza tradicional de religión, lectura, escritura y aritmética se incorporó el aprendizaje de áreas del conocimiento aplicables a las necesidades del país.

En 1869 se funda la sociedad La Esperanza bajo el patrocinio de Luis Cordero, con el ánimo de impulsar el proceso literario de la juventud; su revista *La Aurora*, aparecida en 1871, recoge las primeras composiciones de algunos muchachos que luego se convertirán en figuras importantes de la generación. Los jóvenes perfeccionan el arte de medir y rimar en el Liceo de la Juventud, nacido también a la sombra de Cordero en 1873[94]. Uno de los propósitos de *La Luciérnaga*, revista del Liceo, aparte de perseguir a los inicuos y defender a la sociedad de los peligros de la ignorancia, la incredulidad, el socialismo, es rescatar la tradición, las maravillas del pasado y los cuadros encantadores del paisaje comarcano. De modo que el Liceo no es solamente un espacio para versificar; es un cenáculo que congrega para la investigación, el cultivo del arte, la meditación y el deleite todavía exótico en los milagros de la ciencia. En alguna tertulia memorable, la luz -"esclava griega en el harem del sultán"- era aprisionada en el optorama de un fotógrafo estadounidense llegado en 1874 a Cuenca con la valija llena de increíbles visiones sobre el Niágara, el Tequendama, los monumentos de Oriente y Occidente, proyecciones que eran acompañadas por los jóvenes cuencanos con piezas oratorias, rimas, acordes de Rossini[95].

Reanimada por el doble fervor, la religión y el arte, pero encerrada en un paisaje cuyo primor no requiere idealización, la poesía se afinca en el terruño y conjura el vértigo existencial recluyéndose en el mundo interior, bajo la influencia de Espronceda, Zorrilla, Campoamor, Núñez de Arce y, sobre todo, Bécquer. Los libros constituirán la única vía de comunicación con el resto del mundo. Sin medios propios de sostenimiento, puesto que la preocupación literaria era reciente en la ciudad, las musas sobrevuelan adoloridas y enfermizas, bajo el peso del talento, aunque hayan dejado estelas de ternura y misticismo, de emoción en trance permanente de llanto y elegía. Sin embargo, este arte posee el mérito de ser un esfuerzo de implantación, de aclimatación, más que de mera imitación, aunque el motivo idílico, la evocación, la abjuración del presente, hayan llevado al poeta a retrasarse del espíritu generacional del Continente.

Entre el murmullo de fuentes y plegarias, el consuelo de la religión normará la conducta y la práctica social; pero si bien inhibe el vuelo del creador, ofrece otras posibilidades de realización plena, individual, estética; por ejemplo, la santidad. El Hermano Miguel (1854) es en tal sentido

---

[94] En su estilo coloquial, sigue relatando Ricardo Márquez Tapia que en 1868 un grupo de alumnos del Colegio Seminario hacían deporte en las inmediaciones del puente del Vado; ante la queja de los vecinos, un buen día decidieron ocupar de mejor manera el tiempo libre y optaron por entretenerse en la lectura. Se reunían para el efecto en varias casas, hasta fijar al fin la de Juan José Ramos, junto a quien estuvieron, entre otros, Matovelle y Miguel Moreno; pronto se sumó Federico Proaño, entusiasta animador del grupo al que se denominó Sociedad La esperanza. Lo interesante de esta historia es la actualidad del método ideado por estos jóvenes para adiestrarse significativamente en el dominio del lenguaje: introducían en una caja los mejores pensamientos sugeridos por el texto leído, los cuales servían a su vez como tema para una improvisación oral o para una composición escrita. Pues bien, así configurada, la sociedad se trasladó al Seminario y se nombró director a Luis Cordero, que andaba por los 36 años y se desempeñaba como profesor de Gramática latina y Castellano. Posteriormente, en 1873, Matovelle fundó el Liceo de la Juventud con los miembros de La esperanza. Estuvieron en la creación Remigio Estevez de Toral, Antonio Borrero Cortázar, Mariano Cueva, Honorato Vásquez, Rafael María Arízaga, Carlos J. Córdova, Manuel Nicolás Arizaga, Remigio Crespo Toral, este ltimo casi un niño, de 13 años. (Cf. Márquez Tapia, op. cit.).

[95] Matovelle, T. II, p. 220. Por aquella fecha -1874-, tanto la segunda vertiente de esta generación como la primen de la siguiente comparten el período de formación.

un poema de esta vertiente generacional. Reconocido más como académico,[96] gramático y educador, dejó algunas composiciones trabajadas bajo la influencia de la mística española. Así lo encontramos en estos fragmentos de la *Oda en el día de mi profesión (Antología Ecuatoriana, Poetas, pp. 541-547).*

¡Oh prado de ventura!
Morada do mi alma alegre pasa,
    Gustando la dulzura
    Que da el Señor, sin tasa,
A los que fieles viven en su casa!

¡Ah! ¿quién pudiera el goce
Cantar y las delicias que atesora?...
    El alma las conoce
    Que en su recinto mora,
Y la cruz carga, y sus pecados llora.

No te bastó llamarme
De tus hijos ¡Oh Dios! a la alta herencia
    Preciosa, y libertarme
    De la fatal demencia
En que corre del mundo la existencia.

También con lazo fuerte
A tu carro triunfal hoy me has atado
    Con nudo hasta la muerte,
    Porque esté sin cuidado
En asilo seguro resguardado

Y el pecho me has herido
Abriendo en él profunda, intensa llaga,
    Porque a tu voz rendido
    El sacrificio te haga
De cuanto al mundo y a la carne halaga.

Y con triple cadena
Doblegando la altiva cerviz mía,
    Tu diestra me refrena
    Y andar me hace la vía
De tus leyes divinas a porfía.

[96] El 2 de agosto de 1892 se incorporó a la Academia Ecuatoriana de la Lengua con el ensayo *Influencia del cristianismo en la moral, en las ciencias y en las artes*.

Cadena que no pesa,
Ante quien son basura las alhajas;
El oro, vil pavesa;
Las honras, glorias bajas
Viento, sombra, humo vano, secas pajas.

(…)

¡Oh! bella y candorosa
Angélica pureza, hija del cielo,
Tu brillo al hombre endiosa,
Y en leve y sutil vuelo
Con alas de Querub lo alzas del suelo.

Pobreza que enriqueces
Al que despreciar sabe lo finito,
Y das con largas creces,
En cambio lo infinito
De Jesús al amado, al favorito.

(...)

Pues me quieres por tuyo,
A Ti me doy por siempre sin reserva;
A Ti me restituyo,
Y pío me conserva
Libre de mal, de ingratitud proterva.

Mi vida a Ti inmolada
A Ti mi corazón y mis afectos:
Nada para mí, nada
Para viles insectos,
Que placeres Tú solo das perfectos.

Sólo tu Cruz, tus Clavos
Para mí quiero, y de tu ley augusta,
Ley de hijos no de esclavos
Seguir la senda justa
Do la delicia de tu amor se gusta.

Si alguna vez me olvido
De cuanto debo a tu bondad inmensa;
Si traidor y atrevido

Te irrogo negra ofensa,
90 Que el aliento me arranque pena intensa.

Al paladar la lengua
Atada quede sin esfuerzo y muda;
Cúbrame eterna mengua;
La diestra seca y ruda
95 No consiga prestar a la otra ayuda.

Pero bajo el auspicio,
De María y José, ¡cuán firme espero
Que me serás propicio;
Y fiel yo hasta el postrero
100 Suspiro, he de seguir tu real sendero.

Es casi innecesario señalar a San Juan de la Cruz como la fuente de inspiración de este poema, presidido por similar alegoría: "Oh prado de ventura!" remite al verso 18 del *Cántico Espiritual* del místico español: "Oh prado de verduras!" (*Poesías Completas*, p.8). Pero el lector no demorará en advertir cierta perturbación en el lenguaje del santo cuencano, provocada por la hipérbasis (v. 6 al 10, 14-15, 24-25, 28 al 30, 48 al 50, 51-52, 91-92, 99-100), como si en el alma del místico y del poeta convergieran en secreto la serenidad de su modelo y la incertidumbre del barroco, debido al trato con los grandes maestros de la lírica española. Otro recurso, la técnica diseminativo-recolectiva, que asoma en la séptima estrofa *(D. Alonso y C. Bousoño, pp. 58 y ss.)*, movería a pensar en la influencia de Pedro Calderón de la Barca.

Por otro lado, pese a la similitud entre los esquemas rítmicos de uno y otro poema, los endecasílabos sáficos del Hermano Miguel (versos 5, 10, 25, 70, 77, 80, 82, 87) atenúan en sus liras la naturalidad con que fluyen las del místico español; la expresión se empoza sobre todo en los sáficos bimembres ubicados al final de estrofa *(Cf. T. Navarro T., pp.199 y 511)*.

Imbuido del fervor del santo carmelita, también al santo cuencano le mueve más la intención religiosa que la estética *(Cf. García Barrientos, p. 135)*. Es la razón por la cual poemas como *Villancico al Niño Dios*, del cual reproducimos un fragmento (*Prosa y poesía, p. 155)*, han perdurado en la memoria popular:

Venid, pastorcillos,
venid a adorar
al Rey de los cielos
que ha nacido ya.

Un rústico techo
abrigo le da;
por cuna un pesebre,
por templo un portal.

En lecho de pajas
desnudito está
quien ve las estrellas
a sus pies brillar.

2. LA SEGUNDA GENERACIÓN ROMÁNTICA

Así pues, si dejamos al Hermano Miguel en los altares, nos hallamos con una segunda generación romántica, caracterizada en la poesía por la emoción frente al paisaje, el temor y la aceptación de la muerte, el retorno de la mirada hacia el pasado. El tema de la soledad y del exilio, tan propio del romanticismo español, es insistente en nuestros poetas, talvez alimentado por la vivencia personal. La preocupación por el adelanto material de la ciudad, el interés por la instrucción pública, la difusión de las ideas a través de revistas y periódicos son aspectos que sin duda aproximan a los intelectuales cuencanos al espíritu de su tiempo[97]. Pero la poesía está distante del mapa lírico hispanoamericano, enriquecido en la segunda vertiente por la presencia de Salvador Díaz Mirón (1853), Juan Zorrilla de San Martín (1855), José Martí (1851), Manuel Gutiérrez Nájera (1859) y Julián del Casal (1863), precursores o iniciadores, los tres últimos, del movimiento modernista. A diferencia de los primeros modernistas, a quienes acechaba un fin prematuro y romántico, el grupo cuencano goza -excepción hecha de Miguel Moreno- de fecunda longevidad; su influencia en el arte, en la cultura y en la conducción de la sociedad persistirá hasta muy avanzado el siglo XX.

La ciudad tiene un aire conventual; prófugo de la realidad, el ser humano es la sombra fugitiva de su alma y debe allanarse a la voluntad ultraterrena. Así se va consolidando una fortaleza ideológica casi inexpugnable a los enemigos de la religión, es decir, para quienes, inspirados también en el romanticismo, habían llegado a desconfiar del viejo orden moral y material de la sociedad y propugnaban el imperio de la libertad.

Dominaba por supuesto la concepción rural, feudal, la visión del universo limitada por los muros conventuales y por la línea del paisaje; todo ello se reflejará en la poesía; el pensamiento urbano, rebelde, progresista, se plasmará en el relato, en el ensayo. No fue mera coincidencia el que en este

---

[97] Llama la atención la variedad de periódicos publicados en la ciudad en la etapa de predominio de la segunda vertiente de la generación de 1834 y la primera de 1864, etapa que a su vez corresponde íntegramente al período de formación de la primera vertiente de la generación de 1894; por lo menos una docena de ellos dieron circulación a las ideas de los cuencanos entre 1864 y 1893. *El popular, La Prensa, El Constitucional*, *El Provenir, La Voz del Azuay, El Deber, El Correo del Azuay, El Independiente, El Progreso, La libertad, Gaceta Cuenca, El Pueblo.* Asimismo, abundan en este período las revistas, casi todas dedicadas a velar por el progreso de las letras, según el minucioso recuento de Antonio Lloret Bastidas que aquí se sigue por el año de publicación del primer número: *La Aurora (*1871), *La Luziernaga (*1876*), Revista Literaria "El Progreso"* (1885), *Revista Cientifica y Literaria de la Corporación del Azuay* (1890), *El Reinado Eucarístico del Sagrado Corazón de Jesús* (1891), *Revista Cuencana* (1902), *La Unión Literaria* (1893), *La aurora de las artes* (1894). Fervor similar se manifiesta en otros ámbitos de la actividad humana; en la artesanía, en la pintura, en el arte musical; en esta vertiente se destacan Luis Melgarejo (1860) en la pintura, y Luis Pauta Rodríguez (1852) en la música, compositor de piezas populares, religiosas y del Himno a Cuenca. En 1892 se funda la Academia de Bella Artes, uno de cuyos aprovechados discípulos será Abraham Sarmiento (1866), en la generación posterior. En fin, los hombres de esta generación organizarán la I Exposición Artesanal, en 1904, bajo la inspiración de Luis Cordero.

período naciera la novela cuencana[98]. Las dos visiones generarán una confrontación ideológica cuyos exponentes son Remigio Crespo Toral (1860) y José Peralta (1855). El primero predispondrá a la siguiente generación para enfrentar al liberalismo; el segundo, en cambio, se empeñará en difundir y consolidar el pensamiento liberal[99]. Muy pronto, esta confrontación convertirá a la ciudad en un sangriento campo de batalla. Herederos ya no del fervor por el paisaje, herederos del paisaje mismo, con sus flores, sus indios y rebaños, los poetas procurarán para la estrofa la eficacia de un arma de fuego contra la amenaza liberal, como se anotó en las líneas introductorias de este estudio.

Un ejemplo de solidaridad entre religión e ideología proporciona la glosa intitulada *Una ganancia es morir*, del sacerdote Julio María Matovelle, cuya actividad, sin embargo, ejerció gran influencia en el ámbito social, político y educativo de su tiempo:

¡Ay, la vida! ¿Qué es la vida?
Chispa oculta entre pavesa.
Relámpago que atraviesa
Tempestad enfurecida.
¡Ay la vida!
Es mal que cura la muerte;
Negra cárcel que, al morir,
Logra el prisionero abrir:
De tal suerte
Que una ganancia es morir.

Dejar espinas y abrojos
Para ceñirse de estrellas,
Secar del llanto las huellas
Y clavar en Dios los ojos
¡Ay, los ojos
Que han visto el mundo funesto:
Eso es dicha que el que muere
A gloria y cetro prefiere;
Y es por esto
Que gana mucho el que muere.

¿Qué son los placeres? Humo.
¿Qué la hermosura? Ceniza,

[98] A excepción de Manuel Coronel (1833-1907), autor de *La muerte de Seniergues*, publicada en 1871, dos de los primeros novelistas cuencanos, José Peralta (1855) y Teófilo Pozo Monsalve (1859), pertenecen a esta segunda vertiente. A ellos se sumará Manuel J. Calle (1866) en la generación siguiente. Sobre la novela de Pozo Monsalve *Entre el amor y el deber*, aunque publicada en 1886, permaneció casi desconocida hasta 1986 (Cf. Antonio Lloret Bastidas, *Cuencanerías*, T. II, Cuenca, Casa de la Cultura, 1993, pp. 289 y ss.

[99] Cf. Pablo Estrella Vintimilla, en: *Literatura y cultura nacional en el Ecuador*, pp. 43 y ss.

Que en el sepulcro se pisa,
Cuanto en la tierra hay de sumo,
Todo es humo:
Plata y seda, todo, todo!...
De manera que se gana
Muriendo en edad temprana;
De tal modo
Que solo el que muere gana.

¿Por qué tan ruda ansiedad,
Tanto afán, tanta locura,
En ir tras lo que no dura,
En buscar la vanidad?
¡Vanidad!
Que duelos mil atesora.
Sólo el necio su ganancia
Busca en la tierra con ansia,
Porque ignora
Que es la muerte una ganancia.

Vivamos, pues, a manera,
Del cautivo en calabozo,
que, ajeno de risa y gozo,
Libertad cercana espera;
De manera.
Que pongamos todo anhelo
En la gloria de morir,
Sin cansamos de decir
Viendo al cielo:
Nuestra ganancia es morir.
(Antología Ecuatoriana, Poetas, pp. 460-461)

Estas variaciones un poco aterradoras sobre la futilidad de la vida inculcan el sometimiento incondicional del ser humano a la espera de recompensa ultraterrena. Tal negación del milagro de vivir da continuidad al tema de la vida es sueño, pero se opone al esplendor de la divinidad en la maravilla de sus obras, que traía el soneto de Berroeta. Resulta interesante constatar que quien ha propugnado así el sometimiento del individuo a la explotación deplora, treinta años después, la ausencia de espíritu de industria, de técnica, de ciencia y se duele por el retraso con respecto a la sociedad moderna *(Influencia de razas, en UL, agosto, 1909, pp. 41 y ss)*. Esta viene a ser una elocuente contradicción entre el sacerdote y el político, entre el orador sagrado y el congresista, entre el poeta y el hombre de acción, que ello y mucho más fue Matovelle, pues también dedicó sus empeños a la investigación del pasado precolombino, igual que su compañero de generación.

Jesús Arriaga (l856)[100]. En 1915, Matovelle estuvo entre los fundadores del Centro de Estudios Históricos y Geográficos de Cuenca, con Remigio Crespo Toral, Honorato Vázquez, Ezequiel Márquez y Francisco Tálbot.

2.1. SÁBADOS DE MAYO

Mas, no todo en la ciudad es piadosa uniformidad sombría. Tres poetas de mérito representan con decoro a esta segunda vertiente: Miguel Moreno (1851), Honorato Vásquez (1855) y Remigio Crespo Toral (1860), alentados por la cercana influencia de Gaspar Núñez de Arce (1834-1903), sobre todo por el asunto que desarrolla en el poema *Idilio* (*Poetas Contemporáneos*, pp. 3-25), que los tres cuencanos adaptaron para sus leyendas con propia emoción vivencial motivadora y esmerada organización formal. Vázquez y Crespo Toral se iniciaron en la vida pública con un acto de rebeldía contra la dictadura de Veintemilla; Vázquez -como José Martí- es deportado; pero mientras el cubano fue remitido en 1879 a España, de donde viajó pronto a París, el cuencano fue expulsado al Perú, donde ejerció mil oficios para sobrevivir. Perseguido también por la dictadura, el joven Crespo Toral, en cambio, fue acogido por los padres jesuitas, quienes le brindaron cálido escondite. También a Miguel Moreno la vida le obligó a ir al Perú en pos de ejercer su profesión de médico.

Temperamentos profundamente religiosos, Moreno y Vázquez aciertan a identificar en la devoción marial lo peculiar y perdurable del desasosiego humano. Desde 1862 *(Terán Zenteno, p. 25)*, el mes de mayo había enfervorizado y unido a los cuencanos; empiezan todos a volverse un poco clérigos, por dentro o por fuera, según la aguda descripción de Calle. Mayo, mes de las flores, mes de María. La Virgen llegó a representar para la población la realidad suprema y la suprema idealización; ella desempeñó una función catártica para el penitente y el confesor, para el terrateniente y el peón, para el intelectual y el artesano, fundiendo las abismales diferencias en el crisol de la esperanza ultraterrena.

Sábados de Mayo[101] es un poemario de Miguel Moreno y de Honorato Vázquez, compuesto a partir de 1877 y publicado en Cuenca, en 1908. Se trataba de una interpretación sentimental de cuanto para el vulgo era inefable. Estos versos han de empapar en llanto el espíritu cuencano, lágrimas que, por supuesto, han de fluir copiosamente hasta muy cerca de nuestros días[102]. Ya en la madurez,

---

[100] Los dos sacerdotes anduvieron tras los vestigios de la cultura prehispánica y discreparon sobre el asentamiento de la antigua Tomebamba, ciudad que Matovelle ubicaba en el Valle de Yunguilla.

[101] Sobre esta obra, G. h. Mata afirma: "La única escuela poética que talvez puede ostentar el Azuay, acaso, sea la de *Sábados de Mayo,* de Moreno y Vázquez. Y eso también si en esas endechas y pasacalles marianos se halla originalidad plena y auténtica..." (*Historia de la Literatura Morlaca*, T. II, Quito, p. 301).

[102] Con *Sábados de Mayo* se inició una corriente típicamente comarcana, la llamada poesía marial, sobre la que un severo crítico cuencano, César Dávila Córdova, se pronunciaba de este modo, en 1916, en un extenso estudio sobre Remigio Crespo Toral: "... no puede ser religiosidad, ni cosa que se le parezca, la balumba de soserías que produce el numen atiborrado de nuestros católicos fervientes, funambulescos turibularios que ríen gozosos de las payasadas que

cuando frisaba en los cincuenta y seis años, Moreno publicó *Libro del Corazón*; en tanto Vázquez se mostraba en sus versos cada vez más piadoso y reflexivo, alternando su labor de poeta, pintor y diplomático con la investigación lingüística, tarea filológica comparable a la que desplegaban por entonces en América Miguel Antonio Caro y Rufino José Cuervo[103].

Aquella temprana producción de Moreno y Vásquez posee el mérito singular de haber captado con sinceridad un momento en la vida de la pequeña ciudad. Lo popular es la corriente subterránea que los aproxima a los representantes de la generación en Hispanoamérica, especialmente a José Martí; pero lo popular dio también translucidez al verso; translucidez, no transparencia porque el cristal lírico cuencano dejaba pasar la luz, pero velaba la visibilidad, debido a su espesor romántico: se percibe la claridad, pero se vela el detalle y el color. La retina cautelosa de Crespo Toral prefería ver allí vaguedades de bruma nórdica y de ensueño escandinavo[104], como si el encanto brumoso, lo indefinible y huidizo no fueran también parte del paisaje y, por supuesto, del temperamento comarcano. Pero ciertamente esa vaguedad becqueriana distancia a los versos sencillos de los cuencanos de los *Versos Sencillos* de Martí:

"Yo he visto en la noche oscura
llover sobre mi cabeza
los rayos de lumbre pura
de la divina belleza", canta Martí.
(José Martí, Antología, p. 128)

Y Miguel Moreno canta:

"Presto una lóbrega noche
siguió a esa funesta tarde,

---

ejecutan en los bastidores de la clerecía. Prescindamos de lo que ha escrito Nicanor Aguilar -que es de lo mejor-, dos o tres señaladísimas piezas de Juan León Mera y Julio Matovelle -que francamente no son para nombradas, menos para reproducidas- y las cándidas poesías de Los Sábado de mayo, y no encontraremos nada que pueda tomarse en cuenta, a pesar de que tanto se alardea, especialmente en Cuenca, de que el gorjeo de nuestros vates en la mañana de la vida, son trinos de María, y de que el cuencano para alzar el vuelo al Helicón, calienta primero sus alas a la lumbre de los cirios que resplandecen en el altar de la Madre del Nazareno. Todo es la farsa de siempre, sostenida tras los biombos del misticismo, donde se explota con descaro a los crédulos, que son los más. Cada año se ofrece en esta universidad un florilegio a la Virgen —folletos de versos sin sazón, y versos nada más, porque poesía, sentimiento ni ideas no hay en esas largas tiradas de redondillas insulsas, que, por conservar la sacra tradición mariana, dizque trabajan, a medias con el papá, el maestro o el amigo, los sosos bebés de la poética universitaria' (Cf. César Dávila Córdova *Literatura americana*, en LETRAS. Año V. N° 40, junio de 1916, p.125).

[103] Afirma Oswaldo Encalada Vásquez en la solapa de *Reparos sobre nuestro lenguaje usual (Cuenca, CCE.NA, 1991*), "Este libro está a la altura de las *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*, de Rufino José Cuervo". En realidad, las preocupaciones filológicas de Vázquez empezaron a publicarse en UL (1903), primero con el título de *Reparos*…, y, después, por entregas, en años subsiguientes, como *Contribución a los trabajos de la Academia de la Lengua*.

[104] Manuel Moreno Mora, op. cit. I, p. 85. Cabría admitir la probabilidad de que Crespo Toral no juzgara al poeta sino al pintor, pues Vázquez, en efecto, transmite en sus paisajes la melancólica emoción que provocaba el arte pre-romántico europeo (Cf. Sobre este tema en Aguiar e Silva, pp. 321 y ss.).

y cubriéronse de sombras
las montañas y los valles".
("La novia del Sargento", en Sábados, p. 213)

Moreno y Vázquez fundan una verdadera tradición lírica local, una poesía de paisaje con campanario, de amores imposibles, de sepulcros abiertos en el alma; pero lírica afincada en una concreta geografía espiritual. Más espontáneo el primero, formal y sentencioso el segundo, ambos abandonan la seriedad neoclásica de Cordero y encuentran en el motivo popular una manera de templar el llanto y la alegría, recreando así un estilo de vivir y de morir, una poesía que responde a la concepción romántica de Bécquer: "Acorde que arranca de un harpa y se quedan las cuerdas vibrando con un zumbido armonioso" *(Cf. Dámaso Alonso, Poetas Españoles, p. 21).*

Tal vibración arranca, en Moreno y Vázquez, de la organización estrófica, similar en ambos poemas (alternancia de versos heptasílabos y pentasílabos) y de similar distribución rítmica de timbre (a-b-c-d-d-e-d), con resonancia en los versos 4, 5, y rima asonantada, además, entre 2, 4, 5 y 7: música perpetua.

Bajo la influencia de la tradición española[105], en especial del romancero, descubren el motivo popular, lo reviven en acordes de gran tensión dramática: el personaje se insinúa como un altorrelieve en la pura emoción lírica. Los dos poetas retratan el alma de sus conciudadanos con fidelidad a menudo conmovedora.

Leamos con atención las seguidillas compuestas; la primera, de Moreno *(Sábados, pp. 233-239)*; la segunda, de Vázquez *(Ibid, pp. 104-112)*; en ellas encontraremos, además, el sabor de la copla popular en la que el poeta vierte sus sufrimientos -¿influencia de José Hernández (1834)?-, narrados y descritos, también aquí, con penetración psicológica, tensión emotiva y sabor local:

LAS TRES TORCACES

Después de primavera
estío viene,
y en este tiempo aciago
todo se muere;
todo se muere,
pero muere más pronto
lo que se quiere.

---

[105] En el poema *La garza del alisar,* de Moreno, se escucha algo de *Los suspiros de un proscrito* de Juan de Meléndez Valdés (1754-1817), así como *Las tres torcaces* corren con el ritmo del salmantino Diego de Torres Villarroel (1693-1770): "Amoroso suspiro / vuela a mi bella / vuela tan silencioso / que no te sienta; / y si te siente, / dile que eres suspiro / no de quien eres" o de las coplas que el madrileño Francisco Zea (1825-1857) escribió unos días antes de morir: "Caminito del río, / por la arboleda / como quien va hacia el monte / desde la aldea / hay una hondura / donde la yerba es alta, / la sombra mucha".

¿Te acuerdas, madre mía,
de esa mañana
que yo saliera triste
de mi cabaña,
de mi cabaña,
oculta entre las rocas
de la montaña?

Tú sola comprendiste
la cuita acerba
que me hizo verter llanto
por vez primera.
Por vez primera
dijiste: -Quiere otra alma
por compañera...

-Las flores de amor crecen
llenas de espinas;
vive por siempre solo,
tu amor decía.
y aun me decía:
Sola es la luna, ¡oh hijo
del alma mía!

Y yo repuse entonces:
-De amor las penas
se curan con sus mismas
hondas querellas;
dulces querellas
la luna cambia amante
con las estrellas.

Y al punto recordando
que, enamoradas,
las aves en la selva
también lloraban;
de amor lloraban
sin duda, cuando solas,
cual yo, se hallaban;

Me dije: -Tan solo ellas
comprender pueden
cuánto en sus ilusiones
mi alma quiere,

¡Ay! Mi alma quiere
llorar acompañada
si amor la hiere.

Y fui a la selva umbría,
y a dos torcaces
oí se prodigaban
arrullos suaves
¡Oh, cuán suaves
son de amor las ternezas,
madre, lo sabes!

Y un nido vi junto a ellas
de ramos secos,
albergue solitario
de dos hijuelos;
los dos hijuelos
piaban temblorosos
viendo a los cielos.

-Estos pichones, dije,
vendrán conmigo
cuando de tarde traiga
de allá, del río,
¡ay!, de ese río...,
a mi novia, a la dueña
del pecho mío

Y pronto tres torcaces
serán mañana
las que en el huerto canten
de mi cabaña;
y mi cabaña
será el edén hermoso
de la montaña

Ellas, las venturosas
reinas del bosque,
serán las confidentes
de mis amores;
y esos amores
harán brotar fecundos
nidos y flores.

Y si alguien las acosa,
serán su asilo
Mi madre, mi cabaña
y el pecho mío:
el pecho mío,
será para ti sola,
torcaz del río.

Y al irme bosque adentro,
ligero el paso:
-Ella, yo me decía,
me está esperando;
me está esperando
también como yo triste,
de amor llorando-.

Mas no, como otras veces
la encontré alegre
jugando entre la grama,
junto a la fuente;
junto a esa fuente,
do una vez a la niña
besé la frente.

Ni hallé que en los caminos
había del monte
regado, cual solía,
hojas y flores;
silvestres flores,
cartas con que expresamos
nuestros amores.

Ni la vi que, sentada
bajo ese aliso,
me estuviera esperando
cerca del río;
de nuestro río,
raudo cual los afanes
del pecho mío.

Y cuando, sin hallarla
llegué en el pueblo,
alguien me dijo a solas:

-Ve al cementerio...
Fui al cementerio,
y ya la suerte de ella
no fue un misterio.

Leyendo de las losas
las inscripciones,
en una, la más nueva,
hallé su nombre...
¡Su caro nombre!
¡Cuán cortos días vive,
Dios mío, el hombre!

Ya me lo presentía,
pues tuve un sueño...,
torcaz de negros ojos,
que te habías muerto;
y te habías muerto
sin conocer siquiera
mi pobre huerto.

Del ciprés de su tumba
nunca abandono
hacecillos que llevo
como despojos;
tristes despojos
de la niña a quien nunca
verán mis ojos.

De tarde a la cabaña
torné afligido
con el alma viuda
y sin destino:
ya, ¿qué destino,
sin amor, de la vida
por el camino?

Y de las dos torcaces
los dos polluelos,
por el cierzo ateridos,
ya se habían muerto;
y estaba muerto,
como el jardín de mi alma,
el de mi huerto.

¡Qué poco viven, madre,
las pobres niñas,
las flores y aves! ... Viven
un breve día.
¡Qué breve día
de ilusiones, de aromas,
y de armonía!

Y hoy, solo en mi cabaña
paso cantando
endechas, en que vierto
mi desengaño;
el desengaño,
estío, para mi alma,
de todo el año.

Después de primavera
estío viene,
y en este tiempo aciago
todo se muere;
todo se muere,
pero ¡ay!, muere más pronto
lo que se quiere.

EL YARAVÍ

Trémulo el sol se hundía
tras las montañas,
mientras de un triste sauce
entre las ramas,
dentro las ramas,
una torcaz oculta
sola arrullaba.

Entre el tenue follaje,
casi en secreto,
mansamente corría
remiso el viento:
tan triste el viento,
que no rumor, sollozos
eran sus ecos.

Y plumas de los nidos
con hojas secas,
a su vuelo cayendo
iban dispersas;
iban dispersas
arrastrándose luego
sobre la arena.

Tan leve como el viento
que entre los sauces
gime al venir la noche
vagando errante,
triste y errante,
entre nidos deshechos,
plumas fugaces;

Tal de tus armonías
las notas vagan
en incierto revuelo
dentro del alma,
dentro del alma;
sepulcro donde yacen
dichas pasadas.

Recuerdos son tus quejas
de aquellas horas
que en la niñez pasaron
bellas y cortas;
¡ay, Dios, cuán cortas,
en el hogar oyendo
tus dulces notas!

Y allá, bajo otro cielo,
¡cuán triste y dulce,
es entonar tus ayes
viendo las cumbres,
lejanas cumbres
que del paterno campo
al cielo suben!

Lejos del hogar nuestro,
solo tenemos
de él las dulces notas

que, al son del viento,
y con el viento,
años atrás cantamos
en nuestro huerto.

Cuán tierno es a tus voces
sentir rodando
por nuestra faz marchita
gotas de llanto,
íntimo llanto
por las prendas el alma
que allá dejamos.

¡Oh, qué triste es, entonces
decir: -Mi casa,
¿cómo estará? Mi madre
y mis hermanas
¡pobres hermanas!,
¿cantarán lo que canto?
¡Ay, dulce patria!

¡Quién me diera, Dios mío,
por un instante,
como la golondrina,
solo una tarde,
solo una tarde
volar a cantar triste
junto a mis padres!

A las faldas de un monte
hay una aldea,
y allí, entre capulíes,
blanca una iglesia,
y tras la iglesia,
la cruz de un cementerio
sobre la yerba.

A un tierno pastorcito
oí una tarde,
clamando ante un sepulcro:
"Querida madre,
óyeme madre,
si solo estás dormida,
despierta, es tarde".

Después, sentose triste
bajo de un árbol,
y un rondador del seno
sacó, y llorando,
su mal llorando
el rondador campestre
llevó a los labios.

Tocó un yaraví, de esos
que antes cantaba
con la madre: inocente,
tal vez pensaba,
tal vez pensaba
con sus lúgubres sones
resucitarla.

No sé si ha respondido
la muerta madre,
mas desde entonces baja
todas las tardes,
todas las tardes,
al cementerio el hijo
con sus cantares.

Ya al son de la vihuela,
ya al de la flauta,
del rondador campestre
dentro las cañas,
dentro las cañas
donde con el aliento
se viene el alma;

Yaraví de mis campos,
voz de la pena,
que con el dolor mismo
dolor consuelas,
si así consuelas,
yaraví de mis campos,
¡bendito seas!

Acabamos de leer unas formas estróficas muy bien recIbidas del neoclasicismo por los poetas románticos españoles, debido a la maleabilidad para el canto popular, pero no muy frecuentes en los románticos del Nuevo Mundo. Moreno y Vázquez redescubren su encanto coloquial y

reproducen en el despliegue acentual y estrófico el movimiento de una danza crepuscular, autóctona, más ligera y marcada en *Las tres torcaces*, reposada y grave en *El yaraví*, si afinamos el oído a la distinta resonancia de timbre en los versos pentasílabos. En ambos poemas se propaga la nota luctuosa propia del tema sepulcral que a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX imprimieron en las letras los románticos alemanes, sobre todo Hoffmann.

Diez años después, las *Rimas* de Rubén Darío ofrecerán el tema de estas composiciones en el poema *Llegué a la pobre cabaña (Antología poética, p.38)*, pero en romance, que fue el ritmo preferido por el romanticismo hispanoamericano para el canto popular.

A este propósito, llama la atención el hecho de que el octosílabo no fuera un metro dominante entre los románticos cuencanos, que tanto se preciaban de su ancestro hispano. Aquella coincidencia con Darío señala probablemente un común abrevadero popular, pero debería aleccionamos para ahondar en la interpretación de lo que es propio.

2.2.OTRAS VOCES

Y viene en la misma corriente Manuel Nicolás Arízaga (1856), figura destacada en la vertiente generacional, cuyo poema *En el mar Caribe (Páginas Literarias, T. II. 2ª serie, año 3º, No. 14, junio, 1920, p. 83)* lo emparienta, por los decasílabos, con Joaquín Fernández Córdova, de la generación anterior:

Cual leve arista la nave flota,
bamboleando sobre la mar;
la racha sopla, las olas se hinchan
y así la imprimen raudo compás.

Todo retiembla de proa a popa;
el timón cruje sin descansar...
¡Ah, del Pacífico quién disfrutara
la deliciosa tranquilidad!

Copos de espuma bramando arrojan
millares de olas al reventar,
cual la melena que agita el monstruo
de la cerúlea profundidad...

Sereno, en tanto, contemplo el cielo
de las alturas ese otro mar
y me preocupa distinta idea:
de amarga esencia la soledad.

Como en las aguas va solo el buque
así en él sola mi ánima va,

sumida en hondos, tristes recuerdos
y retraída de los demás.

Allá, muy lejos, en bellas playas
que el grande océano llega a besar,
de mis amores y de mi dicha
las gratas prendas todas están.

Allí mi esposa, la más querida
mitad del alma, suspirará,
y los pimpollos del amor nuestro
mi nombre, en vano, balbucirán...

Entre los Andes ecuatoriales,
en el hermoso valle natal,
donde mis padres y mis hermanos
el sueño eterno duermen en paz.

Hay todavía seres queridos,
a quienes nunca podré olvidar,
que me recuerdan y que en mi tumba
llanto y plegarias ofrendarán...

¡Adiós!... De Fúlton el noble invento
triunfa del ponto y avanza audaz,
y me conduce siempre adelante,
siempre más lejos del dulce hogar.

¡Adiós!... Mas todas, amadas prendas
en la memoria conmigo vais,
sobre los mares o las montañas,
o entre el bullicio de la ciudad...

Y, en cambio, siento, cual suave brisa,
que de la Patria llega hasta acá,
vuestros recuerdos, vuestros suspiros,
y así os bendigo y os amo más…

Pero Arízaga, sensible a sus experiencias de viajero, prefiere burlar la segmentación del tercer decasílabo, para conseguir que el mar se agite con impulso becqueriano[106] y esparza sobre el

[106] Nótese la similitud del ritmo de intensidad que guarda este poema con el decasílabo becqueriano: "Cendal flotante

oleaje un ligero presentimiento de Rubén Darío. La nave se bambolea graciosamente en cada hemistiquio pentasílabo, apuntando siempre adelante, apurada por la prisa del troqueo. Así logra el poeta salvar en su nave, por un momento, el cerco del terruño y disipar la nostalgia del paisaje en los reflejos de una nueva realidad. Por un momento, afirmamos, porque aun en la crónica de viajes, se manifiesta como un romántico cuencano en el exilio:

> ...Muchas veces, a la hora del crepúsculo de la tarde, he huido de los grandes centros de movimiento y bulla, para abstraerme debajo de los sauces del cementerio de Greenwood o entre las calles de mausoleos del Pere-Lachaise, y en medio de las tristes meditaciones de la nostalgia me he sentido virtualmente transportado a los Andes del Ecuador, al humilde campo-santo de la tierra natal, donde mis padres y mis hermanos duermen, junto a sus mayores, el postrer sueño de la vida; y me ha parecido que he llorado sobre sus cenizas, hasta desahogar mi corazón!...[107]

Otro personaje representativo de la generación es Rafael María Arízaga, hermano mayor de Manuel Nicolás. Fue un político conservador; como diplomático, representó al Ecuador en Estados Unidos, en Brasil y en organismos internacionales. José Rafael Arízaga, el padre, había intervenido en 1859 en el proceso de rehabilitación de los restos de Dolores Veintimilla de Galindo; el doloroso final de la poeta seguía conmoviendo al hijo en 1877, cuando escribió Últimos pensamientos de Dolores Veintimilla, poema del que recogemos algunas estrofas *(UL, Año 1, No 4, julio, 1893, pp. 165 y ss.)*. G. H. Mata hace notar la influencia de Espronceda *(Op. cit., p. 281)*:

IV

¡Pobre mujer, mujer infortunada!
¿En qué pude ofenderle? ¡Vulgo injusto!
Siempre incliné, llorosa, la mirada,
Si insultó mi dolor con seño adusto;
Su vil diatriba recibí humillada,
Con el sereno espíritu del justo;
Solo supe quejarme tristemente,
Cuando cieno arrojó sobre mi frente.

V

La sentida expresión de mi quebranto,
Pábulo fue, tan solo, a su ironía:
El raudal abundoso de mi llanto
Trocado en hiel me devolvió a porfía.

---

de leve bruma / rizada cinta de blanca espuma (…)". (Rimas. XV, en *obras completas*, p.422). El mar es un motivo persistente en la lírica cuencana; es la expresión del anhelo permanente de salvar los murallones del entorno.

[107] Manuel Nicolás Arízaga, *Mont Vernon*, U L, Año I, No. 9, diciembre, 1893, p. 357.

¡Ay! de entonces el tedio, en denso manto
De sombras envolviendo el alma mía,
Huye -me dice- de la adversa suerte
A la mansión tranquila de la muerte.

VII

A mí ¡infeliz! me ha arrebatado el mundo
Mi honor, mis esperanzas, mi alegría,
Y no aplacado aún, quiere iracundo,
Las quejas acallar del alma mía:
Le ensaña el ¡ay! de mi pesar profundo,
El doloroso afán de mi agonía;
Y acrece de la triste solitaria,
Con ronco estruendo, la ansiedad diaria.

VIII

Y si jamás sin tu querer divino,
Señor, del árbol se desprende una hoja,
Si no es un ciego y pertinaz destino
El que de mis ensueños me despoja;
¿Cómo impasible ves que en mi camino
Zarzas y espinas toda mano arroja,
Sin que haya quien a mitigar mi duelo
El bálsamo me traiga del consuelo?

IX

¡Desgraciada mujer, flor de una aurora,
De su modesto tallo desprendida,
En extraña región hora tras hora,
Por encontrados vientos combatida!
Del huracán la furia asoladora
Arrebátala ya casi sin vida
De peñón en peñón; a los enojos
Del mar, al fin, entregue sus despojos.

X

Si tu alta diestra contra mí está armada,
Si ya no tienes para mí clemencia,
Si es no más que una sombra malhadada

Para el mundo y los hombres mi existencia;
Ya confúndeme ¡oh Dios! En la callada
Noche, descarga en mí tu omnipotencia;
Estalle el rayo que a mi ser destruya,
Aplauda el mundo, y mi dolor concluya.

Arízaga cultivó profusamente el soneto para cantar hazañas y motivos de la historia americana; soneto de índole parnasiana, asegura Manuel Moreno Mora, atendiendo sin duda al esmero en la composición y a la energía descriptiva:

FRANCISCO DE ORELLANA

Ni el áspid con que el trópico abrasado
defiende de sus frondas la mañana,
ni el abrupto peñón de la montaña
en hirientes jarales herizado (sic);

Ni la eterna ventisca del nevado
que en las cumbres altísimas se ensaña;
nada frustró la temerosa hazaña,
que en la Historia tu nombre ha perpetuado.

Cual de Alhigieri por la *selva oscura*,
descendiste del monte a la llanura,
por círculos de endriagos y gorgonas;

Y cruzando infinitas soledades,
te engolfaste en el mar sin tempestades,
el mar del porvenir ¡el Amazonas!...
(UL, 4ª serie, 2º semestre, entrega 9, marzo, 1910, p. 108)

Sin embargo, no se ha de olvidar que en 1902 Arízaga había publicado una versión de *El cuervo*, de Edgar Allan Poe y que, en los poemas de su temprana madurez, se mostraba más diáfano, colorido y vital que en las estrofas lastimeras de muchos de sus compañeros de vertiente:

¡SIEMPRE!

Doquier que vuelva los inquietos ojos,
Lance doquiera el pensamiento audaz,
Luz de mis sombras, flor de mis abrojos,
Allí a mi vista y en mi mente estás.

Cuando el beso del sol luce la aurora
Las galas de su eterna juventud,
Miro en ella tu imagen seductora,
Pura como los genios de la luz.

Te veo en el ocaso mientras arde
Del día el moribundo resplandor:
¡Cuán bella entre las hadas de la tarde,
preludiando mis cántigas de amor!

Y cuando reina la medrosa calma
De las sombras, y el mundo yace en paz,
Y en honda soledad se agila el alma
Del dolor al embate pertinaz;

También tu imagen luminosa y pura,
De mis ensueños ilusión feliz,
La ley quebranta de la ausencia dura
Y amante viene a vigilar por mí.

Tu nombre escucho, tu belleza encuentro,
Tus ojos me persiguen por doquier...
¡Ah si es mi vida el ignorado centro
de tu amor, de tu culto, de tu ser!

Tu recuerdo inmortal vive en mi mente
Como vive en el pecho el corazón,
Cual la queja en la tórtola doliente
Y en las cuerdas del ama el dulce son;

Como en el seno de la flor, la inquieta
Gota del puro llanto matinal,
Y en la abrasada mente del poeta
De ingénita hermosura el ideal.

Yo te bendigo, cariñosa sombra.
Que así caminas de mi vida en pos:
Mi labio siempre con afán te nombra
Y por ti eleva su plegaria a Dios
(U L, Año 1, No 2, mayo, 1893, pp. 62, 63)

Adolfo Benjamín Serrano, por su parte, añora a lo largo de su obra el ambiente místico y sentimental de la ciudad. Ausencia del terruño, desventuras de amor, premoniciones sepulcrales,

sorbos de copa amarga lo recluyeron en la soledad de su mundo interior -lo que probablemente ha llevado a incluirlo entre los poetas ecuatorianos en tránsito entre el romanticismo literario y el modernismo-[108]; pero alcanza a configurar imágenes de pleno sabor local, con olor a campiña, a patio de colegio, a sábados de mayo:

AÑOS DESPUÉS
(Fragmentos)

Y otra vez de mis liras los cantares
Son ecos de un sollozo;
Lágrimas que del alma se desprenden
Y mueren en los ojos!...
Y otra vez el santuario de mis dichas
En ruinas y escombros,
Y apagado el fanal de mis ensueños,
¡qué solo estoy, qué solo!...

Enfermo el corazón, la fe perdida,
Hastiado ya de todo,
Un mundo de recuerdos y ansiedades
Llevando so mis hombros;
Sin rumbo, sin estrellas que me alumbren,
Cruzando un mar ignoto;
Sintiendo el frío de nostalgia horrible,
¡qué solo estoy, qué solo!...

(…)

Dentro del corazón escucho a veces,
Rumor confuso de contrarias voces,
Y hay en mi rostro lágrimas que ríen
Y risas que preludian sinsabores.

Por eso, mezcla de alegría y llanto
Son de mi lira los postreros sones;
Ayes que anublan mis fugaces dichas,
carcajadas que ocultan mis dolores.

(...)

[108] Cf. Fernando Tinajero, *Descubrimientos y evasiones. Cultura, arte e ideología (1895-1925)*, en Enrique Ayala Mora, editor, Vol. 9, p. 248. En BEM, Serrano consta tanto en el tomo *Poetas Románticos y Neoclásicos* como en el tomo *Poetas Parnasianos y Modernistas*.

Pasó mi dicha cual ligera niebla
Que el sol deshace al asomar el día,
Y hoy la amargura del recuerdo puebla
De sombras, nada más, la senda mía.
Soy cual la rosa que deshoja el viento,
Abierto apenas su aromado broche;
Soy como el ave que, con triste acento,
De amor se queja en la callada noche.

(...)

He cruzado el sendero de la vida
Hollando siempre abrojos;
Siempre libando del dolor la copa,
La amarga copa a sorbos;
Y hoy que el borde del sepulcro frío
De cerca palpo y toco,
Busco una mano amiga y no la encuentro:
¡qué solo estoy, qué solo!

Rumores de hojas secas, que dispersa
El viento del otoño;
Voces lejanas que repite quedo
El eco misterioso,
Son, al presente, que muriendo vivo,
Los cantos melancólicos
Del arpa mía que a decirme vienen:
¡qué solo estás, qué solo!...
(En Manuel Moreno M., El Azuay Literario, T. I, pp. 207, 208).

Fue Augusto Arias, en el estudio introductorio del volumen dedicada por la Biblioteca Ecuatoriana Mínima a los parnasianos y a los modernistas, quien incluyó a Serrano entre los poetas que se anticiparon al modernismo; allí hace hincapié en el extrañamiento del poeta, en la condición del destierro, y lo califica de "meditativo, a trechos fervoroso y desengañado". Lamentablemente, no da mayores fundamentos para tal inclusión (tampoco los dará para la de Remigio Tamariz Crespo, menor con más de veinte años a Serrano). A pesar de los hipérbatos, el poema que sedujo a Arias fue la extensa composición *Recuerdos del camino,*[109] presumiblemente por la exploración en la memoria y en el mundo interior; aunque no pueda velarse la percepción sensitiva del paisaje, el rumor, el sabor, el color local, seducciones de cuño romántico a las que Serrano volverá a recurrir diez años después en su composición *A la memoria de mis padres*:

[109] El poema, publicado en U L, IV serie, entrega 4ª. octubre de 1909, pp.188 y ss., y fechado en 1889, consta de 66 estrofas y está dedicado a Remigio Crespo Toral "después de haber leído su composición intitulada 'Mi Poema", lo que explica las similitudes formales y temáticas.

RECUERDOS DEL CAMINO
(fragmentos)

XI

Cual de activas abejas el enjambre
busca gotas de miel en el estambre
de flor, rica en matices y fragancias;
buscábamos almíbar y ambrosía,
en la flor de la ciencia que se abría
al cuidado del ángel de la infancia;

XXIV

Viene Julio!... Sudario blanquecino
cubre del Cajas el picacho andino;
la fresca lluvia que la tierra pide
se trueca en copos de menuda escarcha,
y contemplar del sol la eterna marcha
de oscuras nubes el celaje impide.

XXV

Árido el suelo sostener no puede
la mies que al peso de su fruto cede;
pierde de pronto su follaje el sauce;
el dulce jugo del maguey se agota,
y el arroyuelo sigue su derrota,
de agua sediento, por estrecho cauce.

XXVI

La rueda del molino, soñolienta
con agua escasa se voltea lenta,
murmura el himno del trabajo, en tanto
que cabecea la repleta tolva,
soltando el grano que la piedra empolva,
y el techo cubre de agrisado manto.

XXVII

El campesino su heredad acecha,
y al columbrar la próxima cosecha,

alegre siente el corazón, y ufano
a Dios eleva su oración ferviente:
á Dios que en flor convierte la simiente
y convierte después la flor en grano.

XXVIII

Pierde sus gracias la gentil floresta
que del *Cullca* en las faldas se recuesta;
mientras de nuevo a trabajar le impulse
oculta fuerza, la materia inerme,
marchito el manto de sus campos, duerme
del descanso feliz el sueño dulce.

XXIX

Sí, viene julio...Los maizales secos,
cuyas flores parecen áureos flecos;
la rubia espiga del trigal que ondea
al tibio beso de callada brisa;
el manto de oro-mate que tapiza
las lomas y los valles de la aldea;

XXX

El silbido del pardo *solitario*
que, en ese mes, al viejo campanario
plumas y pajas en el pico lleva
con que formar su nido; son preludio
de que se acerca del anual estudio
el fin ansiado, la temida prueba.

XXXVIII

Tal como el árbol su frescura pierde
cuando la llama del incendio muerde
el viejo tronco; así perdí muy luego
las blancas alas, el candor de niño,
las esperanzas de luciente armiño
de las pasiones al sentir el fuego.

LXVI

Ah! siempre ha sido la ventura corta!
¡Que caiga en el pantano nada importa
la lluvia cristalina,
sí, cuando el alba su fulgor enciende,
del pantano la lluvia se desprende
y al cielo torna en la sutil neblina!...

A LA MEMORIA DE MIS PADRES (fragmentos)

IV

Cual dos espigas que cegadas quedan
al mismo golpe y en el polvo ruedan;
así cayeron en la tumba fría
mis dioses del hogar, los padres míos,
que eran, en mis crepúsculos sombríos
luz de mis dudas, sol del alma mía!

XI

Si regreso al hogar, a mi lamento
responderá talvez, con triste acento
el eco de mis pasos:
allí, asustado de mi propia sombra,
creeré que mi padre –hijo- me nombra,
que mi madre me oprime entre sus brazos!

XII

Patrias montañas, ¡ay! montañas mías,
-donde corrieron mis mejores días-
ya que no puedo regresar al valle
de mis mayores, me conceda el cielo,
que muerto, un sitio en el nativo suelo,
cabe la tumba de mis padres, halle!
(Ibid., pp.205 y ss)

2.3. FIGURA DOMINANTE: REMIGIO CRESPO TORAL

Otro intelectual orgánico es el escritor más destacado en esta vertiente, Remigio Crespo Toral (1860). Sobre él ha pesado una doble desventura: ser reputado en vida poeta genial y atraer, después de muerto, a la ideología más que a la literatura[110]. Aunque pudo ciertamente escalar las más altas cumbres líricas, prefirió mantenerse aferrado al terruño; de su vasta producción intelectual, ha interesado sobre todo aquella que recoge los elementos diseminados en la conciencia de su clase. Pero la obra literaria en su conjunto, aquella poesía labrada con celo artesanal, castigada hasta el extremo de adelgazarse hasta casi desaparecer; la prosa, sobre todo, esa prosa de música martiana, medida, tan pronto brumosa como transparente[111], deberían volver a interesar a los lectores y a los investigadores. Crespo Toral merece por parte de la crítica literaria una exploración metódica, profunda, más allá de esta breve aproximación generacional.

La amplitud de su universo lírico es una de las características que ha de tomar en cuenta el acercamiento, pues aquella vastedad atemoriza al lector y acobarda al estudioso. En 1977, la Biblioteca Ecuatoriana *Aurelio Espinosa Pólit* emprendió la tarea de publicar las obras completas, con la presentación de Julián G. Bravo, S. J., seguida de los estudios introductorios de Julio Tobar Donoso y Francisco Miranda Ribadeneira, S. J. Dicha edición reunió la poesía del vate cuencano en varios tomos; los nueve que hemos hojeado tienen más de 400, 500 y 600 páginas cada uno *(Obras Completas, Puebla, Cajica, 1977)*. No es exagerado, entonces, suponer que el producto de toda una afanosa existencia, fundamentalmente dedicada a la creación poética, ha de requerir de otra vida dedicada a la lectura e interpretación crítica. Esto justificará también el que nuestro enfoque generacional se sustente, como se anticipó, páginas atrás, en un corpus que ha sido estimado como el más representativo por el gusto del público.

Conocedor del arte y la cultura universales, Crespo Toral sabe por dónde van la poesía y la crítica en Alemania, en Inglaterra, en Francia, en España, en Hispanoamérica. Su amplia formación

---

[110] Cf. Pablo Estrella Vintimilla, *La crisis de la conciencia nacional oligárquica*, en *Literatura y cultura nacional en el Ecuador*, pp. 80 y ss. En la misma publicación (pp. 135 y ss.), Cecilia Suárez *(La propuesta terrateniente)* enfoca con criterio gramsciano la figura de Crespo Toral como intelectual orgánico; es decir, como intérprete y organizador de la realidad social de su tiempo en función de los intereses de clase.

[111] Podemos tomar como ejemplo este pasaje descriptivo: "La luna extiende su gasa de luz como un sudario sobre el páramo andino. El viento, sinfonía doliente de la pampa, llora en las sutiles cuerdas del pajonal, que se estremece, en temblorosas olas, que se prolongan hasta los pelados flancos de la cordillera: sobre ella levantados, velan, gigantes del cielo y de la tierra, los montes con su regio turbante de nieve. La pálida lumbre del astro de la noche argenta los picos de cristal, la crestería de hielo, las agudas almenas que a trechos se destacan en el movible fondo de la nube. Allí aparece tenue sombra en las hendiduras del cerro, y lucen sus aristas con fulgor de acero. El paisaje de la luna como que se prolonga por ese maravilloso anfiteatro de montañas". (Cf. Poemas en prosa, "Reconciliación", en U L, 5ª serie, entrega 2ª. Febrero, 1911, p. 75). Como vemos, no le falta razón a Dávila Córdova cuando afirma con una prosa no menos esmerada: "Tanto esculpe y pule, que hasta en la prosa, y señaladamente en las críticas, se nota la frase reconstruida meditativamente; adviértase, por ejemplo, que jamás prodiga el superlativo, y casi no lo usa. El polisíndeton le es completamente extraño. Y es gran virtud huir de ese extravío, hoy que es moneda corriente llenar páginas con acopio de conjunciones, y, en especial de íes, que perjudican al conjunto, dificultando la suavidad y blandura con que deben discurrir los períodos, y ocasionando la rigidez de la construcción y la monotonía en la lectura". (Letras, Año V, N° 38, abril de 1916, p. 38).

le permite advertir la recurrencia de las formas en lenguajes diferentes y anticiparse por esta comparación al concepto de intertextualidad en la cultura; así, por ejemplo, cuando reflexiona con autoridad sobre el verso libre:

> es muy viejo y los que no han leído los clásicos desde Grecia y Roma hasta ayer, ignoran ciertamente que las variaciones métricas en una misma estrofa arrancan de la clásica antigüedad, del latín bárbaro, de los cantos y trovas medievales, y de las fuentes lejanas ya de las literaturas romances, que al cabo han producido las coplas, los libretos de óperas y zarzuelas y la inmensa literatura en que la música es algo más que el texto poético. Wagner al realizar su magna empresa de adelantado y precursor, no hizo sino comprender un empeño secular y universal: dar a la música de la palabra la misma extensión que a la del sonido.
> Lo que sí resulta incuestionable es la dificultad de manejar el verso libre, de manera que sus múltiples combinaciones correspondan a los matices del ritmo sentimental. *(Albornoz, Ojos en Éxtais, Proemio de Remigio Crespo Toral, pp. XIV,* XV).

Desde 1889 ha viajado por varios países de América y Europa. Ha sobrepasado apenas los treinta años, pero Lessing, Sehiegel, Goethe, Schiller, Herder, Kant, Macaulay, Arnold, Saint-Beuve, Valera, Menéndez y Pelayo, Nervo, Rubén Darío, son nombres para él muy familiares. Distingue lo bueno y lo malo en el romanticismo, en el naturalismo, en el parnasianismo, en el realismo; pero confunde a propósito las fronteras entre arte y moral, entre arte y religión. Su formación clásica, la concepción teológica de la historia y de la cultura le previenen contra el peligro innovador: el poeta -había dicho casi treinta años antes de prologar a Albornoz- ha de "celebrar la belleza del campo paterno y de las doncellas de nuestra ciudad", aunque a renglón seguido añadía*:* "El porvenir pertenece a la audacia, a la originalidad, a la franca y decidida libertad del arte" *(Los parnasianos en América, en U L, marzo, Año I, No 12, 1894, p. 471).*

Por esta vía, autores como Gaspar Núñez de Arce y Ramón de Campoamor, que a la sazón habían dejado de enfervorizar a los españoles y a los americanos, seguían constando entre los poetas de su predilección.

El pensamiento de Crespo Toral -convertido en crítico y censor-, fue mal asimilado o aceptado muy a pie juntillas, y contribuyó a convertir la ciudad -como se habrá notado desde el comienzo de este capítulo- en un valle de lágrimas, en una isla adonde no llegaba el canto de las sirenas, sino apenas sus lamentos. Hoy, al cabo de mucho tiempo, se ha logrado convenir culturalmente con lo bueno y medular de esas agudas reflexiones: la necesidad de arraigarnos en lo nuestro para no desprendernos del mapa contextual.

Desde su temprana juventud, la sociedad cuencana vio en Crespo Toral al hombre destinado a enarbolar en una mano la lira y en la otra la bandera de la religión. A los veintidós años, a buen recaudo de la furia de Ignacio de Veintemilla, compone al abrigo de los padres jesuitas *Últimos pensamientos de Bolívar*, poema triunfador en el concurso nacional promovido para celebrar el centenario del natalicio del Libertador. Fue esta una decisiva credencial para ocupar un sitial en el Olimpo y también en el Congreso.

La emoción romántica está atemperada por una voluntad clásica y por el influjo del cantor de Junín, a quien permanecerá atado de por vida, conforme lo señalaron a su hora Víctor León Vivar y, más cerca de nosotros, G. H. Mata. Los momentos mejor logrados corresponden al desahogo en evocaciones íntimas, desbordamiento de la sensibilidad romántica que caracteriza a la tercera parte, a la cual pertenece *A la orilla del mar* en la versión de última mano del poema[112]:

Solo me es dado, oh mar, en tus orillas
escribir mi dolor sobre la arena;
y cuando al sol de la penumbra brillas,
inclinada mi frente en las rodillas,
de la onda oír la música serena.

Al peso de mis locos desvaríos,
vago en febril ardor por la ribera;
y cual llegan al mar todos los ríos,
todo el caudal de los dolores míos
viene a llenar mi soledad postrera.

¡Escribir en la arena!... Pensativo
con el recuerdo de mi gloria a solas,
y de la patria a la pasión cautivo,
mi testamento en esta playa escribo:
¡no se lo lleven las inquietas olas!

Mas ¡oculto lenguaje de los seres!
¿Semejan mis dolores infinitos
los de la arena breves caracteres?...
¡Empresa humana loca, presto mueres
como los signos en la playa escritos!

Nada resiste a la terrible prueba,
ni los viejos perennes elementos.
La demencia del mal todo se lleva.
Vano es en rocas ensayar la esteva,
vano arar en las aguas y en los vientos.

En 1885 salió a la luz la primera edición de *Mi poema* "vaciado en el molde de Núñez de Arce", según propia confesión,[113] aunque varía la alternancia entre los versos endecasílabos y heptasílabos.

---

[112] Remigio Crespo Toral, *Ocaso de un genio*, Cuenca, Tipografía municipal, 1927, pp. 39, 40.

[113] Con asombrosa erudición, para un joven de 25 años de edad, César Dávila Córdova publicó por entregas en la Revista LETRAS, entre abril de 1916 y febrero de 1917, un extenso estudio sobre el poeta cuencano; en total 78 páginas de penetrante aproximación. En lo tocante a *Mi poema*, Dávila rastrea la huella de Núñez de Arce; pero también

Este extenso poema experimentará sustanciales modificaciones; el encanto descriptivo que se recoge en estas páginas corresponde a la cuarta edición *(Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1908)*; es una clara muestra del esfuerzo encaminado a "crear lo que tanto ansia el patriotismo: la poesía nacional", en palabras del autor, en 1896, en la nota a la segunda edición. "Después de *María*, es lo más sincero y criollista de América", aplaudía con juvenil entusiasmo César Dávila Córdova.

MAYO

LXXIV

Oh gratas primaveras
que alegráis las andinas cordilleras!
¡Cómo a su primer rayo
rompe en flores la pampa solitaria!
Es la hermosa estación de la plegaria,
mes de las almas y la gloria, ¡Mayo!

LXXV

La errante luz en el jardín se posa:
colorea el clavel, pinta la rosa,
y derrama, triunfante, en su carrera
la risueña cascada de colores:
¡estación de las flores,
juventud de las almas, ¡primavera!

LXXVI

¡Cuántos rumores en el patrio río,
que, despeñado desde el monte umbrío,
se deshace en espumas!
La alfombra de las hojas cubre el suelo,
y pasan por el cielo
aves y nubes e irisadas brumas.

---

cree ver algo de Numa Pompilio Llona, de Zorrilla de San Martin, de José Santos Chacano; reminiscencias de Luis de Granada, de Góngora y de Garcilaso. Según el joven crítico, lo mejor del poema es *La tarde*, donde, en cambio, se resiente el criollismo americano que acababa de percibir: "Tonalidades de exquisito efecto; colores en el paisaje, que hacen pensar en un cuadro de Wateau; irisaciones vivas de luz, como desprendimientos lumíneos de la paleta de Goya; calma aparente y agitación de ánimo, sosiego en la perspectiva y transporte en los sentidos: todo ello se adivina en esta espléndida acuarela napolitana". Desde luego, resalta Dávila el horizonte universal en que se desenvuelve el arte del poeta, difícil de encasillarlo en un solo movimiento. (Letras, Año V, N° 40, junio de 1916, pp. 114 y ss.)

LXXVII

El valle, cual colmado canastillo,
luce su pompa al brillo
del sol; riega el moral en el sendero
las blancas flores y el purpúreo grano;
y el maíz, en la cuesta y en el llano,
corónase de plumas altanero.

LXXVIII

Bajo toldos de verde enredadera,
a la opuesta ribera
el brazo extiende la orgullosa puente;
y cubierta de helechos y de grama,
los aires embalsama,
y mírase en la límpida corriente.

LXXIX

En vértigo, la rueda del molino
gira entre el torbellino
de las raudas espumas: cubre el techo
el blanco polvo como tenue gasa;
y adentro, el trigo pasa,
de la ancha tolva en la prisión estrecho.

LXXX

A la sombra del sauce
duerme el agua en el cauce,
donde murmura queda;
y viciosa y lozana
se baña en la corriente la liana,
que encima de los árboles se enreda.

LXXXI

En medio el pradecillo de claveles,
cual nido que se esconde en los vergeles,
surge en el bosque la heredad modesta,
do el humo del tejado lento asciende,
donde la lumbre que la esposa enciende
es del esposo fiel la única fiesta.

LXXXII

Al pie del arrogante
monte, que ciñe en oriental turbante
la neblina que al campo da frescura;
la ciudad, cual bandada de palomas,
se recuesta en las lomas,
y las plantas oculta en la espesura.

LXXXIII

¡Oh valles de la patria! ¡oh azulada
linde que cercas la feliz morada
donde habita la paz! Aquí los huertos
están siempre, y los setos, florecidos,
y calientes los nidos,
y es alegre aun la casa de los muertos.

LXXXIV

Cuanto la vista abarca
en la andina comarca,
se elevan de la Virgen los altares;
el ara de los campos se improvisa,
el musgo la matiza,
la consagra el amor de los hogares.

LXXXV

En concierto de mística armonía
los campanarios suenan, y a porfía
un himno nuevo canta
la vieja Catedral, y a los remotos
montes lleva sus ecos, como votos
que a los cielos levanta.

LXXXVI

En la pobre capilla,
¡cómo risueña brilla
la imagen de la Virgen de la Escuela!
¡Cuántas rosas y lirios,
qué de nevados cirios,
cuánta plegaria que a los cielos vuela!

XXXVII

Y las cestillas llenas
vierten en los altares azucenas;
ensaya la inocencia el dulce arpegio,
mezcla de queja, bendición y arrullo,
y en creciente murmullo
los cánticos se escuchan del Colegio.

LXXXVIII

¡Qué cartas a la Virgen dirigidas,
de querellas henchidas!-
En hojas de color con orlas de oro,
¡qué cosas se escribían inocentes!
ansias locas y súplicas ardientes,
la primera pasión, el primero lloro!

LXXXIX

También yo te escribí... Puse temblando
en tus manos la carta.- Yo, ignorando
del mundo, te pedía
un hogar a la vera de mi calle,
una heredad en el nativo valle
y el don de la adorable poesía.
(Mi poema, pp. 47-55)

En la resonancia alejandrina de otro de sus celebrados poemas, *Corceles y cóndores*, le encontramos al poeta en su pleno vigor:

Oscuras las melenas, la faz meditabunda,
Del páramo cruzando la soledad profunda,
Avanzan... Son los tristes esclavos de la raza,
Que sin yelmo ni espada, mosquete ni coraza,
5 Van a morir, bañando con sangres de sus venas
La tierra en que nacieron, la madre de sus penas.
Los Shiris. ¡Son los Shiris de la gallarda Quito,

Que en las gigantes cumbres el páramo infinito,
De masas inconscientes en apretadas olas,
10 Aguardan, pues ya llegan las huestes españolas!

Las españolas huestes, de rubias crenchas de oro,
A desposeer al indio vienen, de su tesoro:
La tierra donde duermen felices sus mayores,
La tierra do no existen ni esclavos ni señores.

Cotopaxi el desierto llenó con alaridos,
Son ellos los gemidos, estériles gemidos,
Con que la indiana tierra, de su infeliz estrella,
Contra los sordos cielos, rugiendo, se querella.

* *
*

Sobre la cuesta lucen como fulgor de soles:
Los yelmos, las corazas, los tercios españoles.
Cual aves de colores, coronan las cimeras
Los cascos que circundan gallardas las testeras.
Las huestes no se arrastran, con vacilante paso.
Corren, vuelan, hollando doquier el campo raso,
Encima de unos monstruos, que, en arrogante vuelo,
Bajo sus plantas sienten huir tremante el suelo.
¿Es la invencible tropa de los eternos dioses
Que de lo alto descienden terribles y veloces,
Derramando en el suelo la luz de sus enojos,
Con el rayo iracundo de sus azules ojos?
Ya lo dijeron antes los tristes agoreros:
Vendrán desde muy lejos los domadores fieros,
Como la nieve blancos, con rojas cabelleras,

Para usurpar del Inca las libres cordilleras.
Pero, luchar se debe por la tierra.- La tierra,
Que germen, luz y encanto de la existencia encierra.
La indiana tropa empuja sus apretadas olas;
Y aguardan impasibles las huestes españolas.
¡Lucha tenaz y estéril! El arcabuz la muerte
Arroja con el plomo sobre una turba inerte,
Que rueda en los repechos del páramo sombrío,
Enviando al sol en vano su ingente vocerío.
Abre el acero surcos en la sangrienta masa,
Y el corcel relinchando sobre los muertos pasa;
Ensangrentadas lanzas sustentan la bandera,
El sol en vano en lo alto del firmamento impera,
Y en mustia lumbre baña la cruz, la de Castilla.

¡Victoria! Cotopaxi, con alarido inmenso,
Gime; a lo lejos tiende la noche un velo denso,
Que en ondas de ceniza, cual fúnebre sudario,
Cubre la horrenda escena del campo solitario.
Los vencedores cantan la prez de su victoria!
¡Gloria a su grande arrojo y a sus hazañas gloria!
Y pues la noche cierra y el sueño los enerva,
Cansados se recuestan encima de la yerba,
Mientras atalayando a sus señores, fieles
Velan bravos mastines y alígeros corceles.

* *
*

Mas, cuando de un silencio como de horror y duelo
Se extiende el ala negra desde el remoto cielo,
Innumerable turba de pájaros gigantes
Llega, poblando el aire con gritos resonantes.
Son los cóndores regios, los cóndores andinos,
Terribles vengadores, espíritus divinos
Que bajan de los picos del páramo nevados:
¡De la vencida patria los últimos soldados!

Los cóndores se lanzan con invencible saña,
Y a los corceles retan, en singular hazaña.
Relincha el noble bruto, cuando las alas siente
Que, látigo de acero, destrózale la frente.
Loco se arroja, a impulso de férvida carrera.
En su cabeza el cóndor se eleva cual cimera;
Y al estridente grito de olímpicos enojos,
Rasga al corcel el cuello, y arráncale los ojos.
¡Lucha final que turba del vencedor el sueño!
El lebrel tiembla y busca la sombra de su dueño,
Y algo oscuro y sombrío sobre las nubes flota:
Es la postrera etapa de la última derrota!

Es la venganza estéril de la salvaje tierra
Contra el que trajo el yugo tremendo de la guerra.
La libertad que venga la esclavitud de un mundo,
Que antes de ser esclavo, rebélase iracundo
Contra la servidumbre que largamente empieza:
¡Ultima llamarada que da Naturaleza!

85 Y el cóndor desde entonces se oculta en la distante
Altura, do sacude las alas de gigante:
No baja a las campiñas donde habitar solía,
La libertad gozando con el fulgor del día.
Proscrito de su tierra, la busca con el vuelo,
90 En la llanura vasta del infinito cielo.[114]

Tras la fulgurante impresión sensorial de los alejandrinos, predominantemente trocaicos, muy del gusto romántico, se oculta en el poema la infidelidad temática del indio idealizado en estampa prehistórica. Como buen romántico, el poeta ha vuelto hacia el pasado y se encuentra con los horrores de la conquista; pero a diferencia de otros escritores hispanoamericanos, la narra desde el bando del vencedor. En la primera parte cobra forma la idea del buen salvaje: el indio desorganizado, inconsciente, en estado natural, el salvaje idealizado por Colón; pero el indio que se organiza y se rebela ha de ser aniquilado. Así lo decidió el mismo Colón al dirigir la campaña contra los indios de la Dominicana, en 1495, para diezmarlos o remitirlos a Sevilla en calidad de esclavos, según cuenta Galeano *(Las venas abiertas, p. 17)*, como en efecto ocurre también en la segunda parte de este poema. Luego de poetizar la carnicería practicada por las tropas españolas, el poeta hace que los cóndores se cobren venganza sobre las cabalgaduras indefensas de los vencedores, llevando el conflicto humano por una nueva vía de evasión, actitud reveladora de que el tema del indio atormentaba de todos modos a la conciencia del romanticismo conservador: "colono espiritual y material de Europa"[115]. No cabe duda: Crespo Toral canta a sus raíces hincadas en España, junto a la cruz de Castilla, sin bochorno por las reminiscencias olmedianas (versos: 23 al 26; verso 54) que exaltaron, 92 años antes, el arrojo de las tropas libertarias.

La posición de Crespo Toral frente al tema indígena se transparenta con mayor nitidez en *La balada del indio*, poema narrativo *(U L, 3ª serie, No. 12, abril, 1905, pp. 569 y ss.)* integrado por cuatro cantos en 180 versos octosílabos de rima asonantada en los pares, fiel a la antigua tradición en la poesía española: una leyenda romance. Los elementos de la narración, enmarcados en breves trazos descriptivos, están destinados a conmover, no a denunciar una tragedia humana. Proyectada sobre el plano emocional, los recursos metafóricos quieren difuminar la realidad del indio sometido a los caprichos del amo:

De un bello rosal tres rosas
Trini, Gabriela y María
de la hacienda del Espino
son las muchachas más lindas.
5 Su madre, la pobre Juana,
al morir las bendecía.
-Huaca, clamaba, que guardes

[114] Remigio Crespo Toral, *Leyendas de arte y otros poemas*, pp. 265 y ss.
[115] Remigio Crespo Toral, *Sobre Nacionalización de la Literatura*, en *Selección de ensayos,* p. 251.

a mis hijas, a tus hijas.
De nuestra raza no tengan
el dolor y la ignominia.

Y ellas, cual ciervas alegres,
van cantando en la campiña;
retozan sobre la grama,
sobre la grama florida;
llenan el gracioso enfaldo
con las doradas espigas;
corren tras los pajarillos
que entre las retamas liban,
y sus corderillos peinan
y en el arroyo se miran.

El ciego Huaca, su padre,
al contemplarlas suspira,
pues recuerda que una noche,
cuando su madre moría,
Don Juan, el amo, le dijo:
-serán tus hijas mis hijas-
Siente Huaca que las lágrimas
resbalan por sus mejillas;
recuerda a Juana y se muere,
muere de melancolía.

Se hace pronto realidad el presentimiento del padre. El dueño de la hacienda, Don Juan, merodea por el lugar en pos de las muchachas, y consigue seducir a las dos mayores. Desconsolado, el ciego se dispone a impedir que corra igual suerte la más tierna y hermosa. Cuando siente que se acerca nuevamente el amo, lo espera a la subida de la colina e intenta elevar el puñal de la venganza; pero es abatido por el plomo homicida del amo, quien esa misma noche dará rienda suelta a su lascivia. De este modo, la leyenda transcurre sobre el mismo fondo ideológico de *Corceles y cóndores*; también aquí se deja percibir, en los dos versos finales, el triste consuelo generacional: la consolación de la víctima:

¡Paloma de la montaña,
despierta si estás dormida-
que ya el cazador avanza,
que ya su corcel relincha,
que ya golpea a tus puertas
su airada mano homicida.

Paloma de la montaña,
en esta noche sombría,
será tu tálamo sangre

y sollozos tus caricias.
¡Ay no despiertes, si duermes!
180 Que siempre quedes dormida!

En otro poema, "La Cruz del Indio", si bien Crespo Toral increpa al blanco por los dolores que trajo a la tierra del indio, alaba el mérito de haberle proporcionado la cruz, a la que puede contar su dolor el dedichado (BEM, Remigio Crespo Toral, pp. 692-693).
Habrá que esperar más de medio siglo a que esta y otras abominaciones alcancen dimensión de tragedia universal en el lenguaje poético cuencano (*Boletín y elegía de las mitas*).

En 1917, Crespo Toral publicó el extenso poema narrativo *Leyenda de Hernán*, de carácter autobiográfico[116], que habría permanecido inédito durante quince años[117]. Muy seguro de su aporte personal a favor de la nacionalización de la literatura, Crespo afirmará en 1924, en calidad de Mantenedor de la Fiesta de la Lira:

> La falta de calor local en la mayor parte de las manifestaciones del ingenio americano, procede del menosprecio a lo doméstico: a la ciudad, al terruño, a la nación, al continente, al linaje, a los antepasados (*Selección de Ensayos*, p. 270).

Es lo que se había propuesto *Leyenda de Hernán* y lo ha conseguido, en parte, a pesar del tema socorrido que se despliega a lo largo de 3.498 versos distribuidos en un preludio y cuatro partes. El empalago del metro y de la rima no será óbice, sin embargo, para que el lector prosiga hasta el final, seducido por el esplendor del paisaje, en la mejor tradición romántica; pero, en mayor grado, por la secuencia narrativa.

La primera parte describe la heredad campestre y presenta a los personajes, Hernán, Antón y la madre. Una prima vive en orfandad materna junto a su padre ciego en una hacienda distante. Hernán no la conoce, pero ya la adora en sus sueños. Con la noticia de la muerte del ciego, la madre viaja y la trae a casa. Hernán descubre en la prima Juana los encantos de su sueño y se enamora tímidamente de ella. También Antón parece interesado y los vigila. Llegado el momento de ir al colegio, Hernán marcha con Antón a la ciudad hasta que, al cabo de seis años, suficientes para acrecentar la pasión de Hernán, regresan llenos de alegría a la hacienda.

En la segunda parte, todo era júbilo. Los días transcurrían para Hernán y Juana entre las delicias del amor idílico: los primores del campo, las faenas cotidianas, la siembra, la cosecha, la molienda, las cabalgatas, todo ello matizado con la lectura de poetas griegos. Al final, una pedrada misteriosa advertía a los amantes que Antón andaba en acecho.

---

[116] "La Leyenda de Hernán en los manuscritos lleva precisamente el título de La Prima y fue escrita en la hacienda de Monjashuaico, si bien encontré en Guangarcucho algunos borradores, en 1957" cuenta en una nota el Padre Oswaldo Romero Arteta al referirse al amor frustrado del poeta por María Teresa, prima hermana, quien luego contrajo matrimonio con el Coronel Antonio Vega Muñoz (Cf. Biblioteca Ecuatoriana Mínima, Remigio Crespo Toral, Puebla, Cajica, 1960, p. 55)
[117] Cf. Víctor Manuel Albornoz, *La última obra de Crespo,* en Letras, Año IV, septiembre y octubre de MCMXVII.

La tercera parte demora en la descripción de la sequía y la consiguiente hambruna[118]. Como en toda narración romántica, la naturaleza reproduce en su mudanza el mundo interior del personaje, sus estados de alegría o de tristeza. Hernán decide tentar fortuna en otras tierras a fin de paliar los rigores a los que estaba sometida la familia. Mas, no bien llegaba a la Costa, fue obligado a enrolarse en las filas de la revolución; se desempeñó tan bien que pronto fue ascendido a capitán; pero no tardó en caer prisionero tras ser herido en combate. Entretanto, consiguió enviar reiterados mensajes a la familia; extrañamente, sin ninguna respuesta.

En la cuarta parte, Hernán es condenado a destierro. Nada sabe de su familia mientras trata de sobrevivir en el exilio. Al fin, apenas le ha llegado el perdón, puede retornar a su Patria para emprender el ansiado regreso al terruño, con la mente fija en la prima idolatrada. Al llegar, contempla desde lejos la casa desolada[119]; en medio de la desesperación, ve desvanecerse el sueño: talvez cansada de la espera, talvez creyéndole muerto —el hermano ha escondido las cartas-, Juana ha contraído matrimonio con Antón, y asoma con el tierno hijo. Hernán no puede más: abraza en sollozos a su madre y huye. Lejos de la Patria hace fortuna, que bien la trocaría por la dicha de estar junto a la amada; en vano se aventura por los mares, pues la mente y el corazón permanecen atados a la felicidad perdida:

Nací como el gusano
para la gota de agua. Diome el Cielo
la tierra, el mar, en vano:
3490 el insecto a su cuna torna el vuelo

Y proscrito y errante en el planeta,
llevando de mi dicha los despojos,
sigo en lenta jornada hacia la meta,
con lo imposible en los nublados ojos.

3495 Y arrastro cual vencido de la suerte,
sangrando siempre la incurable herida;
e, insensible a la cita de la muerte,
la viudez perpetua de mi vida.
(Leyenda, p. 175)

---

[118] Terribles y prolongadas sequías asolaron efectivamente a la región en los años 1882 y 1906; la falta de vías de comunicación agravó el hambre y la desesperación en vastos sectores campesinos.

[119] El carácter autobiográfico de la obra se confirma en las *Páginas autobiográficas* que trae el citado tomo de la BEM: "Después de cuarenta años hube de volver a Quinjeo donde estuvo la granja hereditaria, y me sorprendió ver la tierra de las pendientes como desollada, sin un arbusto, con las arrugas y hendiduras de una senectud irremediable, perdido el retamal que cubría de flores de oro las laderas". Y más adelante: "Ay! todavía cae sobre mí el rayo de luna que alumbró mi paso en el callejón donde los magueyes alzaban sus espadañas en espectral visión de pesadilla. ¡Fue el adiós! Adiós al patio donde jugábamos gritando a la lumbre lunar, adiós a las rosas del jardín, esas de color de concha marina, y a los fresnos de grandes racimos de oro, y a la flecadura de las pasionarias con frutos de bronce y de plata en que granaban las flores en cruz, y los cipreses negros, y el olivar de nácar, y el huapzay funéreo..." (pp. 241 y ss.).

La preocupación por el "color local" responde a un viejo anhelo pre romántico europeo, ya retomado por los románticos hispanoamericanos a través de la seducción de José María Heredia por los climas, el esplendor de la naturaleza y los frutos de la tierra americana; en el primor con que pintan la naturaleza las Silvas de Bello *(Cf. Carilla, pp. 53 y ss.)*, en la aparición del Inca, que ocupa buena parte del epinicio de Olmedo. Pero la discusión sobre la posibilidad de una literatura nacional surgió obviamente después de la Independencia y subió de tono a raíz de la publicación -en 1860- del *Fausto* de Estanislao del Campo (1834). José Hernández (1834) demostrará doce años después, en la primera vertiente de esta generación, que la literatura nacional era posible. En *Martín Fierro* (1872), todo –en especial la actitud frente al lenguaje- es nacional, es popular. Así pues, al abogar en nuestro país por una literatura nacional, Juan León Mera había respondido, en *Cumandá*, a una de las preocupaciones persistentes en la generación de 1834, tal como lo había hecho Jorge Isaacs, en *María*. Ahora volvía a tener razón Crespo Toral; pero en su *Leyenda de Hernán*, salvo la descripción del escenario y del carácter de los personajes, reflejado en la naturaleza, no se ve el interés por dar con lo propio; su héroe no está animado por la "pena *estraordinaria*"; la acción se centra en una hacienda de la serranía habitada por seres angelicales; no hay conflicto social; peor aún, no hay en ella ni la sombra de un indígena de carne y hueso, puesto que suenan la bocina y el caracol como si nadie los soplara y, si en última instancia el indio aparece, solo lo hace para morir[120]. Hernán —corno Martín Fierro- se ve obligado a abandonar su tierra, pero aquel no regresa para quedarse y enfrentar la nueva realidad con la sabiduría atesorada en el destierro, sino para volver a escapar hacia mares lejanos, atormentado por la frustración, no por la enfermedad o por la muerte de su amor imposible (así ocurre en la última estrofa de *Idilio*, en Núñez de Arce, Op. cit., p. 25), como mejor hubiera convenido a un final romántico.

Si la tensión narrativa contribuye a salvar el tema tardío de aquel amor frustrado, la energía descriptiva constituye el mayor logro del poema: así como lo destacable en la novela de Mera es la pintura de la selva y de las costumbres de los jíbaros, en *Leyenda de Hernán* cautiva la pincelada del paisaje, su aire, su sabor, su color local:

Ramas del fresno de oro
260 a pasionarias rojas enlazadas,
formaban arco en rústico decoro,
del patio a las entradas.
y una lluvia de pétalos de flores.
supremo don de las campestres galas,

[120] Indudablemente, el gusto de Crespo Toral armonizaba con *Tabaré* y no con *Martín Fierro*. Pero, si bien reconoce de este modo el esfuerzo de Zorrilla de San Martin: "Tarea inmensa. dificilísima. accesible solo a los grandes talentos la de traer a nueva vida las extintas generaciones: tarea casi imposible, si estas fueron tribus dispersas, que dejaron apenas sutilísimo polvo en la historia, y a quienes hay que hacerles hablar en un idioma cultísimo, de índole completamente distinta al suyo", le hace, entre otros, este reparo: "Desengáñese el señor Zorrilla de San Martín y desengáñense todos los poetas americanistas a este tenor: no es posible ni lo será nunca crear personajes amables, hermosos y vivos entre los hijos del bosque y en los linajes degenerados; es necesario acudir a la caridad del misionero y al amor del español, para levantar de su ínfima condición a esos seres inverosímiles como Tabaré" (U L, T. I. Año I, N° 6, septiembre, 1893, pp. 226 y 228).

265 cubría con alfombra de colores,
la senda, el corredor y las escalas

En flor los naranjales,
en flor el sauce, en flor el chirimoyo
inclinados y frescos los juncales
savia pidiendo al cauce del arroyo;

595 el jardín embriagado a sus aromas
y dormido al arrullo de la fuente
en el frutal las verdinegras pomas,
promesa cierta del verano ardiente

y al fondo de ese marco del follaje
600 de cerros, bosques, aguas y praderas,
oculto como nido en el ramaje,
se mostraba el balcón de enredaderas.

660 Y cuando cabizbajos, paso a paso,
en una senda de guijarro y lodo,
vimos hundirse el sol en el ocaso,
asomó la ciudad, tras un recodo.

Sus torres blancas, sus tejados rojos,
el valle extenso, el cristalino río,
665 no miraron mis ojos
sino al través de lágrimas, ¡Dios mío!

1035 El globo de papel vacila y sube
henchido de humo y arrogancia; luego
de la región del rayo y de la nube
baja en jirones, apagado y ciego.

Los farolillos lucen en la torre
1040 cual diamantes de luz, la plaza llena
la turba que curiosa la recorre,
con el ágil vaivén de una colmena.

Los niños sin aliento,
persiguen el cohete de colores,
1045 que al fondo del oscuro firmamento
esparce las corolas de sus flores.

Entre las secas haces derramadas
1360 deshecha la envoltura,
asoman las mazorcas argentadas,
con sus perlas de nítida blancura,

De blando helecho sobre un haz cerrado,
los botones en flor de los rosales,
se abren a un dulce beso codiciado,
cual labios virginales.

1555 Los tenues pensamientos
amarillos y negros y azulinos
dicen al corazón presentimientos
de unos tristes destinos.

Del ramillete se alza en la cimera
1560 la alba azucena de dorado estambre,
reina de la divina primavera,
codicia del enjambre.

De sencillez nos habla la verbena
que alfombra los jardines.
1565 es la dicha la humilde hierbabuena,
dan embriaguez de ensueño los jazmines.

Un cuadro nuevo se entreabrió a mi vista,
2540 de otra lumbre a los nítidos reflejos:
la cordillera su gigante arista
elevaba en las nieblas, a lo lejos.

Y las pintadas nubes ondulantes
encima de un océano de verdura,
2545 al norte las montañas cual gigantes,
con su eterna blancura.

2615 Admirable la ardiente exuberancia
de aquel suelo que vi por vez primera,
embriagado en corrientes de fragancia
de eterna primavera:

la tupida, la cálida espesura,
2620 el árbol que extendía su gigante
parasol, la soberbia arquitectura
del bosque circundante;

las hojas como grandes abanicos,
los festones de flores y de lianas,
2625 plátano esbelto de racimos ricos
y doquier las palmeras soberanas.

Era el atardecer. Allá, distintas,
3140 cual regiones perdidas y encantadas,
del sol de ocaso a las cambiantes tintas,
veíanse las sierras onduladas.

Y en cuadros alternando la pradera
3145 de la mies con el oro, la verdura
de reciente y de antigua sementera
y de la niebla la movible albura.

En apiñadas haces
las retamas en flor, en la pendiente,
ondulaban cambiantes y fugaces,
oros duplicando al sol poniente.

3175 Con intenso vigor naturaleza
en los pelados troncos nuevas ramas
formado había, y la estival corteza
cubierto de lianas y de gramas.

Y el húmedo, aromado vientecillo
3180 que surgía del fondo de la vega,
oliente a rosa, albahaca y a tomillo
era como un licor que a el alma llega.

En retorcido y ondulante grumo,
de la boca de la alta chimenea,
3185 brotaba el humo y ascendía el humo
rojo a los besos de la luz febea.

Pero en el trasfondo de los aportes innegables, el poema refleja un conflicto social de la época: la evocación nostálgica de una dominación feudal en trance de ser sobrepujada por la fuerza de la historia. Le ocurrirá al protagonista, involuntariamente incorporado al bando liberal; le ocurrirá al propio autor, quien figurará, años después, entre los accionistas del Banco Comercial Agrícola fundado en 1894, en el límite generacional, por la plutocracia guayaquileña[121]. Más aún,

[121] Diego Pérez Ordóñez, Diario El Comercio, Quito, 4 de julio de 1993.

en el breve ensayo *Cuenca a la vista*, publicado en 1926[122], a Crespo Toral, tocado también por la nostalgia del futuro, le anima el mismo apremio tardío de Matovelle, pero esta vez –como ya lo anotamos- por la demora con que se acercaba a la ciudad una de las señales del progreso:

> Cruzando el valle de Machángara, ascendiendo una pequeña cuesta por la limpia carretera, la mejor de la República, se atraviesa el plano a nivel de Totoracocha y se llega a las puertas de Cuenca por la avenida Huaynacápac, la calle Colombia o la incipiente Avenida Ferrocarril; anticipación de aquel adelanto, ahincadamente pedido, que se acerca con desesperante lentitud, a estas comarcas y a esta ciudad, ávidas de progreso, amantes de la vida intensa y soñadoras en la vida ideal.

Como se echa de ver, las nuevas condiciones y las necesidades de la sociedad les cobraban así a los poetas de la generación, en la vida real, su doble manquedad histórica: el menosprecio a lo aborigen y el temor al progreso.

En cuanto a lo formal, el poema no ha podido sustraerse al riesgo advertido poco antes por su autor: sacrificar la profundidad a la extensión *(Stein, "Al vuelo", U L, febrero, 1904, p. 386).* En las cuatro partes —con mayor insistencia en la primera- se percibe un arrastrarse de alas retenidas por la rima, lo que en cierto modo le vale a Crespo Toral poeta el juicio emitido por Crespo Toral crítico, años atrás, sobre sus contemporáneos: "...el lirismo atosiga y los in-folios de endecasílabos fatigan al lector más valeroso" *("Introducción Crítica", U L, abril, 1893, p. 19).* Se pueden sorprender en *Leyenda de Hernán* lunares no dignos en un ponderado artífice del verso, ya por lo rebuscados, ya por lo forzados: un pretérito anterior, insufrible en el verso; organizaciones en hipérbasis y bimembraciones con el solo objeto de someterlas al ritmo de cantidad y de timbre:

6 Yo traspasé del verso a la clausura
del desdichado Hernán la ingenua prosa.

100 ¡Qué frescura y color el que tenían,
esas que a las ventanas ascendían
rojas enredaderas!

135 Dionos ella la leche de la ciencia,
desató nuestro paso a la diaria
labor, prendió la luz de la conciencia
y a hablar nos ensayó con la plegaria.

688 harto de penas, de recuerdos harto,
temblé en la soledad, sentí el vacío
cuando cerramos el oscuro cuarto

[122] *Monografía del Azuay*, 1926, p. 89 (reeditada por la Universidad del Azuay, con breves omisiones, en 2007, con motivo del CDL aniversario de la fundación española de la ciudad).

903 Ella aumentado había su belleza

1143 En una umbrosa quiebra que se esconde
entre alisares, vese
un verde prado donde
el trébol cunde y el maizal florece.

183 Y torné a la razón. Me parecía
que hube una culpa horrenda cometido.

2350 Sopló un helado viento, y sentí frío
que antes sentido no hube.

3023 Nuestra pasión primera todavía
no a plenitud llegó de los amores.

Hipérbasis olmedianas y versos enteros del cantor de Junín se han comprimido hasta la deformidad para acoplarse al bucólico rumor de la campiña:

973 cuando en la gasa de la niebla el astro
de Venus aparece...

2031 Ya no el alegre bando
de mirlos y gorriones y jilgueros
saludaba cantando
los albores primeros

2215 Y la parda ceniza
caldeada por el fuego de la hoguera,
se esparcía en la atmósfera rojiza
de la inflamada esfera.

2245 y -¡piedad! y -perdón!- en grave nota
el eco entre las quiebras repetía.

2251 Al avanzar el carro de la noche

Fantasmas de sospecha, de recelo
se sucedían en la mente; odiosa
2885 sentí la realidad, y huir al suelo
bajo mi planta incierta y temblorosa.

3343 Soy ludibrio del tiempo y de la suerte

Empero, como hemos visto, no todo es simple alarde métrico, con imperfecciones justificables en virtud de la extensión del poema. Los frecuentes momentos de intensidad lírica traen a la mente otra de las afirmaciones del autor: "...la poesía es un estado de alma, más bien que fruto de madurez de los estudios y de la cultura"[123]. Indudablemente, el poema conserva su encanto: la emoción frente a la hermosura de la naturaleza, pintada por quien la supo vivir y amar a plenitud. A la energía descriptiva, a las tensiones dramáticas, al hilo narrativo, ha de sumarse un indudable valor testimonial: la composición conserva el encanto de una naturaleza en trance de desaparecer. Sea suficiente enumerar algunos frutos de la tierra que las actuales generaciones urbanas pueden hallarlas en el poema con la vida y la lozanía con que brotaban de la tierra: pasionarias, hierbabuenas, azahares, húmedos juncales, magueyes, morales, chumberas, zarzamoras, mazorcas argentadas, limoneros, manzanos, cañas lujuriosas.

Sin embargo, la vasta producción lírica de Crespo Toral no se agota en las manifestaciones de indudable sabor romántico local. En los sonetos y en otros poemas se advierte el esmero, el refinamiento, los nuevos ritmos, la atmósfera, en fin, ya propicia para acoger las tendencias innovadoras, tan receladas por su generación:

HEINE

De los viejos dioses el último, pudo
guardar para el siglo del hierro y la escoria:
el oro de Apolo, de Marte el escudo,
de Pan el instinto, de Palas la gloria.

Ruiseñor del polo, pobló de cantares
la tierra extranjera donde cantó solo;
de hojas como liras fingió, los palmares,
soñando en su Olimpo, dolorido Apolo...

Maldice, solloza: burlando en la copa
junta al áureo vino las amargas heces;
sus ósculos muerden, su risa gemido.

El juglar hermoso del siglo y de Europa,
a veces demonio y arcángel a veces,
las nostalgias siente del cielo perdido.
(Obras completas. Poesía. T. VI, p. 309)

---

[123] Stein (Remigio Crespo Toral), *Al vuelo*, U L, febrero, 1903, p. 474. Por exagerado que pudiera parecer, después de cuanto llevamos dicho, esta rotunda afirmación del Crespo Toral crítico aproxima su sensibilidad a uno de los postulados del surrealismo.

ANOCHECER

Cuando el sol tras el monte se apaga,
y el crepúsculo dice silencio,
y amortajan las nieblas el valle,
del sol para el duelo;

de la tarde en la breve agonía,
cuando gime en las pencas el viento,
como faros, se encienden en lo alto
trémulos luceros.

A la luz de esos astros, velada
por la gasa sutil del ensueño,
Otra tierra feliz adivino
de paz y misterio.

Y con rumbo a la patria soñada,
una estrella —mi estrella- a lo lejos,
me parece que alumbra la ansiada
ribera del cielo.
(BEM, Remigio Crespo Toral, p. 687)

Profundamente sensible a la armonía universal, no podía sustraerse a las propuestas de su tiempo. Quizá fue mucho entusiasmo el de César Dávila Córdova cuando afirmó que *La canción del agua* hubiera podido ser escrita por Rubén Darío o por Leopoldo Lugones *(Letras, año V, No 44, diciembre, 1917, p. 248)*; pero resulta innegable que el poema está gobernado por otra música de fondo:

LA CANCIÓN DEL AGUA (fragmentos)
A Medardo Ángel Silva

La tierra tostada y enjuta
siente emoción germinal;
y al fondo, en la piedra, en la gruta,
llora con el manantial…

(…)

Y esta agua de sus ojos,
fue holocausto propicio:
los primeros sonrojos
y el primer sacrificio…

(…)

Agua, hija del seno fecundo
del dolor y frescura del mundo,
diamante de la pena,
santa, bendita y buena,
maravilla de Dios.

En la árida costra terrestre,
el néctar campestre,
tesoro del manantial,
nutre el grano, la vida despierta,
que yacía muerta
en la ingrata prisión del erial.

Del sol al desvío,
con beso de muerte del céfiro frío,
se tuerce en cristal:
un puñado de níveos diamantes,
que lucen cambiantes
a la pálida luz invernal.

Lágrimas de hielo,
tesoro que el cielo
guarda para el culto de su redención:
perlas de la tierra, las perlas del lloro-
eterno tesoro,
La estación ha muerto para otra estación!...

Torna, sol, a tus dulces amores,
padre de las flores,
sobre la montaña, viejo amigo, sal.
Asoma de nuevo,
tú, el rubio mancebo,
en la puerta de luz, oriental.

Ya, dorado, empujas, tu carro de lumbre
ya de cumbre en cumbre,
resbalas el pie.
Sembrador del cielo, Señor de la altura,
Ya el agua borbota, ya el agua murmura:
por ti, el agua fue.
(en Obras Completas, T III, p. 371)

Señalaremos dos aspectos que dificultan la inscripción del Crespo Toral poeta fuera del romanticismo; es decir, en uno de los movimientos que en su tiempo enriquecían las letras hispanoamericanas: primero, la vastedad de la obra poética; segundo, la aproximación intelectual a todas las manifestaciones del pensamiento y del arte universales.

Como hemos visto, la obra lírica respondía a toda una larga vida dedicada a la creación poética, de modo que la sensibilidad no podía eludir la aproximación a las sucesivas tendencias postrománticas. Los ensayos críticos muestran que las comprendía y admiraba, sin abandonar su propia posición. Todo ello, sumado a su pasión por los libros, le facilitaba un trato cercano con los genios de todos los tiempos. Similar entusiasmo con que celebraba el triunfo de Constantino, le movía a cantar en honor de León XIII, de Dante, Lamartine, Beethoven, Víctor Hugo, Musset. Y si enaltecía a Walt Whitman, cabe suponer que lo hacía porque admiraba la libertad formal con que el estadounidense alterna en sus líneas versales la grandeza americana y el resabio bíblico, el bullicio de las multitudes y el ruido de las grandes máquinas:

WALT WITHMAN (sic)

Alma es el de unas gentes que hicieron las conquistas
de casi todo un siglo, de casi un hemisferio:
gigante desafío de fuerzas nunca vistas
a la ley del Destino y al poder del misterio.

Con inéditos ritmos y formas imprevistas,
No con zampoña o lira, ni cítara o salterio,
con instrumento nuevo, lanzose a otras conquistas,
las del mundo del arte, las del gigante imperio.

De su heroico ardimiento la creadora audacia,
como la luz se expande, como el agua se vacia[124]
en impulsos y en vuelos de indómita potencia,

para ahuyentar las sombras, para vencer la noche,
la inspiración indócil de plenitud derroche,
grito de Prometeo, canción de omnipotencia.
(Obras completas, T. VI, p. 347)

[124] No vacía, vacia, licencia acentual para rimar con audacia y dar mayor fluidez a la imagen del agua.

IV
El crisol de la conciencia

1. EL ESCENARIO: UNA OFRENDA INÚTIL

Entre golpes de pecho, lamentaciones y plegarias, ha crecido la generación de 1894 (nacidos entre 1864 y 1893). El ambiente de piedad se ha intensificado por la acción social, educativa y catequística desplegada por las comunidades religiosas, a las que se suman en este periodo las Hermanas de la Caridad (1872) y las Madres Marianitas (1901). En el ámbito de las letras, la promoción se desenvuelve en el espacio de control de la cultura abierto por La Unión Literaria, fundada en 1893 por los representantes de la segunda vertiente de la generación anterior, que entraban a su período de gestión (1894-1908)[125].

A la primera vertiente le tocó defender la religión contra el peligro liberal, puesto que los intereses religiosos eran los de la clase dominante, ligados a la tenencia de la tierra. Alrededor de los ideales supremos de Dios y Patria, fomentados desde el púlpito, se organizó una cruzada contra los infieles comandados por Eloy Alfaro, que había nacido 53 años atrás (1842). De esta manera, la oposición al plan de reorganización económica, social y política del país, diseñado por el sector de agroexportadores, que en esencia perseguía la subordinación del mercado interno a los beneficios del mercado internacional[126], cobró en Cuenca el carácter de una guerra de religión, explicable por el temor feudal de los dirigentes políticos a perder sus privilegios y por el fanatismo de la clase popular, avivado por el sermón apocalíptico.

Descuidaron la lira los discípulos de Apolo para improvisarse como expedicionarios, soldados y estrategas. En 1895, comandados por el temible Manco Neira, la juventud cuencana acudió a sofocar por el norte las revueltas del Cañar, para luego proseguir triunfante hacia Riobamba. Al mando de Antonio Vega Muñoz incursionó por el sur y arrebató la ciudad de Loja a las tropas liberales. Aun a los pueblos más apartados de la vasta región llegaba el eco a veces lacerante de las melodías conservadoras, animando a los habitantes a luchar contra los malvados. Pero ante el posterior empuje del enemigo, ni el arrojo de los bravos combatientes azuayos, ni novenas ni rogativas lograron impedir la toma de Cuenca por el aguerrido ejército alfarista. Ante el estupor de un pueblo vencido por los supuestos enemigos de la religión —cuenta el padre Alberto M. Torres-, los morenos victoriosos ocuparon un día el templo de Santo Domingo, no para proceder, como se temía, al degüello de los padres dominicanos, sino para agradecer a San Jacinto, en medio de cohetes chinos y redoble de tambores, por el triunfo de las armas liberales.

---

[125] Con numerosas interrupciones, *La Unión Literaria* circuló hasta 1937; para el periodo que nos ocupa, interesan principalmente los números que van de abril de 1893 a junio de 1917. Desde un comienzo trató de desalentar la adhesión a los nuevos movimientos y de fomentar el tradicionalismo. En el número de marzo de 1894, a continuación de *Los parnasianos en América*, de Crespo Toral, se publica un artículo de Clarín - seudónimo del periodista español Leopoldo Alas (1852)-; entre cuyas reflexiones sobre el modernismo, algunas muy certeras, se lee lo siguiente: "El señor Darío pertenece a ciertas pléyades de escritores nuevos americanos, que imitan a los *modernistas* de París, del modo más servil desmañado y valga la verdad, cómico, que cabe imaginar". Y líneas más adelante: "El señor Darío no carece de imaginación; pero un mal dirigido prurito de originalidad y novedad… relativa, le llevó al más absurdo culteranismo de imitación servil y trasnochada" (pp. 472, 474).

[126] Cf. Manuel Chiriboga, *Auge y crisis de una economía agroexportadora: el período cacaotero*, en Ayala (editor), Vol. 9, p. 78.

Pero al año siguiente —julio de 1896-, turbas enfurecidas retomaron la ciudad en una jornada sangrienta. Puñal en mano, piadosas mujeres animadas por el cura Vicente Ferrer Alvarado alentaban al populacho al asalto del cuartel enemigo al grito de ¡Viva la religión! Mujeres de toda condición protagonizaron acciones de heroísmo difíciles de narrar. Apresados los partidarios del liberalismo, entre ellos José Peralta, la situación volvió a manos de los conservadores liderados por Rafael María Arízaga, Antonio Vega Muñoz y Alberto Muñoz Vernaza. Pero, a pesar de su temerario valor, el ejército de los cruzados fue incapaz de contener el avance de Alfaro y se vio obligado a fortificarse dentro de la ciudad, reanimado por el ejemplo valeroso del presbítero Daniel Célleri (1853), mejor conocido como el Comandante De Profundis, porque arengaba a las tropas y daba bala sin cuartel, pero no permitía que el caído, conservador o liberal, muriera privado de responso. Ante el empuje incontenible de las tropas alfaristas, tuvo que ceder la heroica resistencia, cuyo estado mayor ya había puesto pies en polvorosa aún en medio del estruendo; no así los escuadrones femeninos que vivando a la religión recorrían las calles hasta el final. Alfaro, con los *Hijos de la muerte* y otros batallones bien fogueados, descendió desde Balsay y Cullca y ocupó la ciudad barrio por barrio, calle por calle, en la mañana del 23 de agosto *(Peralta, Tipos de mi tierra, p. 253)*. Desde entonces, no ha faltado razón para que Cuenca fuera mirada por los gobiernos de turno con recelo y temor reverencial. Una síntesis de los episodios de la resistencia cuencana y del triste final de su caudillo, nos ofrece Manuel Carrasco Vintimilla *(pp. 83 y ss)*.

Como acabamos de ver, tanto en el asedio liberal como en la heroica resistencia desempeñaron papeles protagónicos los intelectuales de la generación anterior. Jinete taciturno, el sombrero hundido hasta las cejas, iba Miguel Moreno a la derrota en la retaguardia de los hijos de Dios *(Torres, p. 144)*. La ciudad se vio de veras enlutada por la ofrenda inútil de innumerables vidas; la mayoría de ellas pertenecían sin duda a la primera vertiente de la nueva generación.

Una vez apagados los fuegos; disipada la atmósfera de temor en que sumieron a la ciudad los desatinos de Manuel Antonio Franco, Jefe Civil y Militar nombrado por el gobierno de Alfaro, los hombres de la generación anterior, que sobrepasaban los cincuenta años de edad, retomaron la preocupación por el cultivo de las letras. Juan José Ramos y Honorato Vásquez reinician a partir de 1903 la publicación de sus observaciones sobre el lenguaje; a ellos se suma ahora Octavio Cordero Palacios. Renace igualmente el interés por el rescate del pasado: entre 1909 y 1910, con ocasión del centenario del Primer Grito de la Independencia, Alfonso Jerves escribe una biografía de Gil Ramírez Dávalos; Crespo Toral reflexiona sobre la unión latina e iberoamericana y sobre los antecedentes históricos del conflicto ecuatoriano-peruano; Alberto Muñoz Vernaza publica *Memorias sobre la revolución de Quito*; Alfonso María Borrero, *Décadas de la Municipalidad de Cuenca*; Remigio Astudillo traza un cuadro cronológico sobre los obispos de la diócesis.

Hay otras manifestaciones de reafirmación cultural: en 1911 se crea la Academia del Azuay. Con sus secciones de literatura, religión, ciencias jurídicas, medicina, historia, idiomas, científica, artística, musical, social, se anticipa a lo que más tarde será la Casa de la Cultura Ecuatoriana. En 1915 se funda el Centro de Estudios Históricos y Geográficos del Azuay, inspirado en la Sociedad de Investigaciones Históricas *Pedro Fermín Cevallos* creada años atrás por Remigio Romero León; en el mismo año se da con el acta de fundación de la ciudad y se celebra por primera vez el

aniversario de su emancipación política. Al reanudar la publicación, en junio de 1916, las nuevas demandas sociales llevaron a que *La Unión Literaria* consignara: "Un poco menos de literatura y algo más de conocimientos útiles es el reclamo habitual de gran parte de nuestros lectores".

Entre los acontecimientos políticos que sacuden al país durante el período de gestión del grupo generacional, el asesinato de Eloy Alfaro, en 1912, no ha dejado de satisfacer a los líderes del conservadurismo[127]. Un hecho de magnitud en el ámbito internacional, la primera guerra mundial, se libraba demasiado lejos como para quitarles el sueño a los habitantes de la pequeña ciudad. Aquí todos andaban empeñados en apuntalar el adelanto material: en 1911 había retumbado por las calles polvorientas el primer automóvil, que había llegado dificultosamente en piezas sobre las espaldas de los indios. En ese mismo año se había inaugurado el cine silente en los patios del colegio nacional, recién bautizado con el nombre de Benigno Malo; un año después se anunciaban en hojas volantes las primeras funciones cinematográficas del teatro *Variedades*. En un momento en que las naciones europeas se inflamaban con los primeros fuegos de la guerra, en Cuenca se instalaba en 1914 la primen planta eléctrica; un año antes se había fundado el Banco del Azuay, que financiará buena parte del progreso comarcano hasta finales del milenio. En materia educativa, constituyó un escándalo en la sociedad conservadora la inauguración, en 1919, de la primen escuela fiscal de niñas *Tres de Noviembre*; aunque Dolores J. Torres, la directora, se ocupaba personalmente de la instrucción religiosa de las alumnas, fue víctima de escarnio constante y de animadversión por quienes la motejaron de "la laica". No faltaron, en contraste, personajes imbuidos del nuevo espíritu de libertad. Andrés F. Córdova acudió solícito a matricular en el mismo grado a dos alumnas: su hija y la hija de la sirvienta, según relata Lloret. En 1920 llegó el primer avión a una ciudad que apenas contaba con caminos de herradura para la penosa comunicación interprovincial. En fin, cuatro años después, en septiembre de 1924 -frontera generacional- se cerraba el diario conservador *El progreso*, cuyos principales colaboradores pertenecían a las generaciones de 1864 y 1894: Remigio Crespo Toral, Rafael María Arízaga, Albedo Muñoz Vernaza, Remigio Tamariz Crespo; pero al mes siguiente se abría *Diario El Mercurio* con una planta de redactores que pertenecían a la primera vertiente de la generación de 1924; entre ellos, Manuel y Vicente Moreno Mora, Carlos Aguilar Vásquez, Alberto Andrade Arízaga, César Andrade y Cordero, Roberto Aguilar Arévalo, Ramona Cordero y León *(Sarmiento, pp. 20 y ss)*; entre ellos, hubo quienes no tardaron en enarbolar la bandera socialista.

Como si de pronto se sintieran amenazados, los viejos maestros incursionan en el relato corto, en donde ratificaban su filiación romántica. Crespo Toral imagina en *Fidelidad* situaciones extremas del hombre opulento que cae en la miseria; en *De ayer a hoy*, Juan Iñiguez Vintimilla cuenta la historia de don Jaime Contreras, que ha venido asimismo a dar en la pobreza; Roberto Espinosa, prolífico investigador y difusor de la cultura, traslada sus amores a la época de las cruzadas;

---

[127] U L, marzo de 1913, Crespo Toral hace un recuento de las circunstancias en que tuvo lugar el horrendo final de Alfaro; aunque pone de relieve las virtudes personales del caudillo liberal, termina su exposición con estas palabras que contraponen el asesinato de Alfaro a los crímenes que se han cometido en otras partes: "...A lo menos, los crímenes de Quito parecen más grandiosos. ¿Qué? ¿no resultará algún día un Shakespeare para recogerlos en el tesoro del arte?". Siete meses después, sin embargo, repudia el asesinato en un extenso ensayo *El puñal de la salud.*

Miguel Moreno se ocupa de la felicidad de una pareja alemana en el Perú, y también de la suerte de un pajarillo víctima del amor de Leticia.

2. LA PRIMERA VERTIENTE: POSTROMANTICISMO

En cambio, los pocos líricos que representan con decoro a la primera vertiente generacional toman distancia del romanticismo quejumbroso de la generación anterior, por lo que podrían ser considerados, en general, como postrománticos y aun pre modernistas: Nicanor Aguilar (1866), Ernesto López (1868), Remigio Romero León (1872); su esposa, Aurelia Cordero Dávila (1874), una de las primeras voces femeninas en el concierto lírico local; Luis Cordero Dávila (1875); Juan Iñiguez Vintimilla (1876). Son voces que resuenan ya cercanas a la musicalidad, pero no al torrente vivencial e innovador de la poesía hispanoamericana que estuvo representada en esta primera vertiente por José Asunción Silva (1865), Rubén Darío (1867), Ricardo Jaimes Freyre (1868), Amado Nervo (1870), Enrique González Martínez (1871), Juan José Tablada (1871), Guillermo Valencia (1873), Macedonio Fernández (1874), Leopoldo Lugones (1874), Julio Herrera y Reissig (1875), José Santos Chocano (1875).

Nicanor Aguilar estaba recién llegado de Europa en tiempo de la campaña antiliberal del 95. Tenía 22 años cuando fue enviado a París para que culminara sus estudios religiosos en el Seminario de San Sulpicio; ordenado sacerdote, en 1893, pasó al Colegio Pío Latino de Roma y regresó a Cuenca en 1894. Entre el ministerio sacerdotal, la cátedra sagrada, la acción social y la educación literaria de la juventud, sacrificó la fama de escritor –una aspiración romántica *(Cf. Díaz-Plaja, Introducción, pp. 60 y ss.)* a la sencillez de la existencia y prefirió el cultivo del intelecto a los dictados del corazón. En 1938, al cumplirse un año del fallecimiento, sus familiares patrocinaron la publicación del homenaje rendido por sus admiradores y discípulos en las ceremonias fúnebres que se habían oficiado en la Catedral Nueva.[128] Remigio Crespo Toral había esbozado en estos términos el perfil del escritor: "Educado con jugos de la tierra nativa, perfeccionado en la cisterna de aguas vivas de San Sulpicio, abeja americana que trajo miel de las flores de Francia, humanista de los poquísimos que nos quedan, clásico por la mesura, contagiado de romanticismo…". La publicación recoge también las estrofas enlutadas de Ernesto López, Alfonso Malo Rodríguez, José Rafael Burbano Vázquez, José María Astudillo Ortega, Pompeyo Cordero Cordero. La semblanza humana y literaria del maestro difunto está allí esbozada en un extenso ensayo de Cornelio Crespo Vega (pp. 43-177), reproducido más tarde en *Anales* de la Universidad de Cuenca *(No. 3, 1969)*.

---

[128] *Homenaje Póstumo a Nicanor Aguilar*, Cuenca, Talleres de El Mercurio, 1938. "España, la clásica España, te hubiera consagrado Maestro y Apóstol, a la manera de Fray Luis de León, Santa Teresa o Fray Luis de Granada. En Roma, la púrpura o el mitrado", se expresa Nicanor Merchán sobre la indiferencia del país frente a la valía intelectual y moral de Aguilar. En esta publicación consta el Acuerdo del Concejo Municipal de Cuenca, presidido por Carlos Aguilar Vázquez, de crear un parque público denominado Nicanor Aguilar, "que estará ubicado en la intersección de la calle Sandes con las avenidas Quito y Huaynacápac".

Es indudable que la estancia en Europa debió dilatar el horizonte mental del pensador y refinar la afición del esteta, alejándolo del fatalismo del padre Matovelle y aproximándolo vitalmente al entusiasmo de Berroeta. Así se muestra en la extensa composición *De arte antiguo* (*U L, febrero, 1911, pp. 55 y ss.)*, en cuyos versos vuelve Aguilar los ojos a la naturaleza, se deleita en los reflejos que proyecta el firmamento y se extasía en el color, en la hermosura de lo efímero, sin ocultar por supuesto una tenue melancolía romántica:

Cuánto tiempo ha volado como un día
desde aquel que sentí por vez primera
desatar a mi oído, lisonjera,
su lengua musical, la poesía.
No sé si fue de pena o alegría
la fruición que mi pecho estremeciera,
ni sé si me ciñó desde aquella hora
noble laurel o espina punzadora.

Tu sonrisa miré, que a nada iguala,
oh numen: contemplando tu hermosura
en mi frente sentí roces de tu ala,
cual del viento la palma de la altura;
canta la alondra herida que resbala
en el túrgido mar de la amargura;
canto también, mas nada cicatriza
llaga que en mi alma abriera tu sonrisa.

Como marino que se acoge al leño
rompe la ola de piélago brumoso,
me abracé a la lira, cariñoso,
y la tormenta desafié risueño.
Desde entonces la vida era el ensueño,
el ansia dolorosa de lo hermoso:
no sé yo, tanto tiempo, cómo vivo,
el ala libre, el corazón cautivo.

Buscando el corazón, en mi locura,
el pecho no pulsé sino la frente;
no contemplaba el cielo hacia la altura,
gusté verlo copiado en la corriente,
y al astro de la noche sonriente
en las hebras de luz de la espesura:
mi madre recogió mi primer canto,
como hoy enjuga con piedad mi llanto.

Y el prado se cubrió de florecillas...,
vi reventar en flor el limonero,
miré bordar las rubias manzanillas
con oro y con aromas el sendero,
y caí casi absorto de rodillas,
mientras corría el llanto, mensajero
de algo como tristeza, como gozo
de mirar tan efímero lo hermoso.

(...)

La sosegada y campesina escena
se ha tornado un idilio permanente,
al escuchar del rondador doliente
el agreste concierto de la quena,
y cuando veo en álamo eminente
entretejerse el humo de la cena:
hermanas la pobreza y la ventura,
cual dos estrellas de la noche oscura.

Con su rosada piel los recentales,
las negras cabras y la oveja blanca
remedan de la nube los cendales;
si del rebaño abierta entrada franca,
atalaya el mastín entre jarales,
dulce balido del redil arranca:
ante una u otra virgiliana escena
siento amor, siento miedo y siento pena.

(...)

Oculto amor el orbe todo guarda:
si el alba inclina el cetro de su imperio
la azucena salúdale gallarda;
en su entraña se incendia el hemisferio,
un sol palpita tras la nube parda,
en la luz de cada astro hay un misterio,
en la rósea corola un dios dormido,
¡corazón de los árboles el nido!..

Como las flores del rosal pintado
al viento que las mueve dan su esencia
mi pobre corazón ha consagrado

ay! a cada dolor una cadencia.
Cuanto ama, gime o canta me ha inspirado
más que el sol me deleita la inocencia,
tengo envidia a las libres golondrinas
y pasión por las tumbas y las ruinas.

Rendida, sin laurel, la frente cana,
me hará inmortal el mármol del olvido,
pues, no di en la edad de flores vana
menos hoy, a la gloria atento oído.
Es de tarde: y la luz de la mañana,
otra vez, más hermosa se ha encendido:
¡torna, inspiración, dulce poesía,
con el primer amor del primer día!
(Consta también el poema en Páginas Literarias, No. 14, junio 1920, pp. 102-104)

Más que por la obra lírica, Nicanor Aguilar interesa en la trama generacional por el papel que desempeñó en el afinamiento de la sensibilidad de la segunda vertiente de su propia generación, que le fue siempre grata, pues había remplazado la vieja severidad disciplinaria por el estímulo, la finura, el ingenio y la ironía, según lo recordaba, cerca de la ancianidad, Alfonso Malo Rodríguez. Buena parte de la juventud intelectual de Cuenca recibió la orientación impartida por el sacerdote y maestro en el Círculo Católico de Ciencias y Artes, fundado por él; de modo que también contribuirá a depurar el estilo de la primera promoción de la generación siguiente. Entre aquellos destacados discípulos estuvo quien más tarde será su biógrafo, Manuel Muñoz Cueva.

Presencia fuera de lo común, disonante en su medio, fue en este primer período el poeta Ernesto López (1868)[129], quien les sobrevivió a casi todos los integrantes de su generación. Lloret lo rescató del olvido, a finales del pasado siglo, difundiendo una obra de veras importante para la lírica cuencana. Los textos y mucho de cuanto ha servido para el reencuentro con López se deben a la acuciosidad de este infatigable investigador de la cultura cuencana.

En la pequeña ciudad, atrajo la atención sobre López el enigma de su diario vivir, apartado del bullicio urbano, recluido en la soledad de una mansión rodeada de extrañas simbologías, entre ellas el águila caudal, máxima representación de la libertad y del ímpetu de vuelo. Las salas se abrían generosas para la celebración de la Fiesta de la Primavera, instituida por él. Se

[129] Siguiendo una tradición recogida luego por Lloret (*Antología*, T. II, p. 371), se dudaba de si la fecha de nacimiento fue 1860 o 1863. Sin embargo, Rodrigo Pesántez Rodas, autor del ensayo *Tres escritores azogueños en la vanguardia de la literatura nacional* (Universidad de Guayaquil, 2013), nos demostró, documentadamente, que el poeta nació en 1868, tal como ya lo había deducido Cristóbal Zapata a partir de un dato deslizado por López, casi al descuido, en *A encontrar el valor hombre* (1933). No vivió, pues, cien años el poeta, sino apenas 95. A ello obedece su reubicación generacional, en la presente revisión, aunque esto no obligue a modificar sustancialmente el enfoque, puesto que en *El Patrimonio Lírico* se lo consideró, por los temas y el estilo, un adelantado de su generación.

congregaban allí los jóvenes artistas y escritores, invitados a marcar distancia con la vieja guardia de la Fiesta de la Lira, en cuyo espíritu romántico no cabía el goce del instante, la exultación de la vida, el ensueño, el encanto del presente; ni cabía la actitud esperanzadora ante el futuro, ya sin remordimientos, plegarias ni angustias existenciales. Será este distanciamiento el que llevará a López a constituirse en precursor del modernismo cuencano y a obstinarse, más tarde, en una serie de textos novedosos por los neologismos y los arcaísmos, por los elementos exóticos, muy en la línea formal de cuanto ocurría en la poesía hispanoamericana de comienzos del siglo XX[130].

Fue una práctica corriente en la lírica cuencana, hasta cerca de nuestros días, iniciarse en el quehacer poético pagando tributo a la herencia religiosa. También López lo hizo, aunque sin el desborde del sentimiento mariano de la generación precedente. Una de las composiciones de juventud, quizás de la adolescencia, se intitula *Carta de mayo (a María)*, un poema de 208 versos *(U L, mayo, 1903, pp. 608 y ss.)*, en donde mayo y María son apenas referencias para ensalzar la vida y avizorar las luces del porvenir:

129 ¡Qué noches! Cuando el día se despide
hago almohada una piedra y viendo aquellas
innúmeras estrellas,
que nadie conoció, que nadie mide,
siento grata visión, con raudas alas,
y asciendo del ensueño en las escalas.

135 Allá en la lontananza,
como campo de flores,
desierto de arreboles y colores,
se pinta y desparece mi esperanza;[131]
y engáñame la luz…callo…y me aflijo,
mientras oigo decir: - ¡avanza, hijo! (p. 611)

Desde el punto de vista formal, el poema está dominado por sexteto-liras, organización estrófica que arrancaba del Siglo de Oro, retomada más tarde por el Duque de Rivas, Heredia, Arboleda, Núñez de Arce. Llama la atención que el poeta, en edad tan temprana, acierte en el uso de recursos como la hipérbasis:

25 Un día y otro, en el pensil bullendo,
arteras, voluptuosas,

---

[130] Cristóbal Zapata aprovecha los aportes de Lloret para realizar un estudio exhaustivo y meritorio, de obligada consulta, no únicamente acerca de la vida y la obra del poeta, sino sobre el vasto horizonte histórico y cultural de la época (Cf. *El palacio de cristal*).

[131] No es una errata; si bien "desparece" responde a una exigencia métrica, permite intuir probables influencias: "debajo de las velas desparece" (Fray Luis de León, *Profecía del Tajo*). Tampoco es errata "oceano", en vez de océano (verso 114), sino una licencia de la época; en este caso, rima con "vano".

sus alas de mosaico, mariposas
atraíanme mil, yendo y viniendo;
y yo seguí su vuelo,
y enredado en las zarzas, rodé al suelo. (p. 609)

89 Hilos de oro bullían mil labrando
la tela de mi vida con presteza,
y sobre mi cabeza
dulcísimos cerníanse cantando
de una tierra no vista los primeros
pájaros mensajeros. (p. 610)

Asimismo, es sorprendente el que a esa edad haya aprovechado con buen éxito la tradición renacentista:

107 Ya tu aliento me invade, ¡tierra mía!
del bosque y los pensiles fresco aliento,
que adentro el alma siento,
y empuja mi ardorosa fantasía:
cabeza y corazón así aromados
en brisa de un jardín están trocados.

113 ¡Esta alma con más fuego que los Andes,
alma grande, más grande que el oceano,
vivir en polvo vano!...
esta alma juvenil de alientos grandes,
vino exquisito, embriagador le encierra
un puñado de tierra! (p. 611)

En otras composiciones, la secuencia melódica va apoyada en nombres enigmáticos y en personajes mitológicos de cuño modernista:

¿De un sol mi voz viene? ¿Surge de una cúspide,
de oída Stambul?... Mas, cierto es que adviene
no de estadios i ágoras, ni de un zenit fosco,
de un claro recóndito del tácito azul.

Si solfa la alondra, si orquesta el león
bien rujo mi Verso, mi Verso bien canto.
I, heme, irrumpente cantor de osadía,
efundo mi estrofa, a plena garganta,
no al Harpa efusora de fanfarria lírica.

Franco admirador de la vida íntegra,
el mirar curioso llegó hasta lo hipnótico:
pensé, como en sádico amor de las cosas,
i ellas me insuflaron su aliento cantando.

I en imperativo de amor, de Hermosura,
bien visto que no hay ganancia más válida
me di a la hidalga locura sonora
de errar en la busca del vital ensueño.

(…)

(Versos blancos, sl., se., 1926)

López viajó por el mundo y mantuvo contacto con escritores inmersos en las nuevas corrientes literarias, experiencias que a su retorno avivaron el entusiasmó por cuanto se practicaba por entonces en Europa e Hispanoamérica. Esto lo llevó por otros cauces expresivos; pero si hubiera perseverado en la corriente modernista, con la originalidad, el refinamiento y la excentricidad que le caracterizaban, habría alcanzado a ser en Cuenca algo más que un anticipador del movimiento, dada la riqueza imaginativa, la intención innovadora y la fuerza vital. Leámoslo en este par de textos.

El primero viene a ser una alegoría de la búsqueda permanente del ideal, apoyada en elementos mitológicos, en personajes de la historia antigua, y expresada en una secuencia de dodecasílabos y hexasílabos de gusto modernista. Las estrofas están trabadas por la rima, fondo musical que recorre todo el poema, dejando libre el noveno verso: "y exultante Roma", simbolización quizás de lo inalcanzable:

Ya el ímpetu siento del épico nauta
que, ardiente de sangre, sobrado de brío
se lanza en los pontos, soberbio argonauta,
tras el vellocino

Me siento bravío,
capaz de ir por sobre linde y meta y pauta,
cual Huno o cual Hérulo que del bosque frío
va al valle aromado, en pos de una incauta
y exultante Roma.

En mi esfuerzo fío
mi ideal irredento redimir osado,
en un vago Oriente, contra el filisteo,
tras larga aventura, moderno cruzado.

Y, así, de arrogancia mi acción premunida,
Jasón, Godofredo -¡cuán firme lo creo!-
perdurable ensueño haré de mi vida.
(El Palacio, pp.186-187)

El segundo es un soneto de similar polimetría. La rima perfecta enlaza conceptualmente a los cuarteto-liras y, por otro lado, a los tercetos:

Yo quiero volar,
jinete en caballo de crines doradas,
y piloto en cisne de plumas perladas:
¡por ver tierra y mar!

Quiero jinetear
en astrales águilas y en astros caudales:
¡los altos espacios de luces pluviales
por ver y sondear!

Y hasta quiero, al dulce y brujo tañer
de flauta, evocar, de suerte que vea
frente a frente, el alma fiel de la mujer.

Entonces sabré algo: del azul astral,
del alma abismática y de la gris Gea:
y haré de la vida mi ciencia cabal.
(Ibid., p. 188)

Reiterado anhelo de López fue huir de la modorra provinciana en alas del ensueño. Es a lo que aspira en este soneto de exquisita factura, de cuya riqueza rítmica y verbal anduvieron desprovistos sus devotos y desconsolados compañeros de la primera vertiente:

Ser agro en flor y no llevar un cardo;
ser cumbre y ocultarse en alta nube;
ser dardo y alcanzar al sol que sube;
ser sol y en su ascua aniquilar un dardo;

ser trino y trueno; ser bambú y nardo;
ser ancla y resistir la ola sin freno;
ser ola y arrancar anclas del cieno;
ser lubricán de un horizonte pardo;

gustar la Vida y en panal volverla;
brindar dicha en el gran vaso del Verso;
en el mar del Dolor bucear la perla;

tañer de la Belleza la trompeta;
la tierra alzar al cielo en sumo esfuerzo:
Tal la hazaña y el gesto del Poeta.
(Lloret, Antología, T. II, p. 417)

No satisfecho con haberse lanzado a volar en el poema, habrá de ensayar en la prosa poética un arriesgado escape sideral. Mas, para sorna o para asombro de su medio, López abandonó el supuesto encierro palaciego y fue a conocer la miseria que reinaba en los barrios entonces apartados de la urbe, lo cual le llevó a ejercer una silenciosa filantropía hasta la hora de morir. Se interesó también por recorrer el país, gozó de sus encantos y entabló selectas amistades. En una de las tertulias, se vio obligado a improvisar un breve elogio a Quito, que fue recitado por la potente voz de Jorge Carrera Andrade, mientras López ejecutaba al piano un motivo musical:

Quito, palpitación cordial del mundo,
labio de amor, pupila hipnotizante,
entre cien villas, soberana villa,
ambiente de París, sol de Castilla,
sonrisa pasional, de Andalucía,
tú, del amor caliente nido azul,
tú, del ensueño auténtico Stambul.
(Lloret, Ibid., pp. 377-378)

Descubrió, asimismo, para bien o para mal, que salir del país proporcionaba una buena manera de escapar del tedio provinciano para poder cantar, con fervor ya vanguardista, la realidad captada en otros mundos reales:

A moción dionisíaca
con curiosidad orgíaca,
ya, hecho un Ariel pioneer,
en erranza rosa o gris,
voy por Venecia y París,
por Calcuta y por Bagdad;
yo doctor, snob y lord
voy por New York, por Oxford,
Leningrado y Astrakán:
En ir y venir rotundo,
recio de curiosidad
quiero hacer mi patria el Mundo.
(El Palacio, p. 254)

Estos y otros alardes poéticos debieron sonar irreverentes en el mundillo de la crítica mariana y conventual. En cambio, a los jóvenes que concurrían a la Fiesta de la Primavera les cautivaba el vigor y la originalidad; un círculo de entusiastas amigos del país y del exterior no escatimaban

elogios a sus desafíos literarios. En un momento de exaltación, uno de sus discípulos, Manuel Moreno Mora, llegó a tratarle de Príncipe Único y a solicitarle permiso para concurrir a la mansión en compañía de jóvenes vestales abrileñas. Con el correr de los tiempos, fue deplorable que algunos de aquellos contertulios o discípulos, como hemos de ver en esta misma vertiente, aprovecharan más la prodigalidad del filántropo que el ejemplo y las lecciones del maestro, y retornaran al viejo tono sentimental y quejumbroso.

Pasaron, pues, inadvertidas las detonaciones léxicas, los neologismos, las paráfrasis y otros recursos anunciadores de libertad individual y, a la vez, de una manera de ver por encima de la altura sinuosa del paisaje provinciano. Tampoco se prestaba la época para valorar en su ciudad el sentimiento americano y el color local manifiestos en la preocupación por el tema del indio, exhortación, primero, trazada con fino pincel romántico:

Chozas y nidos[132]

¿Por qué no amar al indio
flor morena que brota de una raza
en la tumba, señor hecho glebario
        que tiene su calvario
en prestada heredad y breve casa?

Con el mirlo el cantor de las campiñas
el indio gime entre las secas haces,
habita en el peñón de las montañas.
        A fabricar cabañas
le enseñaron las tímidas torcaces.

Hecha de un haz de paja y cuatro horcones
álzase, acá y allá, cual con vergüenza
imitación de un nido cada choza:
        corónale, piadosa,
la cruz que el humo del hogar inciensa.

El capulí con sus nervudos brazos
glauco dosel al perforado techo
tiende; y remiendan la pared agreste,
        con amor la silvestre
enredadera y el indiano helecho.

[132] Versión de última mano del poeta, recogida por Zapata y por Pesántez Rodas. La primera versión consta en U L, marzo, 1894, p. 488.

Y dentro hay algo patriarcal, de América,
calor nativo que el recuerdo aviva:
es cada choza un nido vuelto abajo,
y, ¡artístico trabajo!,
es el nido una choza vuelta arriba.
(El Palacio, pp.162-163)

enérgico mandato, después, clamado con vigor posmodernista:

Hombres de voluntad, de mente fina,
del Centro y Sur de América latina:
por genésica ley Americanos
al Indio alzad, que sois a él cercanos.

Americanos, y por ley cristiana,
dad rango al Indio de persona humana.
(Lloret, Ibid., T. II p. 412)

Todas estas experiencias debieron obrar a que López presentara, presumiblemente de modo simultáneo, algo de romántico, de posromántico, de modernista, de posmodernista y vanguardista. Entre sus piezas para construcción –definía así López a las expresiones vanguardistas-, encontramos fragmentos de autodefinición que bien llevarían a catalogarlo como mago de los últimos tiempos, por algunos textos que parecen escapados del pensamiento agustiniano en cuanto concierne a la búsqueda de la verdad y la belleza en el propio mundo interior:

"Soy libre en mi vuelo, más libre en mi canto:
si hay rey en el Arte no soy seguidor
del rey ruiseñor; señor tengo y tanto
que soy de mí mismo nativo señor".
(El Palacio, p. 161)

"La busco y la encuentro –feliz panteísmo-
en la núbil linda y en la áurea pantera,
en la ostra y el astro; y, ¡quién lo creyera!
de tanto buscarla, la encuentro en mí mismo".
("La belleza" en El Palacio, p. 159)

Por el anhelo de libertad, de renovación léxica y sintáctica, por el cuidado en evitar lo anecdótico, era López, en la ciudad, un adelantado de su tiempo. Es indudable que en algún recodo iba impulsado por la misma corriente innovadora de Huidobro:

De trinos escuchados hacer un canto,
de flores de artificio, ramillete áureo,

de alas de cera
valerse para el vuelo: ¿es ser poeta?
Lucre el tal de florista u orfebre el título
de tañedor, portalira o lírico Ícaro.

Ser sol dinámico,
ser tempestad con alma y mar con cántico,

Sorber en el espíritu luz de todo ámbito,
poder forjar mil mundos entre las manos,
con leyes nuevas,
y a la vida lanzarlos: es ser poeta.
(Lloret, Ibid., T. III, pp. 101-102)

Quizá sucedió que esta emoción solitaria, solidaria a veces, pudiera ser considerada otra vía de fácil evasión. Al no eslabonarse en la cadena de valoraciones concebidas como lo propio, esos recursos no pasaron de ser tenidos por simples regodeos formales; tampoco habrían encontrado eco en la ciudad aún mariana unos cantos profanos, unos juegos estróficos y verbales mal trasplantados en el terruño:

Con flechas de tu amor está peracto
mi pecho tumefacto, y tal que lacto
un jugo ingrato, cual de hirsuto cacto
del dolor en el seno gris y anfracto.
(Lloret, Ibid., T. II, p. 389)

Así, pues, si se lo despojaba de entusiasmos y brillos modernistas, el águila emblemática de López debió dar en la época la impresión de un ave en extravío. Aquellos regodeos, sin embargo, estaban estrechamente emparentados, sin mayor fortuna es cierto, con las "fantasías, rarezas y neologismos" del poeta peruano Rafael de la Fuente Benavides (Martín Adán) y con "esa locura casi religiosa por el léxico" del cubano Emilio Ballagas,[133] poetas ambos nacidos en 1908, ya en el horizonte generacional de 1924. Pero, la verdad sea dicha, le hizo falta a López asimilar el espíritu universal para que tales innovaciones encajaran, no como piezas falsas, en la fisonomía cultural de su medio.

La Fiesta de la Lira celebrada en el año 2013 se propuso recuperar la figura y la obra de Ernesto López con ocasión del cincuentenario de su muerte. Fue Cristóbal Zapata el entusiasta impulsor. La música, los versos y el encanto de la mansión salieron para poco tiempo del olvido. Cansada

[133] Cf. Luis Alberto Sánchez, *Escritores representativos de América*, Madrid, Gredos, 1972, Segunda Serie, T. 3. Considérense, en efecto, estos versos de Martín Adán (p. 223): "En el steamer de un Capitán que huma los añiles / del horizonte primo, del gris amoratado, / navego por gaviotas que sucumben a miles / y por islas de vidrio que se apartan a nado", y estos fragmentos de Ballagas (p. 238), bajo la influencia de Mariano Brull: "Tierno glu-glu de la ele, / ele espiral del glu-glu. / En glorigolo aletear: / palma, clarín, ola, abril... (...) // En el glorígolo aletear, / libre, suelto, saltarín, / ¡tierno glu-glu de la ele!".

de vigilar el sueño y la vigilia del poeta, el águila emblemática ya había levantado el vuelo, aunque probablemente continúen resonando en la soledad interior las trompetas del silencio:

Ópalos de la Gracia enjoyad mi Alegría.
Oros de la sonrisa, mi Orgullo repujad.
Luceros del Amor, bordad la noche mía.
Trompetas del Silencio, sonad mi alma, sonad.
(Lloret, Ibid., T. III, p. 97)

En el último tercio del siglo XIX y el primero del XX, transcurrió la fecunda existencia de Octavio Cordero Palacios, humanista y científico. Fue un personaje de autoformación excepcional; dominaba diversas áreas del saber y se desempeñaba bien en todas ellas: abogado, matemático, historiador, filósofo, político, filólogo. Sus investigaciones despertaron el interés por volver los ojos al pasado regional. Manejaba las lenguas clásicas, pero también el quichua, el cañari; traducía para sus contemporáneos del inglés y del francés. Sin embargo, no pudiendo permanecer ajeno al gusto por lo exótico y lejano, contribuyó con una versión española de las leyendas de Ossian *(U L, sept., oct.,1902, pp. 169 y 231)*, poeta de la Escocia del siglo III.

Los esposos Remigio Romero León y Aurelia Cordero de Romero demoraron en el tono romántico de su vertiente; pero actuaron de eslabón familiar entre pasado y porvenir. El primero es un fino observador de los encantos naturales del paisaje comarcano. Es un cuadro en movimiento el soneto *Del natural (Ibid, No. 6, noviembre 1902, p. 271),* rematado por la idea –presente ya en López- de que la felicidad está en el universo interior del ser humano:

A orillas de un arroyo cristalino
donde un copudo sauce cabecea,
y al centro de un maizal que amarillea,
se alza la cruz de un techo campesino.

Allí, en los retamales del camino,
silva (*sic*) el mirlo, el artista de la aldea;
y alegre el gallo canta y aletea
sobre las crestas del peñón vecino.

Es la hora de la siesta. Sus cabellos
peina feliz una mujer gallarda,
de rostro sonrosado y de ojos bellos,

que el despertar de su marido aguarda…
Mas, él venturas ambiciona en sueños,
sin ver la dicha que su choza guarda.

El *Parnaso ecuatoriano* de J. Brissa *(p. 310)* recoge una composición en la que Romero León introduce en el paisaje nativo otro elemento de la generación: el sentimiento patriótico:

Cantando un yaraví de la montaña,
en torno al pabellón que al viento ondea,
qué alegres van los mozos de la aldea
llamados por la Patria a la campaña.
Secreta y dulce voz que nunca engaña
les hace comprender, ¡hermosa idea!
que al pelear por la Patria se pelea
por la novia, la madre y la cabaña.

La esposa del poeta, en cambio, dejó que la enfermedad exacerbara la sensibilidad romántica y procuró hallar en la muerte una forma distinta de menguar el desconsuelo. Es probable que la lectura haya venido a confortarla, permitiéndole hallar un diferente cauce métrico: el que convierte el pavor ante la muerte en resignación; de tal modo que el fondo musical polimétrico, combinación de hexasílabos y dodecasílabos, disipa las sombras sepulcrales en *Mensajes a la Hermana Tormento (Philelia, junio, 1923, pp. 23 y ss.):*

I

Hermana Tormento
ábreme el convento,
quiero descansar:
en el pecho siento
el hondo cansancio de tanto penar…

Por piedad, Hermana,
quiero descansar…

Guárdame una celda, la que está lejana,
la que mira al huerto;
y tenme entreabierto,
Buena Hermana, el paso del viejo portón…

(…)

III

Hermana Tormento, guárdame en la caja...
Cierra con tres llaves la caja fatal...
Cierra con tres llaves la caja, mi caja;
quiero descansar...

Ponme una corona de rosas blanquísimas,
de las que en el patio crecen del hogar...

Y al sepulturero dile, Buena Hermana,
que llegó mi día para descansar...

Que me ponga hondo, muy hondo, muy hondo,
en tierra, con una dulce suavidad,
como si enterrara
un gran madrigal;
y que encuentre el modo
de no profanar
el hueco en que duerma
mi sueño final,
ese del que nunca
podré despertar...

Pero sobre todo, repítele, Hermana,
que haya suavidad;
porque al enterrarme,
entierra conmigo un gran madrigal.

(…)

Luis Cordero Dávila (1875) se muestra familiarizado con la nueva corriente; en el soneto *Confidencias*, el atardecer es preanuncio de la muerte, mientras el motivo autobiográfico demora hasta el último terceto su personal interpretación del sentimiento dariano:[134]

CONFIDENCIAS

Ya de ese sol no hablemos, de otros días;
halló un ocaso, al despuntar eterno:
hoy son mis horas solitarias, frías,
las de un estéril prematuro invierno.

Porque se mofan de las penas mías,
yo en la casera soledad me interno;
mas todo un mar de sordas agonías,
bate las ruinas del hogar paterno.

[134] Decimos dariano porque lo universalizó el poema *Lo fatal* de Rubén Darío: "Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura porque esa ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente." (Rubén Darío, en *Antología Poética*, p. 119). Pero este sentimiento venía de muy lejos; recordemos, por ejemplo, la imprecación del poeta romántico español Salvador Bermúdez de Castro (1817-1883): "¿Por qué al menos, oh Dios, si me creaste, / no me hiciste también un ente ciego / inerte cual la piedra, o vegetando / como estas yerbas áridas que huello?" (Salvador Bermúdez de Castro, *El pensamiento*, en Joaquín Marco, *Antología*, p. 137).

Ya nada, nada espero del futuro,
porque la inmensa noche del presente,
todo lo llena y me lo vuelve oscuro.

Y solo soy en medio a la corriente:
piedra que el agua desquició del muro
¡ay! pero piedra que palpita y siente.
(UL, 4ª Serie, entrega 7ª, enero 1910, p. 16)

Juan Iñiguez Vintimilla ha sido considerado el poeta más becqueriano del grupo:

XXI

Si tantas estrellas ostenta este cielo,
que es pálida sombra del que en tu alma llevas
¿respóndeme hermosa —te dije una noche-
el número exacto que tú tienes de ellas?

Miraste mis ojos, bajaste en seguida,
tus claras pupilas, con honda tristeza,
y, al fin, susurraste, bañada de llanto:
«¡Las noches del alma no tienen estrellas!»
("Notas y colores", en Primaverales, p. 249)

Iñiguez se aleja ciertamente del rumbo que tomaban sus compañeros y anda en el romanticismo. Con la debida proporción, este alejamiento puede ser parangonado con el retorno que emprendieron otros modernistas hispanoamericanos, ya en la segunda vertiente de esta generación: Porfirio Barba Jacob (1883), Arturo Capdevila (1889), Carlos Sabat Ercasti (1887) *(Arrom, p. 191)*. En *Marinera*, uno de sus poemas *(Primaverale, p.: 19),* si bien Íñiguez nos recuerda a Fernández de Córdova y a Manuel Nicolás Arízaga, se acerca por el encanto del ritmo a Aurelio Bayas, de la segunda vertiente. Nos sorprende el poeta entregado momentáneamente a la pura delectación frente al paisaje: el mar ya no es motivo para el desborde o la divagación sentimental, sino para la elaboración estética, plasmada en la reiteración rítmica interior -no muy frecuente en la estrofa castellana- *(Balbín, p. 247)*, tan bien lograda que corre probablemente inadvertida bajo los golpes de remo (4ª y 9ª sílabas métricas) reforzados por la acentuación aguda hacia el final de cada estrofa:

El sol asoma, la playa br*illa*...
Dejan la or*illa* las barcar*olas*.
Sobre las *olas* de mil col*ores*
los pescad*ores* cantando van.

"No sabe el hombre de dónde v*iene*
La luz que t*iene*, la ola ni el v*iento*:

Su pensam*iento* débil no alc*anza*
En lontan*anza* lo porvenir.

Si las tenazas están en m*ano*
Del artes*ano*; si los fav*ores*
Y los hon*ores* son del mon*arca*,
Está la b*arca* en manos de Dios".

Libres al viento las blancas v*elas*
De carab*elas* y barcar*olas*,
Sobre las *olas* de mil col*ores*
Los pescad*ores* cantando van.

Un personaje singular asoma al final de la vertiente. Se trata de Miguel Ángel Fernández Córdova (firmaba así, pero sus apellidos completos eran Fernández de Córdova Molina), poeta itinerante, por completo extraño al temperamento de su grupo. En 1900 decidió abandonar la ciudad; era el año en que se encuentran fechadas sus primeras composiciones, algunas de ellas abiertamente críticas de la religión por los abusos perpetrados en su nombre. Pasó por Quito y por varias ciudades de la costa ecuatoriana antes de dejar el país. Estuvo en Cuba, Perú, Panamá, Argentina, y se radicó definitivamente en Chile. Mientras iba de viaje por el mundo o en donde se hospedaba, convertía sus reflexiones y vivencias en sonetos. En 1919, recogió más de trescientos poemas, de variable calidad, en un volumen de quinientas páginas, intitulado *Cerebro y Corazón.*[135]

Resulta interesante saber que *Cerebro y Corazón* es el mismo título del libro del cubano Nicolás Guillén, en que recogió, en 1922, 46 de sus composiciones escritas en la primera juventud, obra que permaneció inédita hasta 1965[136].

¿Qué le llevó a Fernández Córdova a dejar la ciudad? Después de leer el poema *¿Sacerdocio?*, convendremos en que no tenía otra alternativa en una sociedad controlada por los clérigos:

Híbrido monstruo de dos mil cabezas,
que se retuerce en el altar del mundo,
escupiendo blasfemias, iracundo,
entre írritos sofismas y torpezas.

Mientras el pueblo llora sus pobrezas
y lucha con el hambre moribundo,
el sacerdocio, monstruo vagabundo,
absorbe el poderío y las riquezas.

---

[135] Hemos cotejado la copia del poemario gentilmente proporcionada por Arturo Córdova Malo, pariente del poeta.
[136] Cf. Nicolás Guillén, *Obra Poética*, pp. 361 y ss.

Y aun explota el abismo de la tumba,
con la risa glacial del estoicismo,
no obstante el hombre de dolor sucumba.

Y en cada "religión" el sacerdocio,
mintiendo caridad, mintiendo altruismo
finge un *Dios*, porque *Dios* es: un negocio…
Cuenca, 28 de febrero de 1900
(p. 6)

Cuando estuvo en Quito, escribió un par de sonetos en honor a Eloy Alfaro; en el segundo, presiente el trágico final del líder de la revolución liberal:

Noble adalid, ilustre americano,
eres como león en la pelea,
formidable en la lucha gigantea
por la causa del pueblo soberano.

En los tiempos de Numa o de Trajano,
de la victoria a la ardorosa tea,
al triunfo del Progreso y de la Idea…
hubieras sido Emperador romano.

Eres como el Moisés de la leyenda,
conduciendo su pueblo hacia la cumbre
del Progreso, a pesar de la contienda…

Prosigue, genio, la escarpada ruta,
que de necios la ingrata muchedumbre
también le dio a Bolívar la cicuta!...
Quito, 25 de junio de 1908.
(p. 13)

3. LA SEGUNDA VERTIENTE

Manuel María Ortiz (1880) viene a encabezar la vertiente. Maneja con destreza el soneto; prefiere demorar en la serena contemplación de los seres de la naturaleza. En *La oveja (Faunia, 1954, s. p.)* exalta la mansedumbre, virtud cristiana, hasta el más alto grado de heroicidad: el orden de la naturaleza es el espejo del orden espiritual, estadios en los que solo cabe la resignación; la rebeldía advendrá poco después:

Llena de albor, de mansedumbre llena,
¿a quién con su dulzura no fascina?

Su rebaño en el prado o la colina
es visión la más plácida y serena.

Si la zarza la hiere y la carmena,
adorna con sus rizos cada espina,
y los da al ave que amorosa trina
en busca de anidar, ¡así es de buena!

Víctima sin defensa ni mancilla,
de la protervia humana bajo el yugo,
ofrece su albo cuello a la cuchilla.

Y ni lamentos da ni muestra enojos
mientras copia la imagen del verdugo
allá en el fondo de sus dulces ojos.

Con un anhelo similar al de Manuel Gutiérrez Nájera, el poeta Francisco Martínez Astudillo[137] quiere morir en el fondo del mar, a solas:

DELIRIO

¿Por qué mi errante y loca fantasía
vuela buscando los inmensos mares;
y del poeta el corazón ansía,
por una barca, abandonar sus lares?

¿Por qué la soledad, sirtes y espumas,
son para mí de encanto irresistible?
Sueño en la tempestad de oscuras brumas,
sobre los senos de la mar terrible.

¡No comprendo! Mas sé que es mi destino
soñar con las borrascas y las olas,
vagar sin rumbo, intrépido marino,
y en el fondo del mar, morir a solas...

---

[137] No habiendo podido dar con la fecha de nacimiento de Francisco Martínez Astudillo, nos hemos guiado, para su ubicación generacional, por el dato que trae Alfonso Malo Rodríguez en el discurso como mantenedor de la Fiesta de la Lira de 1947, quien menciona entre sus compañeros -primeros alumnos de Nicanor Aguilar- a Juan Bautista Cordero, a Alfonso Andrade Chiriboga, a Francisco Martínez Astudillo; el primero, sacerdote después, nació en 1880; el segundo, en 1881; Malo Rodríguez, en 1881. En el Banco Central reposa un ejemplar del poema con que Martínez rinde homenaje a su difunta esposa, *Elegía suprema* (Guayaquil, Bola de Oro, 1925), que trae una dedicatoria fraternal para Alfonso Andrade Chiriboga.

¿Cómo podré vivir lejos, tan lejos,
de la que al corazón da los latidos,
ausente a los del sol patrios reflejos
y sin los dioses del hogar queridos?

¡No lo sé! que es misterio mi fortuna;
sólo sé que odio de la tierra el cieno,
que no nací para ventura alguna:
¡inmensa mar, recíbeme en tu seno!
(UL, 2ª Serie, No. 10, marzo 1903, p. 506)

La atracción por lo ignoto, simbolizado por el mar y las olas, es una suerte de *leit motiv* en la poesía cuencana. Como hemos podido ver, se suspira por el mar desde los Andes; se suspira por los Andes desde la inmensidad del océano. Pero a diferencia de los románticos idealistas de la generación anterior, el sentimiento de abandono geográfico se ha tomado ahora la conciencia; el poeta ha descubierto la soledad individual y, con ella, la imposibilidad de correr tras lo ideal en medio de la cotidianeidad y del hastío, en una actitud similar a la que minará poco más tarde la vitalidad de los *decapitados.* Octavio, hermano de Francisco Martínez Astudillo, sacerdote triunfador en una Fiesta de la Lira, llevará su desazón hasta el suicidio.

Los cuencanos de esta promoción ya no se duelen por las consecuencias de la cruenta lucha ideológica que enlutó el escenario local y nacional. Estuvieron bien para su momento las plumas aceradas de Manuel J. Calle (1866) y de Víctor León Vivar (1866). Si algunas miradas escrutan el presente y vuelven temerosas a replegarse sobre su yo angustiado, otras se proyectan al futuro y se entusiasman por la resistencia literaria que ofrece Hispanoamérica a la penetración imperialista norteamericana que, desde el fin de la Guerra de Secesión (1865), una vez decuplicada la extensión territorial por el despojo o la compra simbólica, se ha propuesto consolidar su dominio sobre el mercado del sur del Continente *(G. Ortiz C., "Las condiciones internacionales" en Ayala (editor), Vol. 9, pp. 25 y ss.)*; pero aquella adhesión antiimperialista no se deslinda del tono de evasión que comparten con Arturo Borja (1892), Humberto Fierro (1890), Ernesto Noboa y Caamaño (1889), aunque a salvo —por la organización semifeudal que conserva la sociedad azuaya más que por intercesión de la Virgen María- del desmoronamiento clasista que exacerba a los *decapitados*. No es de extrañar, entonces, que aquí cundan tonalidades grises, uniformes, saturadas de evocaciones espectrales de regusto becqueriano. En ebriedad de formas, sonidos y colores, los nuevos bardos aciertan en la pintura del paisaje. Tocados por las brisas finiseculares que agitan tardíamente desde Francia la atmósfera cuencana, interpretan con renovada sensibilidad el alma de su tierra.

Aun el tema sepulcral se innova formalmente con el calco simbolista de José Asunción Silva (1865) y la nueva musicalidad de sus unidades acentuales: *In memoriam*, de Alfonso Andrade Chiriboga:

(…)

Llegué al campo de las tumbas! De una en una fui leyendo
inscripciones en las piedras funerarias
y una había tan desierta! Muy distante de las otras
que tan solo se vestía de hojarasca,
cuando el viento sacudía la arboleda de otras tumbas,
y en la losa vi unas letras, y, empeñado en descifrarlas,
- ¿Será tuya dije, Elisa, será tuya aquesta tumba?...
Pero entonces sentí un peso que a la piedra me ligaba;
y oí un eco de esa tumba: eco triste, voz de llanto,
repitiendo lo que dijo ¡pobre Elisa! en la montaña
una sola pero tenue,
una sola pero larga,
una sola flébil nota de otros días,
de otros mundos, suave, lánguida[138].

Alfonso M. Mora Vélez retoma el cauce métrico de Aurelia Cordero de Romero, al que él añade una musicalidad encabalgada y un tenue preciosismo, ya en el umbral del nuevo movimiento:

La luz que radiosa
alumbra el camino,
la estrella que hechiza; mi lumbre, mi gracia
en horas dolientes de adiós y agonía,
la flor más preciosa
de mi alma, eres tú.

El aura que mece
tu blondo cabello,
el límpido arroyo que en ondas de plata
tu cándida imagen temblando retrata,
y tierno adormece
tus penas, soy yo.

---

[138] Fragmento de *In memoriam* de Alfonso Andrade Chiriboga (U L, octubre, 1903, p. 172). Dos meses después, en la entrega de diciembre, U L reprodujo en la contraportada el poema *Nocturna* de José Aunción Silva (1865-1896), en el que probablemente se había inspirado Andrade Chiriboga, pero alabando en una nota la *forma armoniosa y todavía aceptable* del cuencano y condenando la de Silva como *novedad extravagante.* A pesar de las distancias, los hombres de la generación anterior no eran sordos a la musicalidad de los modernistas. Remigio Crespo Toral (Stein) afirmaba en la misma revista, diez años después, mayo de 1913, p. 207: "No obstante las peculiaridades de escuela y esa manera uniforme de decir y trovar de los modernistas, ha sido una sorpresa la aparición de Arturo Borja, tan sentimental poeta, que envejeció y murió presto como flor temprana, exquisita y breve" *(p. 207)*.

La virgen aurora
que púdica brilla
y luego en las níveas corolas fulgura,
robando a las flores perfume y frescura
y a quien hoy adora
mi pecho, eres tú.

La noche sombría
que tras tus crespones
sus nítidas glorias oculta en el alma
dejando contigo la dicha y la calma,
y espera que un día
tú la ames, soy yo.
(*"Luz y sombra", Revista cuencana, año II, No. 4, abril, 1903, p. 114).*

La aproximación de Alfonso Malo Rodríguez al nuevo movimiento se percibe desde el título del poema *La Leyenda del cisne (U L, agosto, 1916, p. 110-112. Consta también en Páginas Literarias, No. 14, junio, 1920, pp. 115-116).* Con destreza parnasiana, esta composición, dedicada a Nicanor Aguilar, está trabajada con fina plasticidad, con precisión de orfebrería; no es, empero, el cisne wagneriano de Darío, que canta hacia la aurora y canta para revivir[139]. Atado a la andadura del endecasílabo, el de Malo Rodríguez termina por ser un ave taciturna, de difícil aclimatación en el paisaje andino. Talvez por ello, el poema ha de sumar a sus valores estéticos el testimonio de una actitud: desorientada por el centelleo de la nueva realidad, la generación pugna inútilmente por volver a remontarse:

Despertaban del mundo las auroras,
surgía en apoteosis la Belleza,
y el orbe de las manos creadoras,
conservaba el efluvio y la grandeza.

Era el agua, el diamante que fulgura;
la selva virgen, ánfora de aromas;
la pradera, esmeralda de verdura,
y un himno los turpiales y palomas.

---

[139] Balseiro, p. 57 y ss. Para Wagner, el arte era lo único capaz de salvar a la humanidad del desastre; a ello obedecía la devoción de Rubén Darío por la "música del porvenir". En el capítulo *Presencia de Wagner y casi ausencia de Debussy en la obra de Rubén Darío*, Balseiro cita esta estrofa: "Fue en una hora divina para el género humano. / El cisne antes cantaba sólo para morir. / Cuando se oyó el acento del cisne wagneriano / fue en medio de una aurora, fue para revivir". Pero aquí cabe citar también la estrofa final de *Los cisnes* de Darío: "…Y un cisne negro dijo: 'La noche anuncia el día'. / Y uno blanco: '¡La aurora es inmortal, la aurora / es inmortal!' ¡Oh tierras de sol y de armonía, / aún guarda la Esperanza la caja de Pandora."

En la atmósfera azul y rutilante,
la niebla urdía mágicos tapices,
y en la gota de trémulo cambiante,
vertía el sol del iris los matices.
Desgarrose el cendal de blanca nube,
que de los cielos el azul cubría;
y por el claro, extático un querube,
de la tierra, admiró la poesía.

Y fijó las miradas en un lago,
espejo de magnífica tersura,
que dibujaba con artero halago
de sus cálidas formas la figura.

Le cegó la atracción de aquel abismo.
Quiso de cerca contemplar sus galas,
y cautivo del mágico espejismo,
tendió a la tierra las sutiles alas.

Viajero sideral, huyó del cielo,
en un rayo de luz adormecido,
y descansó del vértigo del vuelo
en el espejo de ágata bruñido.

Pero cuando tocó con planta leve
el dormido cristal, cesó el hechizo:
rompió en espumas, fragmentó aleve,
y en hondas rumorosas se deshizo.

El doliente querube buscó en vano
en las aguas, su imagen fulgurante:
cambió su esencia misterioso arcano,
al hollar de las linfas el diamante.

Esfumose la blonda cabellera
el oro diluyose de las plumas,
y el agua seductora y traicionera
le vistió del vellón de sus espumas.

Un ave nueva daba pompa al lago;
y arrancado a los cármenes divinos,
el querube de ayer hoy níveo mago,
fue arpa viviente de los dulces trinos.

Hizo del cuello junco delicado,
al cielo por decirle su amargura,
y por verlo en las ondas retratado,
delineó su gallarda curvatura.

Como ágil fugitiva carabela
mil veces turbulento, hiende el agua,
deja de espumas rumorosa estela
y alza de gotas chispeadora fragua.

Otras, sosiega el fatigoso empeño,
le arrulla al aura con caricia leve,
y en el blando abandono del ensueño
semeja un copo de flotante nieve.

Quiso una tarde conquistar la altura,
o morir, de los cielos a despecho,
de entonces con rubíes se empurpura
el pico aleve que se hundió en el pecho.

Todo en vano, no alcanza lo infinito;
en lo alto y hondo mueren sus anhelos,
y es su voz el arpegio del proscrito,
que siente la nostalgia de los cielos.

Asimismo, nos llama la atención el esmero con que logra condensar la vida humana en la extensión de su *Brevísimo soneto (Troqueles, p. 189)*, pieza que guarda parecido con *El soneto de la vida* de Manuel Machado (l874) debido probablemente a la similitud de preocupaciones vitales y, sobre todo, al influjo de una fuente común: el soneto clásico español.[140] Esta es la simbólica emoción de Malo

[140] Este es el soneto modernista de Manuel Machado, publicado en 1930: "Cabe la vida entera en un soneto / empezado con lánguido descuido. /Y apenas iniciado ha transcurrido / la infancia, imagen del primer cuarteto. // Llega la juventud con el secreto / de la Vida, que pasa inadvertido, / y que se va también, que ya se ha ido, / antes de entrar en el primer terceto. // Maduros, a mirar a ayer tornamos, / añorantes: y, ansiosos a mañana. / Y así el primer terceto desgastamos. // Y cuando en el terceto último entramos, / es para ver, con experiencia vana, / que se acabó el soneto... Y que nos vamos. // Pero cuando alcanzamos / cual tú, del arte el mágico secreto, / si la vida se fue, queda el soneto!" (Cf. Ferreres, p. 230). Este es, en cambio, el soneto intitulado *Las estaciones* del poeta español Juan de Arguijo (l567-1623): "Vierte alegre la copia en que atesora / bienes la Primavera, da colores / al campo y esperanza a los pastores / del premio de su fe la hermosa Flora // pasa ligero el sol adonde mora / el cancro abrasador, que en sus ardores / destruye campos y marchita flores, / y al orbe de su lustre descolora; // sigue el húmedo otoño, cuya puerta / adornar Baco de sus dones quiere; / luego el invierno en su rigor se extrema. // ¡Oh variedad común, mudanza ciega! / ¿Quién habrá que en sus males no te espere? / ¿Quién habrá que en sus bienes no te tema?". Presumiblemente, este tipo de coincidencias ya llevaron a G. H. Mata, al enjuiciar a Crespo Toral, a pensar en una "poesía de pantógrafo" (Cf. Mata, *Remigio Crespo Toral*, p. 289). Sin embargo, más ceca de nosotros, Segre nos recuerda, al hablar de la intertextualidad, que "Todo poeta, al escribir dialoga con el gran número de poetas de los que es sucesor, y a los que intenta superar:

Rodríguez en torno del viejo tópico de la fugacidad de la existencia:

¡Primavera feliz, casta alegría
impregnada en efluvios de fragancia,
mariposa de luz, dorada infancia,
primer cuarteto de la vida mía!

Llega el verano, acorde sinfonía,
cuarteto en ritmo de divina estancia,
cuando en la copa del ensueño escancia
su néctar el Amor y su ambrosía.

Luego el terceto del brumoso estío,
hojas de gualda que en temblor inquieto
a un mar ignoto las arrastra el río.

¡Y el invierno, por fin, postrer terceto,
con que termina, desolado y frío,
de la vida el brevísimo soneto...!

Ya en la antesala del modernismo, resuena el encanto parnasiano de las composiciones de Remigio Tamariz Crespo, conseguido por la seductora plasticidad y disposición de los elementos descriptivos y el predominio de lo sensorial sobre lo subjetivo[141], poemas que nos recuerdan al quiteño César Borja (1851), de la generación anterior, y al guayaquileño Fálquez Ampuero (1877), de la presente:

La garza

Al resplandor del oro y del poniente
cual una flor de espuma, en la ribera

---

pensemos en Leopardi con su capacidad para disimular y evitar desniveles entre los materiales utilizados" (Segre, p. 97).

[141] Buena parte de la obra de Tamariz Crespo mantiene el sabor romántico de *Moraima*; pero estos sonetos, por su acabada factura, nos aproximan a los nuevos movimientos. Se destaca la maestría, propia del parnasianismo cuencano, para la pintura del paisaje, si los contraponemos a los cuadros tropicales de César Borja y de Fálquez Ampuero, publicados, respectivamente, en 1882 y en 1916: "Surca el hondo remanso la piragua, / al pie de umbroso platanal esbelto, / cuyo follaje satinado y suelto / copia en su seno tembloroso el agua. //Arden las playas, al fulgir de fragua / del sol estivo; y, en la luz envuelto, / relumbra, en chorros, el raudal, disuelto / sobre un áspero lomo de cangagua. // Como dormidos en la siesta ardiente, / yacen los campos; y, en el haz de grana / del llano, explende el implacable estío. // Y cruza, y riega en el cristal luciente / del Esmeraldas, su sonora gama / el mirlo negro, trovador del río" (Borja). "Del costado en vaivén de la piragua / en un claro remanso ribereño / baja el buzo. Su prócero diseño / copia en su lomo vacilante el agua. // Relumbra el cielo como ardiente fragua / filtran los chorros áureos el risueño / cristal dormido... Más allá el desgreño / de su rompiente ostenta una cancagua. //A cubierto del flujo de las ondas / sobre lecho de arena y algas blondas / yace el cable de voces inauditas. / Mudas están, pero el obrero fuerte / se hunde sin miedo en el Abismo inerte / y desata las lenguas infinitas..." (Fálquez Ampuero). (Cf. J.A. Falconí Villagómez, *Los Precursores.* Este estudio está recogido en el tomo de BEM *Poetas Parnasianos y Modernistas*, pp.141-238).

mira pasar la rápida corriente
que entre algas y juncales reverbera.

Tal vez evoca un éxtasis doliente
de su bosque natal la primavera,
o está implorando misteriosamente
un bien que tarda y sin cesar espera.

Quizá le llega arcano llamamiento
en los alisios de una playa ignota
y, súbita, se eleva al firmamento.

Y cuando hiende el sideral vacío,
bien se diría que en el viento flota
el alma melancólica del río.[142]
(En Mármoles líricos, p. 18)

En otro poema, *Sol de ocaso*, capta el rumor de la naturaleza para transmitir la pura sensación, el goce del paisaje. Sensibilidad pictórica, elige los matices cromáticos con fervor impresionista; es decir, trata de despertar impresiones preferentemente visuales mediante la concertación de luces y colores. La misma seducción pictórica que en la generación anterior condujo a Honorato Vázquez a encontrarse en el pincel, lleva a Tamariz Crespo y a otros poetas a plasmarse en el poema con intensidad parnasiana y simbolista. Lejos de su mundo interior, no buscan la evasión; inmovilizan admirablemente la realidad para solo transmitir asombro bajo la lumbre todavía crepuscular del romanticismo comarcano:

Finge el poniente mágica paleta;
sobre franjas de púrpura radiosa,
hay vivos tonos de color de rosa
y suaves tintas de ágata y violeta.

Más rojo, cuanto más baja a su meta,
agranda el sol su esfera temblorosa,
semejante a una llaga luminosa
que inundara de sangre el agua quieta.

Absorto el cielo y dolorido el mundo,
se enlutan por el astro moribundo,
y, a que torne a brillar la luz que expira,

---

[142] Tamariz Crespo, *Mármoles líricos.*_ Tanto *La garza* como *Sol de ocaso* integraron el poemario *Cromos tropicales* (1922), sonetos que merecieron la Flor Natural en la Fiesta de la Lira, en 1922, cuenta Lloret (*Antología,* T. II, p.282).

juntan los holocaustos de su duelo,
y sobre el bosque transformado en pira
se quema vivo el corazón del cielo.
(Ibid., p. 22)

Cuando Tamariz Crespo participa en el certamen de la Segunda Fiesta de la Lira, en 1920, el jurado calificador otorga el máximo galardón a la composición *El solitario*[143], de inconfundible sabor modernista por el ritmo, y posmodernista por el aliento americano, el léxico, la predilección por el esdrújulo, la combinación polimétrica de octosílabos trocaicos, dodecasílabos ternarios y hexadecasílabos trocaicos; compuestos, estos últimos, a la manera de los que pronto habrán de llamar la atención en Aurelio Bayas.

(...)

A tu acento, mi alma evoca las leyendas del pasado
los laureles que cubrieron las andinas soledades;
de los Shiris y los Incas el reinado
que colmara de grandezas las incógnitas edades.
Sueño ver el magno Imperio
florecido en gemas de oro, bajo la égida del sol,
y cuya ínclita realeza sepultose en el misterio
y en la noche de la Historia,
cuando en la ínclita ribera flotó el Lábaro español,
y, en audaces carabelas, llegó el rayo
de la tierra de Pelayo,
que es la cuna de la Gloria
y el palenque del Honor.

Sueño ver en cruentas lizas a los Hércules desnudos,
cual broncíneos paladines,
combatiendo a la falange castellana,
con los pechos por escudos,
con la flecha y la macana,
entre el coro de los bélicos clarines,
el tronido de arcabuces y cañones,
mientras pasan, como trombas, los bridones,
sacudiendo las revueltas, negras crines,
por sabanas y peñascos
que retumban y chispean bajo el hierro de los cascos.

---

[143] *La Segunda Fiesta de la Lira*, Cuenca, CCE, NA, Editorial Austral, 1947, pp. 20 y ss.

(...)

Cuando el alba prende velos de oro pálido en las cumbres
y aljofáranse las flores
con el llano de los últimos luceros;
cuando el véspero derrama cual caléndulas sus lumbres
y se escuchan en la sierra melancólicos rumores,
¡Solitario, siempre triste, siempre a solas,
en las piedras de la pampa y en la paz de los oteros,
das al viento del eriazo tus gemidos,
único himno que se eleva en las huascas y las tolas
donde duermen los esclavos, los vencidos!...

(...)

Similares elementos cromáticos que se combinan en los sonetos de Remigio Tamariz Crespo encienden el soneto *La tarde*[144] de José Rafael Burbano V., autor que podría llamarse impresionista. Más allá de la hermosura del paisaje, hay un juego de matices y colores trabajado con la energía de un pintor:

Sin que una sombra empañe su tersura,
con manto de oro engalanose el cielo,
y en la sutil diafanidad del velo
dibujan las estrellas su hermosura.

Revienta en flor de luz la roca oscura
al sol, que huella su impoluto hielo;
y el árbol mudo, acariciando el suelo,
tiende su sombra larga en la llanura.

Se incendia el horizonte, el mar se dora,
y del ígneo gigante que fallece
coronando de lumbre las montañas,

al ver el fuego cruel, que le devora,
quiere apagarlo el mar, y abre y le ofrece,
la inmensa frialdad de sus entrañas.

Agustín Cuesta Vintimilla, en cambio, combina en la paleta expresionista el paisaje y el mundo interior. Se desinteresa de la mera representación pictórica y opta por distorsionar la realidad a fin

[144] J. R. Burbano, *Ánforas vacías* (p. 65). A pesar del talante modernista y tintes posmodernistas, Burbano y Cuesta Vintimilla, como los demás integrantes del grupo, poseen un trasfondo profundamente romántico; algunos textos compiten con los versos de los *decapitados* y aún conmueven el alma popular en la memoria del pasillo (Cf. Lloret, op. cit., p. 240).

de volcar en ella su mundo subjetivo. El paisaje, que en los poetas anteriores estimulaba el disfrute visual, provoca ahora variedad de emociones:

El poema del sauce

El sauce del lago

Sobre el cristal del agua pensativa
la verde copa destrenzada tiende;
y en el limpio caudal que la cautiva,
sus hojas, como lágrimas, desprende.

Solitario en las linfas se dibuja
su vida es triste cual la mía, sola...
y cuando el vendaval su copa estruja
en espuma a sus pies revienta la ola.

El verde musgo que a su sombra nace
con lágrimas del agua se abrillanta,
igual que mis pestañas, si deshace
sus olas el dolor que me quebranta.

Enamorado de un ideal, parece
que algún recuerdo su existencia agota,
pero tiembla, se alegra y se estremece
cuando posa en sus ramas la gaviota.

De entrambos la existencia dolorosa
arrebuja la cruel melancolía;
y me alegro cual tú, si en mi alma posa
mi gaviota de luz: la poesía.

¡Doliente hermano!, cuántas almas tienen
nuestro triste destino, ser felices
solo al instante que las alas vienen
a sangrar las antiguas cicatrices.
(Lloret, Antología, T. II, p. 251)

Desvanecido el olor de la pólvora, purificada la conciencia social en el crisol de la lucha ideológica, poetas de esta segunda vertiente han asumido una posición frente al mundo y al arte con mayor sentido crítico. Uno de aquellos personajes representativos de la vertiente, Alfonso Moreno Mora, inspiró la creación de la Fiesta de la Lira, instituida en 1919 bajo la sombra patriarcal de Remigio

Crespo[145]; en su tiempo, fue un evento de primer orden para promover el cultivo del arte literario y para fomentar la preocupación por otras manifestaciones de la actividad cultural. Estimuladas por la convocatoria a los certámenes poéticos, muchas vocaciones juveniles participaron con entusiasmo, triunfaron hasta convertirse con el andar de los años en figuras destacadas, más allá de su generación, en el proceso lírico cuencano y nacional.

Consciente de la necesidad de fijar límites entre dos tendencias, Remigio Tamariz Crespo (1883) había esbozado un panorama de la poesía de Cuenca a partir de 1895 *("Reminiscencias", en Páginas Literarias, abril, 1918: 30 y ss.)*. Reconocía que desde aquella fecha hubo un mutismo lírico debido al cambio violento impuesto por el liberalismo. Cesada la primera administración alfarista, dice, se dio un verdadero renacimiento literario; para probarlo, elabora una lista de autores entre los que se cuentan Juan Iñiguez Vintimilla, Manuel Maria Ortiz, Francisco Martínez Astudillo, Alfonso Malo Rodríguez, Alfonso Andrade Chiriboga, Emiliano J. Crespo, Gonzalo Cordero Dávila, José Rafael Burbano, Agustín Cuesta Vintimilla, Miguel Ángel Moreno, Ricardo Jáuregui Uriguen y el propio Tamariz Crespo. Atribuye como mérito de este grupo la mesura en publicar: se cantaba para el yo o a lo más para las sesiones de los círculos literarios; pero ello valió la pena porque el trabajo proporcionó una extraordinaria facilidad para el dominio de la forma. Reconoce como vicios capitales los motivos marianos, pasionales, patrióticos; se descuidaba el estudio del tema y de la naturaleza, no había sinceridad y se desdeñaba el autoanálisis. Se rendía culto a Bécquer, Crespo Toral, Zorrilla de San Martín, Acuña, Flores, Juan de Dios Pesa. Sugestionados por sus obras –confiesa- lo mismo componíamos un canto a la Virgen de Mayo que una variante sobre el *nocturno*, unas endechas al hogar, una volcánica poesía erótica o una leyenda del bosque americano.

Reconocía que el arte no puede sustraerse a la marcha del tiempo y celebraba el que los nuevos se hayan encariñado con el *art nouveau*, cuyo ideal -afirma- es la música de las palabras. Destaca como característica de este segundo grupo el sentido crítico y la inclinación hacia lo nacional. Entre sus integrantes sitúa a Remigio Romero y Cordero, Alfonso Moreno Mora, Víctor Manuel Albornoz, Carlos Aguilar Vázquez, Manuel Moreno Mora, José María Astudillo Ortega, Ricardo Darquea Granda, Carlos Cueva Tamariz. "El poema representativo del terruño, el cuento criollo, el drama y la novela de costumbres no tardarán mucho tiempo en aparecer...", son las palabras proféticas de Tamariz Crespo.

---

[145] Eugenio Moreno Heredia, *introducción y selección*, *Alfonso Moreno Mora*, *Abril de 1890-abril de 1990*, Cuenca, CCE, s.f. Cf. también Manuel Muñoz Cueva, *Una vida morlaca*, p. 62. De hecho, la institución de la Fiesta de la Lira congregó a esa fecha a los poetas de tres generaciones: los de la segunda vertiente de 1864 andaban por los sesenta años: Vázquez, Crespo Toral, Arízaga; los de la primera de 1894 estaban por los cuarenta: Nicanor Aguilar, Iñiguez Vintimilla, Luis Cordero Dávila; los de la segunda vertiente oscilaban en los treinta: Alfonso Moreno Mora, Palacios Bravo, Octavio Martínez Astudillo; por fin, los de la primera vertiente de la generación de 1924 caminaban a los veinte: Manuel Muñoz Cueva, Carlos Cueva Tamariz, Remigio Romero y Cordero. Esta observación justifica el interés puesto en desenlazar el entramado generacional y resaltar la importancia de la Fiesta de la Lira como elemento articulador del espíritu cuencano. Habría que preguntarse a la distancia si la ciudad no deberá precisamente a este tipo de articulaciones, de inevitable carácter elitista, la visión temporal y espacial que se conserva en los elementos que hoy la configuran como patrimonio de la humanidad.

Mirado con atención, a este primer esquema de la literatura cuencana se acerca en este punto el presente enfoque generacional. El mutismo lírico que sigue al triunfo liberal responde al silencio de la primera vertiente, reprimida por los rigores de la lucha antiliberal; la lista que integra el primer grupo encaja a la perfección, por la fecha de nacimiento, en la segunda vertiente, a excepción de Juan Iñiguez Vintimilla; la lista que integra el segundo grupo, en cambio, pertenece a la primera vertiente de la generación de 1924, a excepción de Alfonso Moreno Mora, quien, sin embargo, con Emmanuel Honorato Vázquez Espinosa (1893), será su principal animador. La aparente confusión que puede darse por la proximidad entre las fechas de nacimiento de los poetas de una y otra generación permite confirmar la validez del método al que nos hemos acogido, pues si en un momento comparten una atmósfera común, cada grupo se ha definido o se va definiendo según su cosmovisión. Así, durante la etapa más fecunda de la segunda vertiente de esta generación se forma y da los primeros brotes la primera vertiente de la generación de 1924.

Al panorama de Tamariz Crespo se aproxima también, en nuestros días, el análisis del pensador Juan Valdano (*Generaciones…, 2010, pp. 180 y ss.*), con la distancia debida a su criterio de periodización. Cuando se refiere a la influencia francesa en las letras locales, hacia los albores del siglo XX, reconoce en la poesía cuencana dos expresiones diferentes; la primera, de cuño provenzal, bucólico, apegada a la tradición rural; la segunda, poesía de sensibilidad modernista, influida por el simbolismo, por el ritmo musical de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud.

3.1. HACIA EL MODERNISMO

Algunos poetas, sin embargo, siguieron enclaustrados en el espíritu romántico, sin desarraigarse del tradicionalismo, a pesar del apostolado que ejercía en las letras Nicanor Aguilar. En los años 1918 y 1919, la revista cuencana *Cultura* recogió algunas composiciones de esta índole; entre ellas, las de Ricardo Márquez Tapia (1886), quien habría abandonado luego, a tiempo, el cultivo del verso para dedicarse con tesón a algo para él más importante: desentrañar el pasado comarcano:

Dulces saudades de una casa blanca,
abrid las rejas del jardín de antaño;
a que vague el recuerdo en la barranca,
donde su sed abreva mi rebaño.

Una tarde, en el llano de mis rosas,
triste el sol nos dejó, se fue del cielo;
tan buena ella, me habló de tantas cosas…
que de ensueños colmó mi acervo duelo.

Luego me dijo: ves como la luna
se abraza al corazón de la laguna?...
Así yo, en el remanso de las penas,

cual la luna, me abrazo a tus dolores…
I sus manos tan blancas y tan buenas,
me tendió de la noche a los rumores.[146]

Iba por el mismo andarivel Manuel Antonio Corral Jáuregui:[147]

En calma está el paisaje,
ni hoja de los árboles vacila,
y a través de las ramas, del celaje
plateado como el mar, la luz titila.

En jirones la niebla, lentamente,
desciende de la altura
y avanzando con mágica creciente,
nunda la extensión con su blancura.

Oculto en el follaje, cuelga un nido
en las ramas temblosas,
que el amor de dos quindes ha tejido
de fibras y de plumas primorosas.

Pero estamos ya en los tiempos en los cuales "cómo poetizar" había sido una de las preocupaciones medulares en la Cuenca de comienzos del siglo, pregunta que generó enriquecedoras discusiones entre adversarios y discípulos del modernismo. Sin tomar parte en el debate, Aurelio Falconí había publicado en Quito, en 1907, *Policromías.* Se trataba de un poemario de indudable cuño modernista, precedido de un prólogo irónico, certero y acaso aún vigente, de su compañero cofundador de *Altos Relieves*, Luis F. Veloz, quien le prevenía en duros términos sobre la acogida que tendría el poemario por parte de la crítica:

> Que los eunucos que cuidan de la inviolabilidad del diccionario y la impecabilidad de la gramática le insulten y le destripen ¿qué le importará a usted? Entre nosotros el raquitismo y la vulgaridad de las ideas son enfermedades endémicas y académicas (…)
> Publicar un libro de versos en nuestra tierra es algo así como lanzar una piltrafa en un estanque de renacuajos (…) (p. VII).
> Porque como somos en lo social (y nuestra sociedad, ya sabe Ud. que se precipita a la casa en cuya puerta se cuelga un pernil, como feliz y oportunamente lo dijo Calle) así somos en lo político y en lo literario… (p. X).

---

[146] *Cultura*, Cuenca, año I, junio de 1918, No. III, pp. 71, 72.
[147] Ibid. *En el nido*, fragmentos, año I, mayo de 1918, pp. 37, 38.

Temperamento parnasiano, Falconí se había ido muy pronto a vivir en Guayaquil, lo que le llevó a ser un pionero en la vertiente. Hizo carrera en el periodismo y en la docencia; allí ejerció, además, alguna representación diplomática; es decir, desempeñó las ocupaciones propias que permitían sobrevivir a los literatos modernistas. Más que precursor, Falconí es el hermano mayor de los *decapitados*, uno de los iniciadores y un ferviente propulsor del modernismo, mirado con admiración por el propio Medardo Ángel Silva. Sin embargo, es deplorable que su aporte haya pasado poco menos que inadvertido, talvez porque el año de publicación de *Policromías* (1907) fue una fecha demasiado temprana en el calendario lírico nacional para algunas de sus audacias metafóricas, léxicas, rítmicas; temprana en el calendario lírico nacional -recalcamos- porque su poemario es posterior casi con dos décadas a *Azul* de Rubén Darío y dos años posterior a *Cantos de vida y esperanza* donde el nicaragüense abandonaba su actitud puramente esteticista y descendía la mirada sobre la realidad. Preciso es destacar, sin embargo, algunas notas características de *Policromías*:

Una obvia inclinación hacia el preciosismo inaugural del movimiento modernista en el mundo hispanoamericano:

MÁRMOLES

Enfermo de la fiebre de belleza
que invade como llama,
de ese hondo mal que a los artistas grandes
les enloquece el alma.

El amante del ritmo de la línea
y la tersura casta
de los divinos mármoles de Grecia,
amó a la virgen blanca.

Vio en ella las formas de Afrodita
-el arte que arrebata-
vio en ella la gracia de las curvas
de diosa inmaculada.

Vio en ella los ritmos tentadores
de líneas que él soñaba,
y la blancura transparente de hostia
del mármol de una estatua.

Y adoró la visión de su locura
con avidez extraña;
pero al tocar sus labios en los de ella
sintió la boca helada.

Entonces exclamó con gran tristeza,
el artista que amó a la virgen blanca:

"qué fría, qué glacial, qué indiferente
es la divina boca de la estatua".
(Policromías, p. 93)

Un desborde intimista, reflejo del Yo, que caracteriza al modernismo ecuatoriano de los *decapitados*:

BRUMA EN EL LAGO

Está sereno el lago
y pensativo,
Como pupila triste que en lo vago
Encuentra un atractivo.

Sobre él, como albos cisnes cadenciosos
Que copian en las aguas sus diseños
Navegan taciturnos, silenciosos,
Los nenúfares blancos: sus ensueños.

Y como una tenaz melancolía
Del lago azul – marino,
Pasa una bruma gris por la sombría
Extensión de su fondo cristalino.

Está triste:
acaso de la lumbre
La infinita nostalgia le domina.
Y es por eso la honda pesadumbre
Que en su mudez inmensa se adivina.

Pasa una nube gris sobre mi vida,
Mis ensueños no han muerto,
y estoy triste… *(Ibid, pp. 29, 30)*

Un inevitable volver hacia la realidad, tendencia posmodernista:

AL CRAYÓN

Hay un inmenso fondo gris - oscuro
en ese lienzo que el dolor retoca
con el tinte fatídico que evoca
la noche inevitable del futuro…

Aquí se oye un clamor doliente y puro
del mendigo infeliz que a Dios invoca;

más allá la blasfemia de la boca
del que muere olvidado junto al muro.

La sed, el hambre, el frío, todo asiste
a formar aquel cuadro negro y triste;
y en medio a tanta ruina, en esa feria,

se levanta un fantasma demacrado
que entona con acento destemplado
el himno del Dolor y la Miseria. *(Ibid., p. 23)*

El año 1933, en cambio, era ya muy tarde para los cisnes que habían flotado en la imaginación de los cuencanos, y para las acuarelas, los mares y la policromía aún voluptuosa de *Cromática sentimental*. Era muy tarde en la observación panorámica que guía a este trabajo, sin que ello menoscabe la altura lírica que va acompañada, desde una perspectiva formal, de una discreta aplicación de encabalgamientos e hipérbasis. El siguiente poema, además, está ejecutado en el pentagrama musical del dodecasílabo típicamente modernista, muy del agrado de algunos autores cuencanos de la generación:

FUGA DOLIENTE[148]

La nave. ¡De pronto, parece un gran sueño
de sombras, que inmóvil mirase el zafir
de los horizontes repletos de ensueño,
que el ansia no llenan de amar y vivir!

Parece que piensa, parece que duerme
la nave, en el puerto tranquilo y azul;
dijérase un ave acuática, inerme,
que añora el encanto de algún Stambul.

Y luego la agita un férvido anhelo,
la inquieta lo ignoto del cielo y el mar,
y el ave y el sueño preparan el vuelo
¡pues, los corazones no cesan de amar!

Se aleja, se ausenta. La blanca ribera
se apena; se agolpan las olas y son
sus vagos rumores de amor y de fiera,
como una elegía trocada en canción.

[148] Aunque recogidos en este libro, algunos de los poemas habrían sido publicados en antologías y en revistas de años anteriores; entre ellos, *Fuga doliente* se lee en José Brissa, *Parnaso ecuatoriano*, p. 28.

Como alas que luchan con honda tortura,
se dan los pañuelos la frase final.
¡No hay grito que vibre con tanta ternura
cual grita lo blanco de alada señal!

Se aleja la nave fantástica y sola;
las blancas gaviotas se alejan en pos,
de miedo a la playa que ausencia desola:
¡no saben las almas decirse el adiós!
(Cromática, p. 19)

En otro poema, volvemos a encontrar al negro cisne que afligió en el destierro al padre Nicolás Crespo Jiménez:

CISNE NEGRO

En el estanque pleno de alegría,
en donde se diluye una remota
ilusión, del azul la intensa nota
sugiere una divina melodía.

Y en esa paz ideal de lejanía
cuya magia los sueños alborota,
un cisne negro sobre el agua flota,
cual si fuese una gran melancolía.

A veces su mirar sereno y franco
soñado en la alegría de lo blanco,
vaga del infinito en el abismo.

Y rima su vivir entre la bruma,
cargado de las sombras de su pluma,
cargado de la noche de sí mismo.
(Ibid, p.101)

En el siguiente soneto, se cumplía la predicción formulada por Luis F. Veloz en la ya mencionada *Carta-Prólogo* de *Policromías:* "Es lástima que haya algún desaliño en sus composiciones. Si Ud. se cuidara más y escribiese menos, lo haría mejor. Pero Ud. es joven y acabará por cincelar impecablemente el mármol de sus estatuas" (p. V). Solo que, 26 años después, el gusto había cambiado:

MÁRMOL ROSA

Bella Afrodita de perfil risueño,

Afrodita esculpida en mármol rosa
y hecha carne sensual y voluptuosa
por la divina gracia del ensueño.

En tus labios fecundos en beleño
revuela como loca mariposa
una bella palabra mentirosa
que turba a la crisálida del sueño.

Flor extraña, maléfica, divina,
linda copa de gracia bizantina,
plena de miel que enciende los antojos.

Eres al fin piadosa fementida:
nos muestras al través de prismas rojos
la faz encantadora de la vida.
(Ibid., p. 77)

Poeta de elevado mérito, hermano mayor de los *decapitados*, Falconí estuvo mejor comprometido que ellos con las tendencias que derivaban de su tiempo y compartió la solidaridad continental del posmodernismo hispanoamericano:

SANGRE LATINA[149]

Aún perdura en mi sangre latina
la que engendra a los hombres de combate,
la que convulsa en las arterias late
cuando en el solio la maldad domina.

Ella me alienta a la sagrada inquina
y a la venganza trágica que abate
el mancillado rostro del Magnate
que a todas las virtudes asesina.

Es la sangre latina la que siento
que convierte en hoguera el pensamiento
y da vigor al músculo dormido;

[149] No consta este poema en libros aquí mencionados; pero lo trae Brissa, p. 23.

la que, ante la amenaza de la espada,
mantiene la soberbia en la mirada
y en los labios el germen de un rugido.

En la Cuenca de 1907, fecha de publicación de *Policromías*, la revista *Lapislázuli,* dirigida por Aurelio A. Bayas, rompía lanzas con los mayores:[150]

(…)

He visto que las águilas más grandes,
de las enhiestas cúspides arriba,
el cielo señorean de los Andes,
burlando al huracán que ruge en vano…
¡Ejemplo tuyo es, Juventud altiva,
el cóndor de este suelo americano.

Los seres destinados a la Gloria
-por fuerza de atracción- a la eminencia
de la Fama ascendiendo, hacen la Historia.
¡Del afán de lucir formando escalas,
toman aire en el campo de la Ciencia
y van en lo alto a replegar las alas!

Con el siglo al profundo descendido,
ruede lo viejo que ya solo espera
la quietud tenebrosa del olvido;
y del nuevo a los clásicos fulgores
contigo, juventud, comience la era
de Luz, de Paz, de Libertad, de Flores...!

(…)

¡Arriba! El campo es tuyo; desde el grano
de polvo, que en el viento se reparte,
hasta el seno infinito del oceano,
despliegan a tus pies el panorama.
¡Tuyo es el campo, sin confín, del Arte:
crea y medita, poetiza y ama!

De hecho, la revista arranca en su primer número con el poema del propio Bayas *Entre los dos*, que se desliza con un alegre movimiento rítmico ya ensayado en la ciudad: corren los decasílabos sin otro recurso de contención que las pausas mediales:

---

[150] A. A. Bayas, *A la juventud*. *Lapizlázuli*. Año 1, N° 2, abril, 1907, p. 21.

- ¿No has visto, acaso, cómo las aves
vuelan ansiosas, del nido en pos;
y, en un mismo árbol, todas las tardes,
juntas se duermen, de dos en dos?

Mas, no solo ellas; también las olas,
también las olas, con grande afán,
emparejadas unas con otras,
cantando ritmos, al mar se van.

Viene la brisa; raudo su vuelo,
mece las flores, con su vaivén;
después –el ala rendida al sueño-
entre esas flores, duerme también.

Luego el perfume que estas exhalan
se une a la brisa, vago y sutil;
perfume y brisa mezclados vagan,
soñando amores, en el pensil.

(…)

El No. 3 de la revista trae *Melopea*, composición de Bayas; sorprenden aquí los versos de 16 sílabas métricas, escindidos en hemistiquios octosílabos que avanzan con ritmo anapesto, de inconfundible resonancia modernista: probablemente una música poco escuchada en la ciudad. Empieza el poema así:

Los torrentes se desbordan, en las quiebras se revuelcan,
encrespados forcejean, descifrando sus furores
en las notas de una extraña, muy extraña melopea.
Son mis notas, mis poemas esos golpes que en la arena
dan las olas más pujantes, cuando, hinchado por los vientos,
sube el mar hasta las playas, en las horas de marea.

Y concluye de este modo:

De los lagos, que retratan en su seno las riberas,
hay rumores y elegías en el arte de mi estrofa;
hay idilios, besos, citas y, más que ello, muchas quejas:
son las quejas del pañuelo que en el viento balancea,
cual bandera de la ausencia, que agitándose en la orilla,
da los últimos adioses a la nave que se aleja.

Había razón para el debate. Intervino entonces con una crítica orientadora *La Alianza Obrera*, cuyo No 90 asume la defensa de Bayas frente a la mofa de que ha sido objeto por parte de *El Comercio*. Este respaldo fue reproducido en *Lapizlázuli*:

> (…) nos mostramos irreconciliables enemigos de la escuela modernista: nunca hemos confraternizado con los discípulos de Darío, pero no por esto hemos querido imponer nuestra opinión, ni menos zurrar la badana a los soldados de la nueva milicia. Ellos irán volviendo a sus cabales, a lo menos cuantos, como el señor Bayas, tengan amor al estudio e idolatría por el arte (...) tanto en el Ecuador como fuera de él, aparecen diariamente notables jóvenes escritores que van engrosando las filas de nuestra escuela tradicionalista (…) Por lo demás, el modernismo es un sistema (vaguedad en el fondo y abuso en la forma) que va mereciendo ya los honores de escuela, y de esos caprichos se aprovecharán los rancios, los viejos sostenedores del tradicionalismo...[151]

En este mismo año, Miguel Ángel Moreno Serrano (1886), integrante con Agustín Cuesta Vintimilla, José Rafael Burbano y Ricardo Márquez Tapia, del grupo Fraternidad, se declara franco defensor de la nueva escuela. Su *Profesión de fe* es una réplica de los jóvenes de la segunda vertiente generacional, casi punto por punto, a *Los Parnasianos en América* de Remigio Crespo Toral, publicado trece años atrás *(UL, Año I, No. XII, marzo de 1894, pp. 449-471)*, y deja ver las fisuras entre la vieja y la nueva sensibilidad; más que un debate, es un contrapunteo generacional:

> (…)
>
> Mas, nuestras luchas solo
> son por el Arte,
> no tenemos los hierros
> que forjó Marte.

"Género frívolo, de artificio retórico y de prestados colores, inspirado en el cosmopolitismo, hijo de la desconfianza...", había dicho Crespo Toral (p. 454).

> No tenemos instintos
> de trogloditas,
> nosotros los poetas
> cosmopolitas.
>
> Nuestras armas son solo
> la rima grácil,

---

[151] Lapislázuli, Año 1, N° 5-6, julio agosto de 1907: 103. Nicanor Aguilar obraba sobre la sensibilidad de todos los sectores cuencanos a través del semanario *La Alianza Obrera* y, posteriormente, de sus artículos en Diario *El Mercurio*. En materia literaria, se cuidó de tomar partido, pues consideraba que modernismo y vanguardismo respondían al orden natural de sucederse las tendencias estéticas (Muñoz Cueva, pp. 117 y ss.).

la estrofa diamantina
y el verso fácil.

Y luchamos ardientes
por la Belleza,
que la buscamos tristes
con la tristeza.

"... a veces cuelgan el nido en los minaretes de una mezquita, o en los oscuros follajes del Ganges" (p. 453).

De cóndores errantes
y de camellos
bizancios, sedalinos,
de largos cuellos.

Nuestra escuela es el Arte.
Nuestros ideales:
hacer con la tristeza
los esponsales

"Sienten la necesidad del ideal, lo buscan en el envenenamiento del absintio y en las convulsiones de la neurosis" (p. 454).

Ser hijos mimados
de la Neurosis
y ser los predilectos
de la Clorosis;

Y volar con sus alas
a las regiones,
do van los inmortales
con sus legiones.

Amamos lo que es grande
y nuestro genio
es de los intangibles
hijos del trueno.

Amamos las quietudes
del quieto lago,
amamos lo que es triste,
silente y vago.

Amamos esa línea
correcta y pura,
que recorre las formas
de la escultura.

Buscamos en las formas
del nuevo molde
en donde el pensamiento
fácil se amolde,

en donde no se velen
las inflexiones
con que la idea sale
de sus prisiones.

Y allí de las ideas
se cristalizan
y allí de los ensueños
se quimerizan.

"...la juventud que hoy se abraza a los mármoles griegos, prófuga de la civilización moderna, náufraga del arte, es una loca" (p. 453).

Nuestros versos forjamos
crisol de fuego
y después los pulimos
con cincel griego.

Y nosotros cantamos
las miniaturas,
los detalles de viejas
arquitecturas,

"En naciones adolescentes son un anacronismo las decadencias del arte, la somnolencia mística de la India, las voluptuosas danzas de Grecia, los ensueños de Stambul, la dulce inercia de las tiendas árabes" (p. 456).

El tinte macilento
de los mirajes
y todo lo arabesco
de los paisajes.
Y son nuestros quereres

admirativos,
y son nuestros sentires
meditativos.

"...ya se pierden en los laberintos de la imagen; ya deslíen los colores sobre el lienzo en tintes y matices sin vigor..." (p. 453).

Y es el mundo sidéreo
nuestro destino,
y los desiertos grises
nuestro camino.

Y a la cálida selva
del Modernismo
sólo se vuela en alas
del Nervosismo.
(…)[152]

Miguel Moreno intentará reorientar el vuelo a su hijo Miguel Ángel y a Cuesta Vintimilla (*Leyenda de la torcaz, en U L, diciembre, 1909, p. 292)*:

¡torcaces mías que entonáis cantares
de un cóndor viejo al amoroso abrigo!...

y no tardará en lograrlo, como lo veremos.

En 1910, *La Unión Literaria* había promovido un torneo sobre el modernismo en el arte y en la literatura. ¿Qué son las escuelas nuevas? ¿Ha muerto la antigüedad clásica? ¿Cómo hemos de cantar en América?, preguntaba. Las respuestas fueron múltiples, condenatorias la mayoría, y se publicaron en la revista en 1911.[153] Lo cierto es que algunos poetas de la generación se han ido aproximando con mayor o menor vacilación a los nuevos movimientos, representados en Hispanoamérica, en la segunda vertiente, por Porfirio Barba Jacob (1883), Delmira Agustini

---

[152] Agustín Cuesta Vintimilla y Miguel Ángel Moreno Serrano, *Arabescos y Ágatas.* 1907. Esta versión original, tomada del poemario inédito que conservaba el hijo del poeta, Diego Moreno Vega, fue bastante modificada en pareados dodecasílabos para el torneo literario de 1911 (U L, abril, 1911, pp. 159 y ss.). En estos primeros años del siglo XX parece intensificarse en la lírica local la asunción del poema como objeto de arte inacabado, perfectible, del mismo modo en que los cuencanos iban transformando sus casas y su morada urbana.

[153] Respondiendo a esta inquietud, Miguel Moreno había planteado con cierto pesimismo, poco antes de morir, que solo el sentimiento nutre a la poesía; Modesto Chávez Franco le replica con otro poema, en el metro y la rima de Moreno, con una exhortación a liberarse del caduco clasicismo, pues cada siglo tiene su propia forma de cantar. Para Juan María Cuesta, el modernismo es un renuevo de Góngora por el alambicamiento de la idea, su oscuro simbolismo y su estrafalario tecnicismo; en el fondo, sostiene él, es el reflejo de una sociedad atea, escéptica, en estado de transición; los jóvenes deben tener más claridad y menos llanto, menos erotismo y más apego a los clásicos del siglo de Oro. Participan también en el debate J. Trajano Mera, Juan B. Guido y Gonzalo Zaldumbide.

(1886), Ramón López Velarde (1888), Gabriela Mistral (1889), Alfonso Reyes (1889), Arturo Capdevila (1889), Mariano Brull (1891), Alfonsina Storni (1892), Vicente Huidobro (1893).

Poco antes de morir, en 1918, otro cuencano, Manuel J, Calle, ahondó en el tema del modernismo:

> América, país de imitación y trasplante, entró en el movimiento exagerando como siempre; y así como en el siglo XVII hubo culteranos, en el XVIII seudo-clásicos, a comienzos del XIX imitadores de Horacio y Virgilio, y, luego, la legión victorhugiana, espronceciana y zorrillesca, así en los comienzos del XX hace crisis el modemismo *(Remigio Crespo Toral, Genios; prólogo de Manuel J. Calle, p. XCIX)*.

Calle dudaba del modernismo como escuela, pues el propósito de romper con la tradición literaria no impide a los principales representantes volver sobre los viejos cánones. Supone que en otras partes se producirá algún beneficio léxico; entre nosotros se corrompe el idioma "reduciéndolo a una especie de argot para uso exclusivo de la canalla literaria". Anotaba en cambio un punto importante a favor; la soltura métrica. Abundan los versos de imitación afrancesada, pero al perder las antiguas exigencias "se ha ganado en facilidad y fluidez..." La armonía, prosigue, se advierte como una nota interior, de exquisita factura, "...del todo ajena al martilleo de la cantidad silábica y del sonsonete de la obligada rima". Desde luego, Calle no podía adivinar que ese rompimiento con la preceptiva literaria abriría la entrada a las nuevas corrientes literarias.

El mal -advierte- está en el abuso espantoso de los procedimientos: versos sin ordenación, sin medida, ausencia de sentido común, de gramática, de ortografía, todo lo cual "puede conducimos a balbuceos como de afasia y hacer retroceder el Arte a la infancia". Calle, por supuesto, no llegó a conocer las incitaciones hacia la poesía pura; pero es interesante advertir cómo, en cierto modo, el crítico cuencano se anticipaba a juzgar en nuestro medio cuanto estaba ocurriendo en el mundo del arte europeo, que se alejaba de la representación objetiva para acercarse a la disolución propia de las manifestaciones de trastorno psíquico *(Cf. Navratil, Esquizofrenia y Arte)*, posteriores, en este caso, al primer conflicto bélico universal.

Armada de este espíritu crítico, la segunda vertiente lírica irrumpe casi en tropel para iluminar, en un comienzo, la tristeza de la región con tintes otoñales de un romanticismo lugareño, que va poco a poco diluyéndose al contacto indiscriminado, pero voraz, no solo de los textos líricos hispanoamericanos y del entusiasmo arielista de Rodó, sino también de sus fuentes nutricias: Baudelaire, Poe, Rimbaud, Mallarmé, Verlaine. Ahora son más las voces femeninas que se incorporan al grupo, consecuencia del fervor literario que respiraban en sus hogares, de la preocupación social por la formación de la mujer y de la concepción que sobre su papel introducía el liberalismo. Largo tiempo sometida a la poda implacable de Remigio Crespo Toral, la lírica cuencana empieza a brotar nuevas y vistosas flores. La primera vertiente de la generación de 1924 dará rienda suelta al gusto por lo exótico y buscará el ideal justamente "en el envenenamiento del absintio y en las convulsiones de la neurosis" reprobadas por el bardo coronado.

Pero no todo iba viento en popa. Divorciadas del presente, a unas almas ha de consumir el sufrimiento, a otras el esplín, palabra recién incorporada al diccionario vital de la vertiente. El propio Miguel Ángel Moreno Serrano, dos años después de *Profesión de fe* (U L, abril, 2011, p. 159) compartirá con Miguel Moreno, su padre, la composición del drama epistolar intitulado *Moraima,* cuya tensión romántica –la leyenda de un amor adolescente que revive en el recuerdo y termina con la muerte del ser amado- conmovió a la ciudad en la primera década de nuestro siglo XX.

El poema hizo época en una Cuenca largamente sometida al dictado estético de la generación anterior y aún dolida por la muerte que había enlutado el alma de Miguel Moreno, quien en 1902 había enviudado luego de perder a dos de sus tiernos hijos. Crespo Toral anima a los autores de las estrofas apasionadas de este capricho poético *(U L, febrero, 1910, p. 98)*, en cuyos versos Moreno Serrano se distancia de sus anteriores entusiasmos:

Tuyo es mi corazón! Blanco y desnudo
de otro amor, sólo gusta la dulzura.
Después que a ti se dio, ya nunca pudo
sentir otra pasión y otra ternura!

Te doy mis azahares!... Se han salvado
de entre las nieves del temprano invierno.
En tu frente, que el Cielo ha coronado,
para ti exhalen un aroma eterno!...

Desde Guayaquil, la poeta Mercedes González de Moscoso prodiga aplausos al padre y envía un beso al hijo. En otros lugares, el poemario debió inspirar sentimientos diferentes: "Canta niño a la vida, a la gloria, a los ensueños felices; así triste nos inspiras piedad", exhorta desde Quito Zoila Ugarte de Landívar (*A Miguel Angel Moreno Serrano*, en U L, marzo, 1910, p. 133).

Pero Moreno Serrano ensayará nuevos ritmos, con mayor desenvoltura métrica. Lo leemos así en los dos cóndores andinos que sobrevuelan en el poema *En la cumbre*. El uno, viejo y abatido, es quizás el último sobreviviente de la nidada de *Corceles y cóndores*; orgulloso y altanero, el otro, será pronto suplantado por el cisne, y vendrá a dejarse morir en la prosa de César Dávila Andrade, en la generación venidera; pero es claro el mensaje de la connotación simbólica -enfrenamiento generacional, si se quiere- de los cóndores andinos:

¡Son dos cóndores andinos! ¡Ambos posan en la cima!
Es el uno tardo y triste, desplumado cóndor viejo.
Tiene corvo el ancho pico y escamoso
cual corteza de árbol seco,
y la testa negra y roja
azotada por las nieves y los vientos...
De la clámide nevada
no le quedan sino restos.

De las alas arrogantes
que eran émulas del viento,
no subsisten sino músculos sin savia
que se rozan con el suelo.
¡Pobre cóndor de pretéritas edades,
pobre cóndor macilento,
aún le queda la mirada escrutadora
de los grandes ojos negros y siniestros!

Y es el otro cóndor joven
orgulloso y altanero;
tiene el pico corvo y duro
de tan fino pulimento,
que a una concha de los mares se asemeja,
por lo lúcido y lo terso.
El airoso collar suyo es tan blanco
que parece que en el cuello
va pendiente una paloma;
y la cola en abanico gigantesco
ya se pliega o se despliega
rumorosa con el viento.
¡Es el cóndor de las alas sonorosas
que se cierne por los cielos,
con la fuerza de sus músculos pujantes
y el arrojo de su espíritu soberbio;
el gigante de las alas relucientes,
el gigante de los aires altanero,
el que asesta las miradas penetrantes
al rey astro, sin recelo!

Los dos cóndores andinos,
de la cima hacia la sierra, los siniestros
resplandores de sus ojos enderezan,
por ver donde las palomas han dejado los polluelos.
Los descubren, y sus alas, cual banderas en el viento,
resonantes se despliegan; y las clámides se esponjan
y chispean los ardientes ojos negros...
Y se lanza sólo el uno
al rugido de los vientos,
que aquel otro de pretéritas edades
ha perdido la potencia para el vuelo.
¡pobre cóndor! ¡genio triste de otro siglo!

¡pobre cóndor macilento!
le atormenta la añoranza de la edad de sus amores.
Y, en estéril, loco empeño,
bate el ala, y cuando cree
traspasar el firmamento
y alcanzar a las estrellas,
da rendido un aletazo, cae al suelo...
¡Pobre cóndor impotente
al que matan los recuerdos
de lo que era y ya no torna,
la nostalgia siente y tedio;
y en su furia, la pupila dilatada
clava arriba, en lo profundo de los cielos!...
(UL, 4ª Serie, marzo 1910, pp. 145-146)

Singular interés despierta la figura de Gonzalo Cordero Dávila,[154] quien supo hallar el tono grave que da serenidad a la elegía, pero fue, a la vez, un discreto eslabón entre romanticismo y modernismo. El ojo vigilante de la muerte, en casi todas sus composiciones, proviene de la ausencia temprana de la madre:

Y se vuelve al pasado mi tristeza
con la ansiedad febril de un desvarío
que por la muerte de mi madre empieza.[155]

Por mi tristeza se intitula un extenso poema (12 sonetos) compuesto en 1917 con motivo de la coronación de Luis Cordero, su padre, con evocaciones finamente engastadas entre hipérbatos y encabalgamientos:

IV

En esas de la sombra horas fatales
en que se busca, en vano, en el olvido
del sueño, redención para los males
que ni el tiempo, ni el llanto han extinguido.

---

[154] Víctor Manuel Albornoz, por lo general bien informado, sienta 1887 como el año de nacimiento del poeta; tan seguro está de ello en el Prólogo a *Montaña Azul*, que afirma: "*Vida futura* aparecido en 1908, cuando el autor cuenta veinte años de edad..."; en otro lugar asevera que el poeta quedó huérfano de madre a los cuatro años de edad (Doña Jesús Dávila y Heredia falleció en 1891). Es necesaria esta precisión porque se han señalado diversas fechas de nacimiento (Anderson Imbert, Barrera, Valdano, 1885; Mendoza, 1877; los hermanos Barriga López y Antonio Lloret Bastidas coinciden con Albornoz).
[155] Es el terceto final de "¡Siempre errante!", siete sonetos dedicados en 1914 a la memoria de Samuel Dávila Córdova (UL, junio de 1916, p. 38).

Como paisaje hundido en los cristales
de un lago que en la noche está perdido,
teñido de tristezas sepulcrales,
una visión en mi alma se ha escondido.

He mirado la frente encanecida
del que al dolor del tiempo me trajera,
con la apolínea rama, ir por la vida...

pero, al abrir los brazos, sólo el frío
sentí que hiela la quietud postrera:
¡Se había perdido en Dios... ¡Ya no era mío!
(UL, 6ª Serie, enero 1917, p. 510)

El primer soneto de *Omnia lugens, (U L, octubre, 1913, p. 307),* poema escrito en memoria de Miguel Moreno, nos revela a un espíritu ya plenamente consciente del sustrato cultural indígena:

I

Llanura del Azuay, feraz llanura,
de alegre sol y cariñoso día,
que entre sotos, collados y verdura,
te pierdes en la agreste serranía.

Las aguas que se lanzan de la altura
con sus ritmos de extraña melodía,
te adormirán: aromas y frescura
tendrás del monte en la quietud bravía.

Pero la dulce lira gemidora,
esa que vive y siente, y cuando llora
encanta este rincón americano.

No te ha dado la gran Naturaleza.
Nació, cuando del indio la tristeza
invadió el corazón del castellano.

En el poema *Bartolo (en la muerte de un labriego de mis tierras)*, dedica siete sonetos a describir el desconsuelo de la naturaleza por aquella muerte *(Brissa, p. 92)*:

(…)

III

Desde la soledad que me acompaña,
por un deseo de sufrir movida,
llega mi alma a la paz de esa cabaña
que aún responde al adiós de su partida.

Y creo verlo en la pelada cresta
tras de la grey, o gobernando ufano
la yunta en los calores de la siesta.

V

Y el indio ya no vuelve, ¡Pobre hermano!
que de la vida al llamamiento vino
para vivir besando aquella mano
que, a la abyección, torciera su destino.

(…)

También *Letras* recoge los 7 sonetos de esta composición *(No. 38, abril MCMXVI, pp. 48-52*)

Sin desprenderse de la matriz romántica, Gonzalo Cordero Dávila se aproxima al nuevo movimiento; Anderson Imbert lo registra como un anticipador del grupo modernista ecuatoriano *(T. II, p. 46)*. Indudablemente, es romántico por el modo en que la naturaleza va reflejando las tensiones del espíritu, por el tema casi obsesivo de la muerte, por la búsqueda de la perdida felicidad en el pasado; es modernista, en cambio, el gusto exquisito, la captación eminentemente sensorial del paisaje, con series sintagmáticas asimilables al deleite del pintor por el detalle:

sintiera el baño de oro del sol de la mañana,
suspenso en los azules paisajes del balcón.
(Montaña Azul, p. 7)

Las tórtolas al fondo de la hondonada quieta,
confiadas al sigilo de rústicos perales,
hechos, como a brochazos, con sobras de paleta,

(…)

Y, lejos, la materna fusión de las montañas
de donde se difunde la plata de las lunas.
(Ibid., p. 16)

Lo es por la variedad métrica y estrófica: sus dodecasílabos se aligeran con la música de fondo rubendariana:[156]

Suenan en el clave las músicas nuevas.
Te llaman las bocas rosadas que llevas
como abejas ávidas de tu boca en flor.
Y yo siento miedo de hablar de lo mío;
porque me parece muy lejano y frío
el día que puede curar mi dolor.
(*Sabor de consuelo*, fragmento, *Montaña Azul, p. 32*)

En fin, lo es también por el empleo del alejandrino encabalgado en su interior[157] dáctilo, trocaico y de corte francés, aunque esporádico:

doblando los *copudos gomeros* y sauzales

mostrarme una *señal dorada* de consuelo

Montaña azul reúne elementos sensoriales del paisaje nativo; los alejandrinos denuncian, además, cierta atracción por el esdrújulo (tórtolas, rústico, pródigo, indómito, ámbito, nostálgicos, órgano, púrpura), por el término exótico (mandarín, cobalto, piélagos, abejas del Líbano); por el símbolo cromático del nuevo movimiento (montaña, azul, azules páginas, azules paisajes, añil, ópalos azules, pájaro azul, tinte azul). La nostalgia del campo, sin embargo, mantiene al poeta atado fuertemente al romanticismo:

III

Manojo de poleo de un borde de camino
que entre esas hojas vives, oliéndote a pradera,
ya sabes dónde estoy, de qué silencio vino
hacia esta esfera humana mi pobre vida austera.

Dejé la soledad donde corría el viento
doblando los copudos gomeros y sauzales.
dejé la soledad que perfumó el aliento
de treinta bueyes libres las tardes estivales.

---

[156] "En Gonzalo Cordero —dice Albornoz-, como en todos los poetas cuencanos que inícianse a comienzos de este siglo, hay la circunstancia favorable de que sacan provecho de la tardanza con que aquí se difunden los libros de los autores que, por una u otra razón, ejercen por largo tiempo su influencia en Cuenca, no obstante guardar entre ellos diferencia cronológica a veces de más de cincuenta años de su apogeo" (*Montaña Azul*, Prólogo, p. XXV).

[157] Cf. Alejandro Mendoza Orellana, pp. 39 y ss. Al incursionar en el lenguaje poético de Cordero Dávila con instrumentos estilísticos, Mendoza fundamenta los dos momentos, el romántico y el modernista.

Mi madre está dormida bajo un jirón de cielo
de aquella soledad tan pintoresca y clara:
los pájaros del monte la arrullarán al vuelo!

Pero mi vida triste se me ha entreabierto, avara,
en las azules páginas de mi inocencia, para
mostrarme una señal dorada de consuelo.

V

Volviera al campo alegre de mi estación lontana,
tal vez, con esta vida que se unge de emoción,
sintiera el baño de oro del sol de la mañana,
suspenso en los azules paisajes del balcón.

Las fresas de la huerta, con hojas coloradas,
no pueden tener otro perfume que el de ayer.
Del mandarín exótico las tibias alboradas
de Julio las intensas fragancias han de oler.

No hay Negra que cultive manchones de fumaria.
La Negra cayó muerta, como en el Robinsón
que decora la sala de la mansión agraria!

Pero sus blancos ojos, su tumba solitaria,
sus corales vendidos, su vieja voz diaria,
me llenan de otros días la paz del corazón.

VII

Soy hijo de montaña! Serenidad de altura
madrigal de regatos, bondades sobrehumanas;
vaquerías y potros; toda la dulce albura
de los rebaños faltan a mis horas urbanas.

Con la bugla del monte, con la torcaz esquiva.
gorjeó mi flauta agreste sus ansias de cadencia.
Abierta en los marjales, la vieja perspectiva
de mis años, ha puesto la flor de mi inocencia.

Por las sinuosidades de añil de aquellos cerros
que cierran este valle, corría con mis perros,
fatigando los ecos, en pos del ciervo gris...

Le faltan a mi vida los soles del verano;
la leche fresca, el fruto cogido por mis manos;
los néctares saciantes del pródigo maíz.

XIV

Las tórtolas al fondo de la hondonada quieta,
confiadas al sigilo de rústicos perales,
hechos, como a brochazos, con sobras de paleta,
lloraban sus idilios las horas vesperales.

Y se veía el humo prendido a las cabañas;
los ópalos azules de las techumbres brunas.
Y, lejos, la materna fusión de las montañas
de donde se difunde la plata de las lunas.

La majestad indómita de todo lo salvaje
cerníase en los ámbitos alternos del paisaje,
donde cambiaba vuelos la dulce poesía.

Y, al viento de la hamaca, surcaba mi existencia,
sumida en un divino silencio de conciencia
los piélagos de ensueño porque navega el día...
(*Montaña azul*, fragmentos, pp. 3-18)

En Héctor Serrano Mosquera (1888), se percibe el ritmo del dodecasílabo, pero se capta también el esplendor preciosista del primer Rubén Darío; es probable, sin embargo, que el gusto provenga del contacto directo con los poetas franceses finiseculares. El soneto *D 'une grace ancienne* acumula en los tercetos un ambiente extraño poblado de sombras mitológicas *(Austral, mayo-octubre, 1922, p. 11)*:

La sombra de un árbol desnudo nos baña,
rutilan y tiemblan las telas de araña,
el aire escintila detrás del boscaje;

y mientras los labios se juntan y besan,
la fuente se ríe, los cisnes bostezan
y un fauno curioso sacude el follaje.

Más rubendariano se muestra en el soneto *Sugerencia*, cuyos alejandrinos armoniosos hermanan al cuencano con los *decapitados*:

En el salón que arde, vagamente, la danza,
-ah, la danza morisca, flexible y desigual-

en mi ánimo nostálgico sugiere la esperanza
del nuevo advenimiento de una vida ideal.

Suena el piano loco. Yo recuerdo la mansa
Manera de sus ojos de azulado cristal;
Oh, cómo la deseo cuando el alma descansa
Sumergida en el ritmo de la nota final.

En esta misma alfombra, alados y pequeños
Sus pies, flores que rara vez los parques florecen,
En esta misma música hoy los mismos ensueños,

Solo que ya su mano no corta en mis rosales
Rosas que se deshojan y a mis ojos parecen
Un deshojarse blanco de pecados mortales.

Los dos poemas de Serrano Mosquera constan también en *Lloret, Antología, T. III, pp. 228-229)*

3.2. FIGURA DOMINANTE: ALFONSO MORENO MORA

Con Alfonso Moreno Mora *(Poesías, 1951)* la lírica cuencana alcanza sincronía en el panorama nacional, pues comparte la actitud de su generación frente al mundo, al arte, a la existencia, y llega aún más lejos, al espacio un tanto borroso entre el modernismo y la vanguardia, cuando sustenta las vicisitudes y conflictos interiores sobre la vasta realidad americana. La dedicación casi exclusiva al arte y a la reflexión le había llevado a superar el legado romántico y a plasmarse en las seductoras fulguraciones del modernismo,[158] que serán pronto superadas por la preocupación solidaria ante la suerte del ser humano, de la sociedad y del porvenir del sur del Continente, amenazado por la expansión imperialista. Lamentablemente, solo es posible inferir el curso de este proceso creador, porque la mayoría de las composiciones se fueron publicando a partir de 1918,[159] muchas de ellas en las revistas fundadas por el propio poeta. *Philelia*, publicación dirigida

---

[158] Aunque sin una debida fundamentación, Augusto Arias figura entre los primeros en filiar a Moreno Mora dentro del modernismo (Cf. B.E.M.. *Poetas Parnasianos y Modernistas*, pp. 489 y ss.).

[159] Varios, *La poesía de Alfonso Moreno Mora.* Un estudio penetrante y orientador sobre la ubicación de Moreno Mora en el contexto hispanoamericano y nacional ofrece en este libro Efraín Jara Idrovo, en *Asincronismo y asincronía en la poesía de Alfonso Moreno Mora* (pp. 111 y ss.). Señala la dificultad de precisar el paso del modernismo al posmodernismo si se parte de la fecha de las publicaciones. Sin embargo, resulta dudosa la afirmación de que la primera noticia literaria del poeta data de 1907. Es verdad que *Lapizlázuli* reproduce en su número de abril de 1907 el *Discurso pronunciado en la solemne distribución de premios en la Universidad del Azuay- julio 22 de 1906*, firmado por Alfonso M. Mora. No obstante, la argumentación filosófica, el dominio del pensamiento antiguo y contemporáneo en torno al tema de la belleza y el arte, no parecen atribuibles a un adolescente de 16 años. Es probable que pertenezca el discurso al cuencano Alfonso María Mora Vélez, mayor con nueve años a Alfonso Moreno Mora. Mora Vélez siempre firmó como Alfonso M. Mora. Acababa de recibirse de abogado en la Universidad de Cuenca, el 18 de julio de 1906 (cuatro días antes del mencionado discurso). Personaje notable por su talento oratorio, escribió prosa y poesía, perteneció al Liceo de la Juventud del

por Rapha Romero y Cordero, dio acogida a *Eleonora,*[160] poema publicado sin división estrófica, pero reconocible como soneto, por el ritmo de timbre. La composición combina los matices de la simbología cromática modernista, del azul al verde –la ensoñación y la esperanza-, gradaciones que confluyen en el dorado; es decir, en el triunfo del espíritu del aire (Silfo) sobre la voluntad de Eleonora. A pesar de la influencia tardía de Rimbaud (*Voyelles*, 1871) en torno a la combinación de colores y sonidos, era pensable que la pieza podía escandalizar a los impugnadores de las corrientes vituperadas años atrás por Remigio Crespo Toral; consciente de ello, el autor prefirió ocultarse tras el seudónimo de *Enrique de Rafael*, igual que lo hicieron destacadas figuras de la lírica hispanoamericana de la generación: Félix Rubén García Sarmiento (Rubén Darío), Miguel Ángel Osorio (Porfirio Barba-Jacob), Lucila Godoy Alcayaga (Gabriela Mistral), ocultamiento interpretable como ruptura entre el autor y el poeta y, por consiguiente, entre espacio social y espacio textual *(Le Corre, pp. 49 y ss.)*.

La niña de pupilas azules y altaneras	(azul)
Eleonora, rosada ánfora de poesía	(rosa)
en duro mármol blanco, en flor de las canteras	(ópalo)
fue convertida en medio de una ritual orgía.	(rojo)
Un silfo enamorado que, en muchas primaveras	(violeta)
cortó para sus flautas las cañas de la umbría	(verde esmeralda)
y eléboros para ella cogía en las praderas,	(verde oscuro)
sintió su sangre helarse junto a la estatua fría.	(anaranjado)
Al terminar la fiesta por el Oriente pálido	(cobalto)
las yeguas que tiraban el carro de la aurora	(aurora)
mostraron sus narices rojas de aliento cálido,	(azul celeste)
y al alumbrarse el bosque con luz risueña y vaga	(oro)
hubo un rubor de frondas al ver que copulaba	(oro pálido)
el Silfo asido al mármol dorado de Eleonora.	(oro veteado de verde)

Desde la etapa propiamente modernista, ha cultivado con especial esmero el soneto. Maneja con soltura el alejandrino (*Eleonora*) y el dodecasílabo, favoritos ambos del nuevo movimiento, pero sin escatimar los recursos del verso endecasílabo. Además de *Eleonora*, las composiciones que vendrán a continuación presentan las características definidoras del modernismo; entre ellas, las que sintetizamos del estudio de Saúl Yurkievich *(pp. 26, 27)* sobre César Vallejo: al sentirse un elegido, el poeta entra en pugna con su realidad, la rechaza y la evade. Opta entonces por sublimar su desencanto en la búsqueda del placer y la belleza. Depurado así su espíritu, se considera en capacidad de crear su propio universo poético al que lo rodea de musicalidad y ensoñación, de motivos exóticos, mitológicos, palaciegos, de referencias librescas; todo ello en medio de una

---

Azuay, en cuya *Revista cuencana* publicó el poema que consta hacia el final de la primera vertiente. Mora Vélez fue un respetado jurista; ejerció el profesorado en la Universidad de Cuenca hasta ser llamado a Quito para las funciones de Ministro de la Corte Suprema de Justicia.

[160] *Philelia,* No 2, abril de 1922, p. 21. Víctor Manuel Albornoz restituye las estrofas del soneto, pero omite la gama de colores; probablemente esto facilitó la disposición del poema en la página, aunque lo despojó del impulso originario (Cf. *Poesías*, p. 210).

atmósfera galante. Se trata de un mundo que solo pude ser plasmado con ayuda de un lenguaje metafórico, raro y exquisito.

Su cuerpo de ágata perdido en la fronda
fue la visión rosa de ese mediodía;
cantando en las gárgolas la fuente redonda
deshojaba nardos, lirios florecía.

La miraba apenas, ¡qué emoción tan honda!
se plasmaba un sueño de mis fantasías
el seno apretado; la melena blonda;
desdeñosa y fresca la boca reía.

En alto los brazos, el talle cimbreado,
peinaba su ondeante cabello dorado,
sus ojos azules miraban un nido;

y en tanto que el peine subía y bajaba
-esquife de nácar- el sol le besaba
los mórbidos hombros de mármol pulido.
(*Marfil, Poesías, p. 219*)

Esbelta, fina, como junco grácil
¡bella gracilidad de junco fino!
que le presta a su andar el ritmo fácil
de hemistiquios de verso alejandrino.

Dorada luz refringe de la bruma
de sus pupilas de expresión sumisa;
y dibujada está con gracia suma
en su boca pintada la sonrisa.

La nicotina le tiñó los dientes
pequeños, aperlados, desiguales:
asonancia y consonancia decadentes…

Habla, y es su garganta un instrumento;
ríe, y es un romperse de cristales
que prolonga su música en el viento…
(*Lida, Ibid., p. 218*)

El artista de la palabra pinta en cada estrofa, con línea delicada, los motivos de la infancia, las visiones del campo y, con frecuencia, la morriña urbana; pero es el artífice quien selecciona y combina con delicadeza el ritmo y los elementos sensoriales, cuidando de no distorsionar la realidad:

Cual formado de lacas y berilos,
el maíz es el príncipe del agro,
y es de la flor el polen un milagro
de amor en el sutil tálamo de hilos.

La caña brilla como fino esmalte
que de tarde en matices se empurpura;
las hojas festoneadas con blandura
dejan que el tallo su esbeltez resalte.

Sugiere el fruto tierno la sonrisa
más dulce y virginal con que electriza
al primer hombre la visión femínea...

En la mujer, la perla y la esmeralda,
en el iris y esmalte, en oro gualda
soñó Dios al crear esta gramínea...
(*El maíz, Ibid., p. 299*)

En las tardes de pálida neblina,
de viento y humedad, detrás las chozas
tocar suelen los indios la bocina
de nota dolorida y quejumbrosa.

Mezcla de pena, de rencor y espanto,
la bocina es el grito de la raza
que la estrangula, al deshacerse en llanto,
el odio que incendiándola la abrasa.

Suspenso de sus notas, he pensado
que me habla la bocina del pasado,
tejido de injusticias y de afanes...

Toca el indio, a la noche, de vergüenza;
y sopla vigoroso porque piensa
que está avivando hogueras y huracanes...
(*La bocina, Ibid., p. 316*)

Por esta transparencia sensorial, pudo Jorge Salvador Lara captar a lo largo de la poesía de Moreno Mora los sonidos del viento y del agua, el canto de las aves, el lenguaje de los animales, las voces y los aromas del campo, los rumores de la ciudad.[161] Heredero de la austeridad y delicadeza de

[161] Cf. Alfonso Moreno Mora, *Poesías completas*, *2002, pp. 78 y ss.* Aparte del indudable interés biográfico, esta publicación

los abuelos, el poeta trajo de la heredad paterna la nostalgia y sobre todo las imágenes del mundo campesino donde transcurrió la adolescencia. Lo podemos percibir en esta selección, ciertamente arbitraria, de *Jardines de invierno* (1922), tomada de *Poesías* (pp. 101-127):

II

Me he quedado melancólico
esta tarde en la ventana,
viendo los largos caminos
que van a tierras lejanas.

Cuántos que van y no vuelven!
En los caminos del alma,
lo que vuelve es el recuerdo;
lo que se va, la esperanza.

(…)

Amor de campo, poema
con música de alboradas;
callado amor que tuvimos
cuando niños, en la granja.

XIII

El paisaje envuelto en lluvia,
una lluvia tenue y blanca,
melancoliza de modo
que hay lluvia dentro del alma.

Cielo blanco, flor de lluvia.
El mugido de una vaca
viene trémulo en el viento
que me acaricia la cara.

Se oye el eco azul y dulce
de un martillo que trabaja;
parece el grito de un ave
oculta bajo las ramas.

-que por el tiraje parece limitada a familiares y a estudiosos del poeta- tiene el mérito, discutible, por cierto, de incorporar numerosas composiciones inéditas que, sin embargo, en lo que atañe al arte literario, no obligan a la nueva valoración que se espera en el ofrecimiento del libro.

(…)

Rumor del río en las piedras,
gotear del llanto en el alma.
Y el martillo que golpea...
Y la lluvia fina y blanca.

XXII

(…)

El río pasa llorando
por la sombría encañada.
Duermen los sauces. La niebla
se cuelga en la azul montaña.

Ha anochecido. En su alcoba
se enrojecen las ventanas.
Hay luz. Una sombra leve
el rojo cristal empaña.

XXIV

Esta calle antigua tiene
no sé qué de camposanto:
crece en sus márgenes hierba
y entre la hierba los cardos.

Un hilo de agua serpea.
Pace la yerba un caballo.
En silencio, sin mirarme,
una mujer llena el cántaro.

Calle antigua, senda vieja,
camino que —en otros años-
hollaron los que hoy esconde
la tierra bajo su amparo…

XXVI

Noche de luna, nostalgia...
Agua te amo porque lloras;
lo mismo, brisa, que dejas
un suspiro en cada fronda.

(…)

La luna bajo los árboles
pone misterio en las cosas...
Diría que alguien me mira
desde las húmedas frondas.

(…)

XXVIII

Mi juventud, el tesoro
que yo guardaba escondido,
mi juventud se envejece
sin vivir y sin motivo...

(…)

Jardín sin rosas, granado
sin ruiseñor y sin nido!
Ay! del que corta un rosal!
Ay! del que trunca un idilio!...

(Firmado por Enrique de Rafael, el poema aparece esbozado en Páginas Literarias, con el título "*Desde mi ventana*", No. 8, noviembre, 1918, pp. 137-139)

Transformadas en símbolos, algunas de estas imágenes atraviesan la obra entera:[162]

la casa es lo real, el sustento de los sueños:

… hoy imagino
que me llego a la casa, peregrino,
entro a la sala, y nadie me conoce…
(*La casa de la hacienda, en Poesías, 1975, p. 124*)

la ventana es el punto de convergencia entre el mundo interior y el exterior:

Tengo miedo de la noche:
voy a cerrar la ventana,
yo no debiera estar solo

[162] Gabriel Cevallos García, *Breve excursión por la poética de Alfonso Moreno Mora*, en Varios, *La Poesía,* 1991, pp. 31 y ss.

teniendo tan sola el alma…
(*Jardines de invierno, en Poesías, 1951, p. 122*)

el camino señala la unión entre el pasado y el presente:

Me he quedado melancólico
esta tarde en la ventana,
viendo los largos caminos
que van a tierras lejanas.
(*Jardines de invierno, Ibid., p. 102*)

El agua deja escuchar el fluir temporal del mundo interior, con su carga de opacidad y de transparencia:

La piedra estaría siglos
sintiendo pasar el agua
y hoy, a la orilla, en pedazos,
del hondo cauce la arrastran.
(*Jardines de invierno, Ibid., pp. 112, 113*)

la niebla es nostalgia:

casita de aldehuela rodeada de heliotropos,
unos niños que juegan colorados y sanos,
el agua de las tejas recibiendo en las manos;
al fondo la neblina deshaciéndose en copos.
(*Mientras llueve, Ibid., p. 176*)

Si bien el mero pertenecer a una escuela o a un movimiento no otorga calidad a la obra poética, es preciso reconocer que Moreno Mora la tiene en alto grado, como para establecer similitudes entre su hastío existencial y el de los *decapitados*, pero el suyo no se aparta del mundo circundante ni desata los lazos de la tradición; de modo que el anhelo de evasión de aquellos autores se halla reemplazado en el poeta cuencano por la ensoñación rural plena de hondo sentimiento religioso,[163] circunstancia que probablemente lo alejó del destino infausto de los *decapitados*.

Fue fundador de las revistas *Páginas literarias* y *Austral*, que en gran medida prepararon el clima espiritual que abrigará a la siguiente generación; en sus páginas se difundieron los nuevos movimientos y brindaron acogida a la juventud que se desapegaba de las viejas figuras tutelares. El prospecto de

[163] Alfonso Moreno Mora era sobrino de Miguel Moreno. Dos frailes dominicanos y cuatro monjas fueron tíos abuelos, de modo que llevaba en la sangre la poesía y el sentimiento religioso; pero era un sentimiento puro que no transigía con la gente "grávida de hipocresía, de Cristo y de rencor".

Páginas literarias, en 1918, es algo definidor desde las líneas iniciales: "De nuestra torre de marfil, cansados de mirar los horizontes y el paso de las teorías (...) salimos al campo a realizar la parábola del sembrador",[164] palabras que dejan atisbar más allá del modernismo. A partir del cuarto número, menudea la presencia de Rubén Darío, Julián del Casal, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissing, Amado Nervo, Salvador Díaz Mirón, Medardo Ángel Silva, J. A. Falconí Villagómez, Rimbaud, Moréas, junto a nombres cuencanos de la primera vertiente de la generación de 1924. En *Austral*, los jóvenes salían por sus fueros y en ocasiones criticaban a sus mayores con severidad e irreverencia.

Ante el envilecimiento de la humanidad asfixiada por el humo del progreso, enloquecida por el estruendo de las máquinas y el acoso de los mercaderes, *Visión lírica* (1921), se eleva por encima de la condición adocenada de la existencia y convoca a los poetas, con el entusiasmo del segundo Rubén Darío,[165] a cantar el porvenir de América Latina:

Nosotros los poetas, que es cual si se dijera,
nosotros los rosales de toda primavera
o nosotros los pájaros que alegran la pradera,

una misión divina tenemos que cumplir
hoy día más que nunca, pues el rudo existir
va empañando de negro la gloria de vivir.
(Ibid., p. 235)

La emoción expresada en tercetos alejandrinos monorritmos -ya utilizados en la generación anterior por el mexicano Salvador Díaz Mirón (1853)- ha surgido de la propia experiencia estética y vital, como fruto de reflexión, de autenticidad: el mundo se ha vuelto hostil, pero es preciso volver a cantarlo, a pesar del aire viciado que lo envuelve:

El aire está impregnado de brea y gasolina,
mancha el azul celeste la huella de la mina
y entre oleadas de sangre la humanidad camina.[166]

(...)
En el país del hierro, de las incubadoras
las águilas revientan; raudas locomotoras
anulan el paisaje tranquilo de las horas.

---

[164] "Prospecto", La Redacción, Páginas Quincenales de Literatura, Año 1, No. 1, marzo 15 de 1918, p. 3.)

[165] Con diez años de retraso, hubiera hecho notar con mucha razón Jara Idrovo. Sin embargo, interesa a este trabajo establecer el grupo en el que marcha un autor más que el momento en que llega a una supuesta meta, señalada por el año, no siempre confiable, en que se publicaron las obras referenciales de cada generación.

[166] Menor con un año al poeta cuencano, el argentino Oliverio Girondo compartía la visión: "Este clima de asfixia que impregna los pulmones / de una anhelante angustia de pez recién pescado. / Este hedor adhesivo y errabundo, / que intoxica la vida / y nos hunde en viscosa pesadilla de lodo." (citado por Yurkievich:, p. 223)

Los bueyes pensativos, rumiando su tristeza,
desde el silencio de égloga de la húmeda dehesa,
miran pasar las máquinas de ruda fortaleza.

Portadoras de oro, van surcando los mares,
naves que en otros días y en otros avatares,
tripularon los hombres que están hoy en altares.

A las puertas del templo de la Venus de Milo
discute un accionista de una fábrica de hilo,
y telas para mantos anuncia a tanto el kilo.
Triunfan las democracias; lo grande nadie alaba;
ya no hay gestas heroicas; la actitud noble y brava
está sola en el mármol!... ¡la belleza se acaba!

Ya no hay lugar para el hastío ni para el alarde pirotécnico; es hora de la acción:

¿Qué haremos los poetas al mirar tales cosas...?
¿Ceñimos la cabeza de pámpanos y rosas
y gozar con las ninfas en las selvas umbrosas...?

Arrancar de la lira las cien cuerdas vibrantes
y de los filisteos en los torsos gigantes,
sacudirlas elásticas, nerviosas y sonantes…?

Abandonar el Templo, dejar el recio manto,
congregarse en las plazas y mofarse del canto,[167]
que vino de los cielos y que es tres veces santo...?

Si cortan un granado, nido de ruiseñores,
los pájaros emigran; en pos de nuevas flores
discurren las abejas; y en perlas y rumores,

si encuentran un obstáculo, desátanse los ríos.
nosotros, en esta era de hombres fuertes, bravíos,
cantemos con más gracia, con más fe, con más bríos.

---

[167] Desde el punto de vista gramatical, tiene razón Hernán Rodríguez Castelo para tomar como ejemplo de "lo imperfecto y hasta lo incorrecto" esta falta de correspondencia entre las personas gramaticales; pero en el poema parece que los verbos pseudorreflejos se inmovilizan deliberadamente para intensificar el efecto anafórico de los infinitivos en la serie.

A la pregunta de ¿*cómo cantar*?, que había desvelado a los poetas de la ciudad años atrás, la extensa composición agregaba ahora la de ¿*qué hacer con el canto*? La respuesta estará más cerca de la preocupación del posmodernismo que de las evasivas modernistas:

Pongamos un aroma de gracia y de frescura,
en este aire cargado de olor a calentura;
olor malsano y triste de condición impura.

El mundo necesita de un nuevo redentor,
millares de almas tristes le esperan con temblor,
así como se espera sublime y grande amor...

Mi espíritu lo siente: exhala olor a nardo;
mi espíritu se angustia: viene con paso tardo...;
pero él vendrá, y seremos heridos por su dardo.
(...)

-Poetas, anunciemos al siglo su venida,
pongamos un consuelo de fe reflorecida
en medio a los desiertos amargos de la vida.

¡Poetas, oh poetas, formemos la áurea Corte
de la Belleza Suma, su lumbre nos conforte
y, brújulas vivientes, marquemos siempre el Norte!

Visión lírica (fragmentos, en *Poesías, 1951, pp. 235-238*)

Siguiendo por esa línea, el poema *Canto a la raza* (1925)[168], de 462 líneas versales, exhorta a la unidad hispanoamericana, viejo anhelo libertario que sigue constituyendo una utopía:

(...)

Hagamos una sola
de todas las banderas;
la América española
debe borrar fronteras...
pues ellas solo han hecho
de meta engañadora y egoísta,
cuidando cada día cual la propia
pierde a otras de vista

[168] La extensa composición puede leerse en Anales, Revista de la Universidad de Cuenca, No. 7, 3 de noviembre, 1926, pp. 91-102.

y Monroe se apropia
de un suelo que no es suelo de conquista.

(...)

Con firme convicción, con noble aliento,
hagamos la conciencia americana,
pensando que podemos ser mañana
aquello que hoy columbra débilmente
entre sombras y luz el pensamiento.

(...)

Paralelamente, desde las primeras composiciones, los sentidos se han ido afinando para interpretar el mundo interior bajo el influjo intimista y de amor por la naturaleza del primer Juan Ramón Jiménez.[169] Una sensibilidad distinta a la de sus compañeros de la vertiente cuencana se manifiesta en el tratamiento de las formas: el adjetivo deja de ser simple elemento de equilibrio rítmico y alcanza representación simbólica de intensidad cromática: el blanco, lo real, la vigilia, la inocencia; el azul, la ilusión, la ensoñación. El efecto se potencia según la desviación semántica del sustantivo, acompañada a veces de sinestesia:

Este invierno triste pide
jardines de rosas blancas,
patios antiguos, algún
cariño dulce de hermana.

Se oye el eco azul y dulce
de un martillo que trabaja;
parece el grito de un ave
oculta bajo las ramas

Mi pena pide el cariño
de unas suaves manos blancas
que se posen en mis ojos
abiertos a la desgracia

Flores azules, lunadas
en el jardín de abandono,
flores azules, sus ojos
azules y melancólicos...
(*Jardines de invierno, Poesías, p. 113*)

---

[169] Cf. Hernán Rodríguez Castelo, *Otros modernistas*, Ariel, N° 57, estudio introductorio.

Las primeras estrellas en sus ojos las miro:
dos azules promesas y un divino tesoro
(*Oración de los buenos recuerdos, Poesías, 1975, p.34*)

Esa tarde nos fuimos bajo la seda rosa
de su sombrilla como bajo palio triunfal;
el cielo azul y malva daba una voluptuosa
sensación y la brisa nos besaba sensual.
(*Elegía del primer beso, Poesías, 1951, p. 157*)

Las impresiones sensoriales, en general, están distribuidas con un equilibrio que a la par vela y revela el trabajo del artífice. ¿El resultado? La exquisita sencillez de toda obra de arte perdurable:

El sol, como pintor acuarelista,
decora la montaña: frondas, flores,
aves y mariposas de colores,
lacas vivas, son gozo de la vista.
(*Amanecer, Ibid., p.321*)

Cubierta por los velos de la tarde,
la colina parece de oro viejo;
lejos, en la distancia, hay un reflejo
del sol, que se hunde y entre rosas arde.
(*Tarde de otoño, Ibid., p. 340*)

Además de las características ya señaladas, la filiación modernista de Moreno Mora posee otros recursos formales: el vocabulario, el ritmo excitante que proporciona la acentuación esdrújula; la plurivalencia semántica de los signos lingüísticos; la musicalidad del verso; pero remontan el modernismo el desosiego íntimo, la asunción del poema no como ejercicio de evasión sino de aceptación, de liberación[170] aun en los instantes de agudo dolor existencial:

Se vive sin motivo... Supieras lo que es eso...
está ya en mí extinguida el ansia de vivir,
y sin embargo, sigo como un can con un hueso,
royendo la infinita tristeza de vivir.
(*Epístola a Don Luis Felipe de la Rosa, Ibid., p. 95*)

---

[170] Agustín Cueva Tamariz, *Semblanza biotipológica de Alfonso Moreno Mora*, en *Abismos humanos*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1976, p.12.

Superado aquel fervor esteticista del modernismo, se dibuja la silueta del indio en medio del conflicto social:

Suspenso de sus notas, he pensado
que me habla la bocina del pasado,
tejido de injusticias y de afanes...

Toca el indio, a la noche, de vergüenza;
y sopla vigoroso porque piensa
que está avivando hogueras y huracanes...
(*La bocina, Ibid., p. 316*)

y se afina asimismo el tono irónico frente a la superficialidad y a la rutina cotidiana:

¿El amor? Mermeladas que se venden por platos
y compran los chiquillos de veinte años lo más...
¿La gloria?: una ramera que vive en malos tratos
con cualquier poetilla que sepa ser audaz.
(*Epístola a Don Luis Felipe de la Rosa, Ibid., p. 95*)

Este largo trajinar por los caminos del arte le ha permitido dar con la esencia de los seres para dignificar cuanto proporciona autenticidad vital: el padre, la madre, el indio; pero también los gansos, los burros, las palomas; el pan y las ventanas, el poncho y las estrellas; en una suerte de compenetración mística que se reflejaba aun en el perfil somático. Para el buen poeta todo es materia digna de poetizarse. Por los temas, Moreno Mora está estrechamente vinculado con los poetas de su generación, con Juan Ramón Jiménez (1881) y sus *Jardines lejanos*; pero también, como se ha visto, con Rubén Darío (1867); con Amado Nervo (1870) de *Los jardines interiores*, con Lugones (1874) y *Los crepúsculos del jardín*, con Herrera y Reissig (1875) y *Los parques abandonados*[171] con Manuel (1874) y Antonio Machado (1875)[172]. Tiene como ellos predilección por los atardeceres; con ellos, si se quiere, se emparienta por el vocabulario exquisito: Hada armonía, galantes, ebúrneo, cisne, azur, oro, bacantes, ninfa, ruiseñores, azul, acanto, abril, ágata, ánfora, Leda, halagüeñas, pámpanos, lánguidos, fauno, bohemia, églogas, trompa, Estambules, piélagos, grávido, policromía, eléboros, zafir, orgía, grácil, mórbidos, figulina, crisoberilo, melancólico, heliotropos, otoño, aristocracia...

---

[171] Mientras Herrera y Reissig se recluía en la idealización de paisajes desconocidos y lejanos para huir del progreso, los cuencanos de la época debieron realizar un proceso mental contrario.

[172] En Jardines de Invierno, domina, además, el ideal romántico de la mujer: un ser intangible, incorpóreo, con los ojos azules del ensueño becqueriano. Se percibe también la presencia del nocturno romántico, con sus secretos y presentimientos. El lector notará el parentesco espiritual de Moreno Mora con Villaespesa (1877): "¡Mano de marfil antiguo, / mano de ensueño y nostalgia, / hecha con rayos de luna / y palideces de nácar!". ("*La sombra de las manos", en Poesías Completas, p. 165)* y, naturalmente, con Juan Ramón Jiménez (1881): "Algunas noches de luna/mirando, hacia atrás, he abierto / un poco el balcón; y he visto/que alguien se ha escondido: y tiemblo". ("*Nocturnos", IX, en Primeros libros, p. 268)*.

También del modernismo ha arrancado la estructura rítmica del verso. La quiebra del movimiento tonal al dividir por la cesura un grupo fónico, un grupo de intensidad o una palabra, fue característica del nuevo movimiento:

El chorro de agua de Verlaine estaba mudo	(Rubén Darío)
Dios se refleja en esos dulces alabastros	(Rubén Darío)
La caridad, la caridad, la caridad	(Manuel Machado)

Menos temerario, debido a la sencillez juanramoniana, Moreno Mora no se arriesgará a fragmentar el alejandrino en hemistiquios más allá del grupo fónico, aunque sí aparecen alejandrinos ternarios esporádicos:

Las moscas ponen un temblor intermitente	(*Elegía del caballo*)
de evocarla con una tangible precisión	(*Dualidad misteriosa*)
de su sombrilla como bajo palio triunfal	(*Elegía del primer beso*)
Bajo el alero, mientras canturrea la lluvia,	(*Mientras llueve...*)

Otra técnica modernista, el libre aprovechamiento de la rima consonante interior, solo se registra como excepción en nuestro poeta:

Bajo el ala aleve del leve abanico	(Rubén Darío)
Su risa es la sonrisa suave de Momia Lisa	(Rubén Darío)
qué rosa hecha armonía en tu garganta canta?	(Juan Ramón Jiménez)
labios sabios, rosa loca	(Manuel Machado)
Afuera la primavera	(*Autobiografía*)
que se peina y despeina con los vientos	(*Los burros*)

En cambio, Alfonso Moreno Mora ha dado con otro efecto melódico, más sutil. Su aguda percepción sensorial prefiere la suavidad al estrépito de los cosmopolitas y convierte la asonancia interior —su propia música interior- en un rasgo de estilo:

Cigarras que ayer cantaban	(*Jardines de Invierno, I*)
la sangre que arde sin fuego	(*Jardines de Invierno, II*)
todo era paz en contorno	(*Jardines de Invierno, V*)
si no fueron de consuelo	
las palabras que me hablaba?	(*Jardines de Invierno, XIII*)
Este invierno triste pide	(*Jardines de Invierno, XIV*)
Campos yermos son aquellos	(*Jardines de Invierno, XIX*)
batiendo las blancas alas	(*Jardines de Invierno, XVII*)
y en las soleadas ventanas	(*Jardines de Invierno, XVII*)
o negros con cielos negros	(*Jardines de Invierno XX*)
que vemos solo de lejos	(*Jardines de Invierno, XX*)
Huele el jardín. En la fuente	(*Jardines de Invierno, XXII*)

Amo el olor salvaje del caballo que hace alto	(*Elegía de la niñez*)
ha amanecido el día de la trilla	(*La trilla*)
Acortando el camino por el prado	(*El entierro*)
de las aves el canto delicado	(*Ensueño*)
y al bosque los gañanes leñadores	(*La mañana*)
Acezan las ovejas maternales	(*Mediodía*)
como burbuja de aire en la laguna	(*Estrellas de la tarde*)

Este breve acercamiento nos descubre una faceta ignorada de Alfonso Moreno Mora: la del poeta lúcido, vital, que talvez ocultaba tras un aire taciturno la fruición secreta del artista, una imagen que no logró captar la crítica casi siempre enlutada de sus contemporáneos.[173] Ha perdurado y ha de perdurar su poesía no por el hecho de pertenecer a uno u otro movimiento, sino por la alta calidad poética fundada en la asimilación de la gama de procedimientos vigentes en el lenguaje de la generación para abrir el horizonte a lo vivencial y a lo vernáculo.

Sin embargo, más allá de las evidencias que sirven para encasillar a un autor en una generación, lo de veras importante es penetrar, a través de ellas, en lo que tiene de esencial la poesía. En el soneto *Ensueño póstumo* -lo traemos como ejemplo- se percibe no solo el soplo del viento sino el de la eternidad, que caracteriza a la poesía y a toda obra de arte perdurable. Fuera del ámbito del presente estudio, poco interesará si el poema, que recoge un tema generacional persistente, es romántico, simbolista, parnasiano, vanguardista, puesto que lo propio del modernismo hispanoamericano –lo anotó Federico de Onís[174]- es ser todo ello al mismo tiempo, sin dejar de ser poesía, habría que agregar:

Carpintero, la caja en que me encierren
hazla suave de un árbol de esta senda,
¡así podré soñar, cuando me entierren
que estoy de vacaciones en la hacienda!

Este árbol diome sombra cuando niño,
a su abrigo pasé días enteros,
en el hogar fue todo de cariño
el resinoso olor de los gomeros.

En sus bosques vagué, de adolescente,
oyendo los lamentos casi humanos
que lanzan con el viento, de repente.

---

[173] "Inútil analizar las normas de su estética. Solo cabe el estudio de la geografía de ese su corazón encariñado con la desgracia", afirmaba Víctor Manuel Albornoz en su estudio sobre la vida y la obra del poeta (Víctor Manuel Albornoz, *Literatos ecuatorianos*. Figuras culminantes, Cuenca, s. e., MCMXXXIV, s. p.). En otro comentario, la exageración de Albornoz da en lo caricaturesco: "Ungido Sumo Sacerdote del llanto, tiene el pontificado de las lágrimas". *Poesías*, p. 20.
[174] *Sobre el concepto del modernismo*, en *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, p. 35 y ss.

¡Cuántas horas de sueño y de locura!
¡Cuántos nombres grabados con mi mano
en su corteza sonrosada y dura!
(Poesías, 1951, p. 343)

Tornaremos ahora la mirada un poco atrás para leer la confidencia de alguien que ha visto por un vitral esfumarse la vida. Se trata de una anticipación al tema con que terminará esta aproximación a la poesía de Alfonso Moreno Mora. Su hermano menor, Vicente, cuando tenía veinte años de edad, poetizaba:

Vivo junto al vitral,
soñando en unos sueños que no he de realizar;
pensando en esta vida tan triste, tan igual:
así vivo pensando y a veces sin pensar

Vivo junto al vitral, viendo solo pasar
las horas tan iguales, tan largas y tediosas;
mirando agonizar,
en mi enfermo rosal, ay, las últimas rosas.

Junto al vitral yo miro cómo pasa la vida
llena de cascabeles, de payaso vestida,
mas la dejo pasar porque las alegrías
enferman mi alma huraña. I sigo yo mirando
vivir a los demás, y sigo yo soñando:
y así las horas paso, y así paso los días.
(Philelia, No. 3, mayo, 1922, p. 23)

Ahora bien, en enero de 1940, tres meses antes de morir, Alfonso Moreno Mora –cuenta su hijo, el poeta Eugenio Moreno Heredia- escribió *Autobiografía*: el tema de la fugacidad de la vida convertido en testimonio armonioso de una existencia que se va literalmente por un desfiladero de vocales. Al liberarse de las brumas adjetivas de Vicente, el lenguaje de Alfonso ha pasado de la translucidez a la transparencia:

Mi vida: una mariposa.
El vidrio de una ventana.
Afuera el jardín, la rosa,
la gracia de la mañana.

Ver y no gozar la vida,
corta, para tanto anhelo;
y sentirla cohibida
con dos alas para el vuelo.

Afuera la primavera
revuela, canta, perfuma;
la luz del sol reverbera,
se va en el agua la espuma.

Todo es tálamo, amorío,
amor, pasión y locura.
De volar seria mío
el jardín de la hermosura.

Adentro... nada hay adentro,
que estoy afuera y no estoy;
y sobre el cristal me encuentro,
y tras el cristal me voy.

¡Pobre vida! Mariposa...
Vida que no realicé,
vida de vivir ansiosa
y que, ansiando, la anulé.

Copo de espuma en la arena,
mientras el río se va;
vida con angustia y pena
de lo que nunca será...

Suave vellón en la zarza
deja la oveja prendido;
dentro del nido lo engarza
el ave, al hacer su nido.

La linfa que deja el río
ablanda a la dura roca;
se evapora y de rocío
ser refrigerio le toca...

Pobre vida, vida mía,
mariposa en la ventana.
pasa un día y otro día,
una noche, una mañana!

Pasan... y siempre es lo mismo:
afuera todo, y adentro
nada, sino el fatalismo
de no haber hallado el centro.

Quiere volar y porfía...
quiere salir, y no acierta...
hasta que han de verla un día
al pie de los vidrios, muerta...
(Poesías, 1951, p. 91)

3.3. OTRAS VOCES

Daremos término a esta revisión de la segunda vertiente con una referencia a tres poetas, menores con un año a Alfonso Moreno Mora, nacidos en 1891: Manuel María Palacio Bravo, César Dávila Córdova y Cornelio Crespo Vega. Por supuesto, debería concluir este capítulo con Emmanuel Honorato Vázquez Espinosa, nacido en 1893, frontera generacional; mas, su temperamento se halla mejor ligado al espíritu de la primera vertiente de la generación venidera.

El austero sacerdote Manuel María Palacios Bravo se doblega con piadosa mansedumbre al ímpetu del modernismo, para luego elevarse de vuelta a la elegía funeraria y al neoclasicismo, pero sin liberarse del todo de la vaguedad y sutileza con que han ganado su alma los franceses malditos. En *Visión romántica* (*Cantos de ayer*), impresionan la musicalidad, la delicadeza y la perfección formal, características del movimiento parnasiano, que apareció en 1860 en Francia, inspirado por Leconte d'Lisle, como reacción contra el intimismo romántico. En el poema, la silueta del ave recorta con finura el paisaje vesperal, rehuyendo en su vuelo lo artificioso y rompiendo la densidad de las adjetivaciones:

Fláccidas garzas, despidiendo al día,
vuelan remisas, mientras en la altura
la luna llena esparce la elegía
de su tristeza luminosa y pura...

En primor de romántica armonía,
luna y garzas hermanan su blancura
y forman una inmensa poesía
de alas y luz, sobre la fronda oscura...

Vuelan… vuelan las garzas soñolientas:
vuelan mohínas, desmayadas, lentas,
hasta que en el boscaje y la colina,

lánguidas, van cayendo de una en una,
cual si fueran pañuelos de neblina
empapados en llanto de la luna...
(Cantos de ayer, p. 211)

En 1941, frente al mar bravo de Salinas, la naturaleza romántica del poeta encuentra motivos de meditación en la grandiosidad del espectáculo marino, al que asigna un comportamiento propio de la naturaleza humana. Una vez configurado el oscilante perfil de la prosopopeya, puede proceder a apostrofarlo. En lo formal, sin embargo, ha de recordarse que la rima y el apego a la naturaleza también formaban parte del gusto parnasiano.

Y ahora, como si de pronto le hubieran asaltado los versos de *El hombre y la mar* de Baudelaire: "Es tu espejo la mar; y contemplas tu alma / en el vaivén sin fin de su lámina inmensa", el poeta concentra en cada estrofa la realidad y su representación simbólica, y acopla con destreza el alejandrino al movimiento del oleaje -efecto potenciado por la rima-; pero, buen sacerdote, Palacios hace de la bravura del mar una alegoría de la vanagloria humana:

CON EL MAR

¡Mísero mar! Tus iras me dan pena y tristeza.
¡Cómo ruges... y ruges, sin domar tu fiereza!
¡Cómo hinchado te lanzas contra implacables rocas,
y te rompes... y rompes, en embestidas locas!

Eres el cataclismo que empieza a cada instante,
sin que jamás termine... Cataclismo incesante,
de montañas que se hunden, de moles que se arrostran,
de cumbres que se empinan y cumbres que se postran.

¡Oh, inmensidad de gotas! Oh vanidad de espuma!
Reprime los hervores de tu soberbia suma.
Para romper tu cárcel de arena y de granito
no te sirve de nada que seas infinito.

En vano te deshaces azotando peñones
para ampliar tus dominios... Muere a tus ambiciones
¡oh, desdichado hermano! Que no hay mayor ventura
que el de hacer de uno mismo su propia sepultura...

En aflicción humilde transforma tu fiereza,
porque menos que la ira tortura la tristeza...
Y si quieres que luego tu soberbia se ablande
medita que solo eres una lágrima grande...

En tu inmensidad se halla toda tu desventura.
Son tus aguas amargas una inmensa amargura...
Tu sollozo es rugido... La tragedia, tu ensueño...
¡Menos mísero fueras, si fueses más pequeño!

Yo he visto la laguna —modelo de inocencia-
cómo duerme tranquila sus días de existencia.
Tú, siempre batallando, maldices el tormento
de tu insomnio de siglos bajo del firmamento...

Desventurado amigo, tus enojos aquieta,
y aprende mansedumbre de mi alma de poeta...
Que si tú eres conjunto de gotas a millares,
mi inmensidad se forma de millones de mares.

Sin embargo, me siento tan leve y pequeñito,
que no rujo ni bramo... ¡Solo el verso es mi grito!
El cristal de mis ondas ninguna barca azota,
y hay en mis hondos piélagos la humildad de una gota...
(Cantos de ayer, p. 167)

César Dávila Córdova fue crítico y poeta. Como ya hemos señalado, entre abril de 1916 y febrero de 1917 entregó mensualmente a la revista *Letras* un penetrante ensayo sobre la obra de Remigio Crespo Toral, proyectando su figura sobre el panorama lírico hispanoamericano. La erudición, el vasto conocimiento del quehacer literario en el país y fuera de él son admirables en un escritor de 25 años de edad. Estaba muy al tanto del rumbo que tomaban las letras hispanoamericanas: en su ensayo se anticipó en el reconocimiento de José Asunción Silva, Gutiérrez Nájera y Días Mirón como precursores del modernismo; y el propio ensayista despuntaba como una promesa, dentro del nuevo movimiento, cuando le sorprendió la muerte en el balneario de Crucita (Manabí).

Como una promesa se lo encuentra, en efecto, en el poema *Nostalgia*, donde alternan las sombras de Poe, de Rubén Darío, y el paisaje es apenas un reflejo luctuoso de la soledad interior. Lastimosamente, la vida no le dio tiempo para dejar de ser una promesa. La pieza fue publicada en *La Unión Literaria*, en el número correspondiente a mayo de 1917[175], y llevaba al pie la fecha de composición, seguida de una acotación luctuosa: "Portoviejo, abril 13 de 1917, *a media noche*". En el mismo número de la revista, Remigio Crespo Toral escribió la nota necrológica sobre "este joven poeta y literato, de los más distinguidos de la nueva generación".

Es interesante anotar que Dávila Córdova se anticipó a otros cuencanos modernistas al deslizar en el poema la premonición de la propia muerte (a Emmanuel Honorato Vázquez Espinosa, a Rapha Romero y Cordero, a Cornelio Crespo Vega y al propio Alfonso Moreno Mora)[176]. Por extraña coincidencia, sobre el mismo esquema rítmico de *Nostalgia*, que reproducimos a continuación, presintió su final, 23 años después de escrito este poema y tres días antes de morir,

---

[175] Serie 6, mayo de 1917, año. 11, pp- 521-522. En la edición facsimilar de La Unión Literaria publicada por el Centro de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador, este número de mayo aparace erróneamente en la carátula como de enero de 1917 (Tomo VI, No. 1 al No. 12, junio de 1916 a junio de 1917, entre las páginas 484 y 485).
[176] Cf. Marco Tello, *Arte y premonición: la muerte presentida*, en Revista Avance, agosto 1919, p.7.

Alfonso Moreno Mora en su *Autobiografía*, con diferencias de rigor: imagen, sombra, daguerrotipia, Dávila; metáfora, luz, color, Moreno Mora.

Inquiriendo el horizonte
hondamente silencioso,
cuántas veces la ventana
humedecí con mi lloro.

La ronda de los pesares
adentro vela en la alcoba…
En la iglesia solitaria
también la campana llora…

Cierro los ojos y miro
en la oscuridad de mi alma:
devora un ave nocturna
el cisne de la esperanza.

Riego lágrimas. ¡Dios mío,
qué amarga ha sido la ausencia!
Se pierde en la lejanía
el miraje de mi tierra…

Para dormir, las aceras
con la bruma se cobijan;
un farol me está mirando
como una roja pupila.

Tengo miedo. No sé nada
de los que amo: ¡qué abandono!
También la luna padece
la tortura del insomnio…

Mis castos sueños azules,
lejos de su cuna, mueren.
El viento está sollozando
en la calle un miserere.

Las estrellas parpadean,
para ocultar una lágrima.
Hasta en los cielos se siente
el terror de la nostalgia…

Cornelio Crespo Vega, hijo del poeta coronado, había salido por los fueros de la juventud en la revista *Austral (T. I, mayo-octubre, 1922, pp. 62 y ss)*. El arte, decía, no debe ser solo homilía moral, pues su imperativo es el arte por sí mismo. Criticaba el exceso de reacción de "cierto clasicismo pestoso" ante la aparición de *Philelia* y hallaba plausible el empeño de quienes divulgaban nuevos rumbos. Enterado de la variedad de *ismos* que por entonces irrumpían en Italia, en Francia, y se acababan de estrenar en España, consideraba que movimientos como el dadaísmo, el futurismo, el ultraísmo, el cubismo, formaban parte de un proceso general en el desarrollo del arte. Defendió a Alfonso Moreno Mora, cuyo soneto *Eleonora*, de versos en color, inspirado en los procedimientos de Rimbaud, había sido objeto de burla.

Parece evidente que fue el contacto de Crespo con los novedosos *ismos* el que inspiró estas dobles redondillas. El madrigal venía desde antiguo, y era una combinación en la que alternaban heptasílabos y endecasílabos; sin embargo, la brevedad, la armonía, la delicadeza del pensamiento *(Cf. Navarro Tomás, p. 210)*, hacen honor al título del poema que, además, representa un instante de magia surrealista:

Mi única dicha es mirarte
y los párpados cerrar
y en al alma aprisionarte
para verte sin cesar.

Aun cuando te cause enojos
tras de mirarte querría
cerrar por siempre los ojos
para verte todavía.
(*Madrigal, en Lloret, Antología, T. III: p. 232*)

V
La conciencia y el lenguaje

1. EL ESCENARIO

Aunque venidos hacia el año límite, Vicente Huidobro (1893) y César Vallejo (1892) presiden la generación hispanoamericana de 1924 (nacidos entre 1894 y 1923). Ellos innovaron el lenguaje poético de tal modo que se constituyen en obligados referentes generacionales. En el grupo se destacan, en el ámbito continental, Juana de Ibarborou (1895), Jorge Luis Borges (1899), Luis Palés Matos (1899), José Gorostiza (1901). Jaime Torres Bodet (1902), Javier Villaurrutia (1903). Salvador Novo (1904), Nicolás Guillén (1904), Pablo Neruda (1904), Gilberto Owen (1905). Raúl González Tuñón (1905), José Coronel Urtrecho (1906), Rafael de la Fuente Benavides –Martín Adán- (1908), Emilio Ballagas (1908), Pablo Antonio Cuadra (1912), José Lezama Lima (1912), Vicente Gervasi (1913), Octavio Paz (1914), Nicanor Parra (1914), Gonzalo Rojas (1917), Alberto Guirri (1918), Alí Chumacero (1918), César Fernández Moreno (1919), Mario Benedetti (1920), Cintio Vitier (1921), Eunice Odio (1922). En el escenario nacional, la nómina es igualmente nutrida: José María Egas (1896), Benjamín Carrión (1897), Hugo Mayo (1898), Medardo Ángel Silva (1898), Miguel Angel Zambrano (1899), Luis Aníbal Sánchez (1902), Augusto Arias (1903), Jorge Carrera Andrade (1903) Gonzalo Escudero (1903), Alfredo Gangotena (1904).

Durante la etapa formativa de la generación, el mapa contextual experimenta incesantes variaciones. La Primera Guerra Mundial ha traído inestabilidad y desconcierto; pero también el anuncio de un nuevo mundo sustentado en el prodigio tecnológico, al que el hombre deberá acompasar el ritmo de la existencia; en Rusia ha triunfado la revolución de Octubre, plasmación de un ensueño universal, que será usufructuada por el estalinismo hasta 1953. En 1939, cuando iniciaba su etapa de gestión la primera vertiente, Francisco Franco ha ganado la Guerra Civil Española, consternando a buena parte de la humanidad, aunque Hispanoamérica se beneficiaría con la diáspora de lo mejor del pensamiento crítico peninsular, especialmente en los dominios del idioma. Latinoamérica, entusiasmada al principio por el triunfo de la revolución mexicana, se convierte en fácil presa de la imposición militar y económica de Norteamérica a través de sangrientas dictaduras al servicio de los intereses imperiales. Se generaliza en nuestras naciones el desajuste económico y el malestar social. La declaración de la Segunda Guerra Mundial coincide con el ingreso de la segunda vertiente a su período de gestación. El fin del conflicto bélico marca el inicio de la guerra fría que acrecentará las tensiones y penurias sobre la población hispanoamericana.

Consecuencia de todo ello es el desconcierto generacional; al no hallar una explicación racional para el desequilibrio del mundo, la incertidumbre desemboca en la irracionalidad y esta, trasladada al lenguaje poético, lleva al aislamiento, al hermetismo y al desenfreno del subconsciente en la experimentación formal. Lo que verdaderamente importa es la búsqueda de la salvación individual. Los años de la tercera década, años de gestación de la primera vertiente, ven surgir el Manifiesto Surrealista y el interés por el barroco, incentivado este último en 1927 por la celebración de otro centenario de Góngora. Pero en la búsqueda de salvación, el individuo descubre al mismo tiempo el misterio de su mundo interior y las corrientes ocultas que obran sobre el comportamiento individual y colectivo.

En la década de los años veinte hay en Hispanoamérica profusión de revistas literarias que difunden los nuevos movimientos: *Proa y Martín Fierro* en Argentina, *Contemporáneos* en México, *Avance* en la Habana, *Los nuevos* en Colombia, *Amauta* en el Perú, *Válvula* en Venezuela. En 1926, Alberto Hidalgo publica con Huidobro y Borges el Índice de la Nueva Poesía Americana, donde figuran Miguel Angel León y Hugo Mayo, fundador este último de *Síngulus* con Leopoldo Benítez Vinuesa. Las revistas literarias difunden el mensaje vanguardista por el Continente. Los diversos *ismos* liberan a la poesía de las ataduras del metro, de la sintaxis, de la lógica; ensayan escandalosas disposiciones tipográficas; persiguen la audacia metafórica y proscriben lo adocenado y lo sentimental.

También nuestro país atraviesa por un largo período de inestabilidad. El asesinato de Alfaro había disipado la esperanza de redención pregonada por el liberalismo. Las clases pudientes de la costa se encaraman en el poder y lo defienden aun a costa del fraude electoral. Las tensiones sociales, poco a poco agudizadas por las restricciones económicas que impuso la Primera Guerra Mundial, estallan en 1922 en Guayaquil con terribles consecuencias represivas. En 1925, la llamada Revolución Juliana se propone arreglar la economía, aunque a la postre no llevará muy lejos sus aspiraciones antioligárquicas. Hubo, sin embargo, un lugar para el optimismo y la esperanza: en 1926 se funda el partido socialista. Poco después, la situación social se agravará al sufrir las consecuencias de la gran depresión de 1929, que ha de estimular la fantasía de los norteamericanos para exorcizar al fantasma de la desocupación y la miseria. El colmo de nuestras calamidades nacionales, la invasión peruana de 1941 y la consecuente imposición del Protocolo de Río de Janeiro en aras del supuesto interés continental, colindan también con los primeros años de gestión de la primera vertiente, de gestación de la segunda y de formación de la primera vertiente de la generación de 1954.

Pero el Ecuador no se quedaba atrás en cuanto a fervor por nuevas formas expresivas, aunque a buena distancia de cuanto ocurría en los principales centros culturales del Continente. Todavía se pugnaba aquí contra el tradicionalismo, de manera que la innovación siguió largo tiempo apegada al gusto modernista. Pero se sentía la necesidad de ensayar otros ritmos, de reanimar el verso así fuera con matices, musicalidades y cromatismos superados en otras partes por la moda. A imitación de cuanto ocurría en aquellas latitudes, hasta había que huir del desencanto materialista en una región casi intocada por el ala del progreso. Hubo también aquí profusión de revistas literarias que testimonian las preocupaciones innovadoras de la época: *Espirales, Cándido, Incienso,* en Quito; *Azul, Síngulus, Proteo, Voluntad*, en Guayaquil; *Páginas literarias, Philelia*, *Austral, Mañana, América Latina*, en Cuenca, todas ellas publicaciones recargadas de tintas modernistas. Guayaquil, más próxima al mundo exterior y, sobre todo, con menor peso de la tradición literaria, había accedido más pronto al modernismo con César Borja y Falquez Ampuero y estaba ahora en el umbral de la vanguardia.

Hugo Mayo (1898) y Miguel Ángel León (1900), poetas vanguardistas, aparecen como casos muy singulares en el panorama lírico nacional de la época. Hugo Mayo inquietó a Remigio Romero y Cordero, admirador este último de Góngora, a quien calificaba, con ostentosa vacuidad, de "príncipe del romance y virrey de la letrilla", para que plegara al movimiento. Gonzalo Escudero (1903), Jorge Carrera Andrade (1903) y Alfredo Gangotena (1904), en cambio, son figuras fuera de serie porque tuvieron la oportunidad de salir del Ecuador para sentirlo desde lejos.

¿Qué ocurría en Cuenca y su apartada región? Era un período de crisis en el que se incubaba el espíritu inconforme de la nueva generación. La penuria económica recayó especialmente sobre la clase popular; para los sectores altos hubo más bien múltiples incitaciones hacia la prosperidad, conforme se describió al esbozar el momento de predominio de la generación anterior, lapso compartido por los jóvenes de la nueva promoción.

Hacia la segunda década del siglo XX, la quietud de la región se vio agitada por las rebeliones de la población indígena, hastiada de su miseria secular, agravada ahora por los efectos de la devaluación, en tanto la clase acomodada, fiel a su manida tradición hispánica, agotaba el capital acumulado en lo suntuario: había agentes y casas comerciales de exportación e importación; vinos y licores de importación directa; almacenes bien provistos para complacer el gusto más exigente. Había pocos caminos practicables: las distancias eran tan grandes que un viaje a Azogues tomaba seis horas a caballo, si había sido contratada la acémila con varios días de anticipación; pero se anunciaban en 1918 los autos *Overland*[177], y un hotel de lujo se promocionaba por sus servicios de bar y W.C. En 1926, en el período de gestación de ambas vertientes, y cuando nacía la primera vertiente de la próxima generación, había ochenta y tres automóviles al servicio de la comunidad, estacionados en el centro de la urbe *(Monografía del Azuay, p. 168)*. Pero el ensueño urbano se transformó en sobresalto en 1925, frente a la multitud de indígenas hambreados que amagaron la ciudad y solo pudieron ser trabajosamente repelidos cuando el vecindario y la fuerza pública tiraron a matar, mientras iban naciendo los cuencanos de la generación siguiente. Un año antes, en 1924 —frontera generacional- se había instalado la primera planta de agua y, como ya observamos, se había fundado Diario El Mercurio, uno de cuyos propósitos era contribuir a la implantación de la paz social.

Por supuesto, era evidente el contraste entre los alardes de progreso y la modesta fisonomía urbana, expresión de las contradicciones que por mucho tiempo han presidido la marcha de la sociedad. ¿Cómo era la Cuenca en la segunda década del siglo XX? Observémosla a la distancia a través de la retina aún romántica, de tenues reflejos modernistas, de Gonzalo Cordero Dávila, en una carta a su amigo Gonzalo Zaldumbide, que se hallaba por entonces en París:[178]

> ... se conserva todavía ese ambiente primitivo mezcla de égloga y cantar, dentro de cuyas tranquilas proyecciones tiene aún el silencio de las calles en desamparo el bíblico reclamo de la oveja; y la noche, a la luz marchita de la luna, en la barriada llena de nocturnas emergencias, el alegre bordoneo de las guitarras coloniales. (...) En nuestras casas, espaciosas todavía con la amplitud que permite la holgura de una urbe reciente, cunde, plena de

---

[177] Un aspecto digno de ser investigado sería el estudio semiótico de la publicidad de esta época, sus valores metafóricos o metonímicos En el presente caso, la publicidad nos muestra a una conductora de mirada desafiante; a su lado, un caballero vuelto afablemente hacia las tres personas acomodadas en el asiento posterior: metáforas –cabe suponer- de libertad, de alegría familiar, de confort, una retórica tan fuera de lugar en el ambiente conventual como lo estarán en esos años muchos versos cargados de esplín y hastío existencial.

[178] Gonzalo Cordero Dávila, *Carta a Gonzalo Zaldumbide*, *Páginas quincenales de literatura*, Año 1, N° 1, marzo 15, 1918, pp. 9 y ss.

> urgencias musulmanas el aroma de naranjas, madreselvas y tomillos como una cálida exhalación del huerto (...); se mira en dondequiera la cordillera azul, el bosque oscuro, el caserío distante, la senda fragosa, el valle cuya polícroma variedad al apagarse en tonos confusos al pie de la montaña nos hace cerrar los ojos en la linde borrosa del ensueño. (...) Cuenca es ingenua, sencilla. Se guarda del snob en un apego cariñoso a los usos legendarios (...). Puestos tal vez fuera de la civilización por el cerco de montañas que sube hasta el cielo y del cúmulo de postergaciones nacionales (...) vivimos sin la voluptuosidad de las modernas exigencias, sí, pero la vida fuerte, sana y vigorosa del hombre puesto por Dios en contacto directo con la naturaleza, que no siente los desfallecientes extravíos de la neurosis, ni el enfermizo placer de la comodidad...

Concluye la misiva invitándole al amigo a venir

> antes que las complicaciones impuestas por la civilización descaracterizada y multiforme modifiquen la fisonomía ancestral de este pueblo, lleno de atractivos anticuados, antes de que la bestia de acero espante con sus alaridos la quietud de estas regiones dormidas en la amable simplicidad de la inocencia primitiva.

Era este, sin duda, el lugar propicio para la coronación de Remigio Crespo Toral, en 1917, espectáculo que estimuló nuestro interés por aproximarnos a la lírica cuencana. Unos meses antes, el 24 de mayo de 1917, también había sido coronado en la plaza mayor el busto de Luis Cordero, cuya muerte inesperada en 1912, a pocos días del arrastre de los Alfaro, dejó en suspenso el proyecto nacional de coronación.

Era asimismo un plácido edén para que los viejos y los jóvenes, en un ritual de solidaridad clasista -en esencia el conflicto generacional era en ese momento más formal que espiritual, dado lo poco que habían cambiado las condiciones sociales y la visión del mundo-, se congregaran en 1919 para instituir la Fiesta de la Lira, que pervivirá a lo largo de treinta años. Entre los firmantes, médicos, sacerdotes, abogados, suscribió el documento de creación el joven poeta Remigio Romero y Cordero *(Páginas literarias, No 12, junio, 1919, p. 218)*, cuya composición Égloga triste fue premiada en el primer certamen con la Violeta de Oro.

2. LA PRIMERA VERTIENTE

2.1. SENSIBILIDAD EGLÓGICA

Si bien hubo contacto con el espíritu vanguardista, algunos poetas de la primera vertiente vuelcan en sus versos una sensibilidad eglógica exiliada en las pequeñas calles de la urbe. En esta composición de A. Borrero Vega, se siente cómo la vida se inmoviliza en el tiempo:

> Es la melancolía de los atardeceres,
> vaga inquietud se acerca en misteriosos lampos

la niebla campesina se besa con los campos,
llega la hora mística de secretos placeres.

Son las seis de la tarde; hora suave y tranquila
hora en que al alma tornan recuerdos y dolores,
cuando vuelven cual niebla los pasados amores
y ábrese en el cielo una blanca pupila.

Huyen al infinito los momentos presentes,
se vive del pasado, de las dichas ausentes,
aspirando el perfume de lo que no ha de volver.

Es hora de oraciones; hora del sentimiento
de monólogos íntimos con el pensamiento
de recuerdos vividos de los días de ayer.[179]

Quizás esta misma monotonía existencial lleva a Manuel Moreno Mora a sentirse envejecido, a los 24 años de edad, y a expresarlo en una queja entre becqueriana y dariana:

Mi juventud se va, se va fugaz mi vida
y por mi vida lloro; a lo fatal se va
un inmenso tesoro de virtud abolida
que nunca volverá.

(…)

Y no es sólo las horas, es algo de mí mismo
que para siempre corre hacia el horrible abismo
de la eternidad y la desolación.[180]

Volver los ojos sobre la triste condición urbana y contraponerla al sosiego que brindaba el campo, exigía un salto sensorial desde los límites del romanticismo hasta un poco más allá del modernismo. Es la impresión que transmite este fragmento de Vicente Moreno Mora, ocho años menor a su hermano Manuel, y doce a su otro hermano, Alfonso:

Provincia, cómo cansas. Tú no eres ni ciudad
cosmopolita y grande ni diminuta aldea;
tú no puedes hundirnos del placer en el fondo

---

[179] "Cuadros de sol", *Cultura*, agosto y septiembre de 1918, Nos. V y VI: 138. Todos sus poemas están firmados así: A. Borrero Vega.
[180] "Mi juventud se va", *Ibid.*, octubre-noviembre 1918, p. 187. "*Páginas Literarias*" (No. 14, junio, 1920), trae una versión modificada de este poema, bajo el título "*Melancolía*" (p. 136).

ni puedes confundirnos en las locas mareas
que se alzan en las calles de New York o de Londres,
ni tampoco nos bañas en la quietud aquella
que guarda el campo y torna apacible el espíritu
y la cara diabólica intensamente buena.
(*Vida de provincia*)

Del campo, de la heredad campestre llega el sustento material y de allá proceden también los materiales que imprimen en el canto un tono elegíaco de indudable sabor romántico:[181]

(…)

Nos compone el recuerdo: de aquí se desentierra
una sombra que solo soñamos un momento;
de allá surge, doliente suspiro de la tierra,
un amor que se vino y se fue con el viento.
Desentierro mis muertos... Me asombra haya podido
encerrar tanto mundo dentro del alma, tantos
paisajes familiares: el huerto florecido,
la aldehuela y sus chozas, mi montaña y sus cantos.
Y del bosque de cruces que oculta mi camino
surgen ciudades vivas, no tan solo pobladas
por los que amé y se fueron rumbo a lo arcano, sino
por todos mis ensueños, por mis dichas pasadas,
por el amor que es beso de perfume casero,
por la caricia maga que apenas presentimos,
por la mujer soñada que de nuestro sendero
alegrara una curva... Nos completan los muertos,
de modo que ascendemos al Monte de la vida
cargados de sepulcro...
(*Cementerio vivo,*[182]*),* fragmento

Algo similar ocurre en estos versos, bastante desiguales, de José María Astudillo Ortega:

Déjame amar la música del campo,
que de melancolía el monte puebla,
cuando se pierde el vespertino lampo
tras de los velos de la tarda niebla.

---

[181] Otras eran las seducciones que empezaban a atraer a los poetas en la Hispanoamérica de albores del modernismo. Recordemos, por ejemplo, a Julián del Casal (1863), quien confesaba en un poema que prefería una pecadora a una pastora; el ambiente enfermizo de una alcoba al olor del bosque; el fulgor de las piedras preciosas al brillo de los astros (*En el campo*, en Jiménez, *Grandes poetas*, pp. 83-84. Entre otros estudiosos, aborda este tema Cintio Vitier, pp. 288-289).
[182] Carlos Aguilar Vázquez, *Poesías*, Cuenca, 1956, p. 30.

Música pastoril de los bohíos,
donde junto a la granja campesina
se escucha el arrullar en los sembríos
de la progenie alada y peregrina.

Rincón hecho de pencas y de agaves,
y de algún tronco de vivir cansado,
donde se vienen a posar las aves,
de un remolino de hojas ha bajado...

Naturaleza, dame tus rincones
tus céspedes verdeantes y diversos,
tus tenues, melancólicas canciones
que hasta hoy no pueden traducir los versos.

Para mí nada son las muchedumbres...
Y en cambio todo sonme tus veloces
pajarillos, tu savia, tus costumbres,
tus sendas, tus secretos y tus voces.
(¡Alma natura![183]*)*

En el fondo oscilante y taciturno del malogrado poeta Rapha Romero y Cordero blanquean las torres de la iglesia. Aun el optimismo rubendariano presente en *Haz de tu vida un cuento*[184] con su príncipe y su bella durmiente, se constituye en otra forma de evasión rematada por la presencia de la muerte:

Haz de tu vida un cuento sugestivo y pequeño.
Todos somos artífices de nuestra propia vida.
Que la despierte el rubio Príncipe del ensueño
a la bella durmiente de tu alma adolorida.

Haz de tu vida un cuento. Pero cuida que el tema
que elijas sea corto, intenso, alucinante.
Hombre: engasta tu alma como una rica gema
en el oro bruñido de un ensueño brillante.

Haz de tu vida un cuento sugestivo y pequeño
en el que cristalices la forma de tu suerte.
Derrocha todo el oro cordial de que seas dueño,

---

[183] *Páginas Literarias*, Segunda serie, año tercero, tomo segundo, N° 14, junio de 1920, p. 146.
[184] *Presencia de la poesía cuencana*, N° 8, 1954 (separata de Anales de la Universidad de Cuenca, p. 387).

di tu amor y tus penas y procura ser fuerte...
Haz de tu vida un cuento sugestivo y pequeño
y cuéntale una tarde, en secreto, a la Muerte.

Herencia de dos generaciones, el intimismo romántico de Remigio Romero y Cordero, pervive en la visión neblinosa de Égloga Triste:[185]

El preludio intenso

I

Amor de aquella edad buena y florida,
cuando, en la paz del campo, era mi vida
la misma soledad hecha silencio;
mezcla de sol, de trigo, de mañana,
de flor de hierbabuena,
en la vejez de la ciudad lejana
me estoy muriendo de cariño y pena.

El epílogo

II

Tuve abuelos pastores
en distantes antaños:
por eso es que hay en mí no sé qué suave
manera de tratar a los rebaños..
Paced, ovejas mías,
bajo los claros cielos;
mis abuelos pastaron
aquí a vuestros abuelos;
y vosotros —yo os digo
en este hablar extraño.
venís de su rebaño,
como viene mi trigo de su trigo,
como yo vengo de ellos, desde antaño...

(fragmentos)

---

[185] Remigio Romero y Cordero, *La Romería de las Carabelas,* pp. 87 y ss. La versión premiada con la *Violeta de Oro*, registra "*Páginas Literarias*", No. 12, junio, 1919, pp. 200-205. Y otra versión publica la misma revista en el No. 14, junio de 1920, pp. 140-145.

Como vimos en el capítulo anterior, Alfonso Moreno Mora había asumido el apostolado de las letras y orientaba la sensibilidad de la nueva generación. Desplegó una labor infatigable de difusión en las revistas cuencanas de los años veinte, cuyas páginas instaban a rescatar el espíritu y a definir una posición continental frente al avance del materialismo. El grupo de poetas que integra esta generación es tan numeroso como el de la anterior. Hartos de la gazmoñería declamatoria de los padres y de los abuelos, los jóvenes intentan superar el clima eglógico en que nació la Fiesta de la Lira. La ola de inconformidad estuvo liderada por los Romero y Cordero, los Crespo Vega; por Emmanuel Honorato Vázquez Espinosa, recién llegado de Paris con sus encantos, sus virtudes, sus novedades y sus vicios; contagió también a Manuel y a Vicente Moreno Mora, que se iniciaron bajo la influencia *de Jardines de invierno* de su hermano mayor, Alfonso. Conforme se van disipando los conflictos entre Estado y Religión, se acentúa en la primera vertiente un fervor casi religioso por el arte.

Mencionar el tema religioso nos conduce a algo bastante singular que estaba ocurriendo en la católica ciudad. En la franja de fechas de nacimiento de esta generación (l894-l923) se ordenaron en Cuenca alrededor de cien sacerdotes del clero secular, número considerablemente mayor al registrado en igual zona de fechas de la generación anterior (1864-1893). A pesar de este incremento de vocaciones sacerdotales, reina la impresión de que la Iglesia se hubiera dejado aventajar por el Estado en la modelación del alma colectiva. Pero la verdad parece ser que, una vez institucionalizado el liberalismo sin Eloy Alfaro, Iglesia y Estado no solo comparten con holgura los beneficios del sistema, sino se alían para enfrentar el peligro socialista. De acuerdo con las orientaciones de la Iglesia, el clero dirigirá sus preferencias hacia los sectores laborales y fomentará la institución de sociedades obreras en las primeras décadas del siglo, dejando a Nicanor Aguilar, quien para algo había retornado de Paris en la frontera generacional, la formación literaria de la juventud.[186]

En efecto, Aguilar afinó a sus estudiantes con nuevos gustos y nuevos entusiasmos, adiestrándolos en un estilo caracterizado "por la elegancia, intensidad y mesura del pensamiento, la delicadeza del sentimiento (...) la ironía urdida en sutilísimo telar, la musicalidad, la nobleza, la claridad, fundada en la justeza de la comprensión y la originalidad ante todo", afirma Manuel M. Muñoz Cueva, su ferviente discípulo.

Pero en medio de esas lecciones de mesura, dos jóvenes poetas, casi adolescentes aún, escandalizaban a la recoleta ciudad con sus *Flores de burdel*[187]; llegadas de Francia en la valija de Luis Peralta Rosales y expuestas al relente de nuestra serranía por Víctor Manuel Albornoz:

Peralta Rosales, que había venido al mundo con el triunfo de la revolución liberal, empezaba el extraño canto:

---

[186] En política, sin embargo, Aguilar mantendrá la misma actitud que mostró ante los movimientos estéticos; no se dejará enconar ni contra el liberalismo ni contra el socialismo; es más, él sonreía del temor de sus conciudadanos, pues sabía que en el país no había condiciones como para hablar de peligro socialista o comunista (Cf. Muñoz Cueva, pp. 126 y ss.).
[187] Luis Peralta Rosales y Víctor Manuel Albornoz, *Flores de burdel,* Cuenca, Imprenta 10 de Agosto, 1914.

En el Moulin Rouge
una fiesta de máscaras.
Las marquesitas bohemias las loretas depravadas confundían
en el vals las aristocracias de sus blasones y de sus anemias.

Risas argentinas y locas, frases galantes. estrofas de Montmatre:
todo sonaba como un epitalamio de lujuria.
La música húngara. las flores exóticas, los disfraces licenciosos,
tantos incitativos al placer no lograron alejar mi spleen. y yo, que de_
seaba borrar con escenas parisienses el tedio de la vida, estaba solo en
medio de los grupos que reían y que amaban.

Entré al palco al comenzar la orgía.
Una danza al desnudo invitaba a extrañas voluptuosidades.
Los libertinos y gricetas se buscaban
Junto a mí se hallaba una mujer. Sus labios la denunciaban: se
conocía en ella a la vendimiadora de amores.

(...)

Luego de un prolongado diálogo con Lygeia, la vendimiadora, con quien intercambia decepciones, el poeta se desborda:

Ven a mí, oh hija de Leda
engendrada por el fuego
del sagrado amor del Cisne
en el lecho del placer.

(...)

Ven a mí, vestal romana,
con tus risas de bacante
que simulan los arpegios
del orgiástico laúd

(...)

Ven y sacia mis deseos,
bayadera maldecida,
con el opio de tus labios,
con el opio soñador.

(...)

El ajenjo verde incita
a los besos de locura
que me brindas en tus senos
como un ánfora sensual.

Las turgencias de tus formas
tienen mucho de escarlata,
pues provocan al suicidio,
al suicidio que es blasón.

Ven tigresa, que te espera
con sus ansias voluptuosas
el centauro melenudo
que te rinde el corazón.

Y a continuación venían las divagaciones poéticas de Víctor Manuel Albornoz:

(...)

Plebeya de sangre, tenía la aristocracia del espíritu de las damas del Decamerón.
Las caricias hechas por sus miembros toscos encerraban las mismas ternuras que los refinamientos de las marquesas versallescas.

(...)

El Poeta fue allá. Admiró esa ruina de esplendideces, y atraído por el decadentismo del arte plástico, por un no sé qué de piedades, amó a esa hembra.

(…)

En lo negro de las alcobas asomaron sus rostros los sátiros verleineanos; y los espasmos preludiaron la melodía de sus gemidos lánguidos.

(...)

El poeta tuvo un estremecimiento nervioso; quedó en silencio
breves instantes, y luego musitó paso, como el acorde de una arpa que
se extingue:

Mujer,
ánfora de carne
llena de placer,

donde los sedientos
mueren al beber.

Han prolongado esta cita los materiales que, importados de Francia, esmaltaban ya la poesía del modernismo ecuatoriano: bohemia, anemia, voluptuosidad, lujuria, exótico, galante, spleen, tedio, orgía, danza, desnudo, Leda, Cisne, placer, bacante, opio, ajenjo, ánfora, suicidio. Efectivamente, en el contexto nacional, en 1912 habían hecho su aparición, en la página literaria de *El Guante*, las nuevas voces líricas de Guayaquil, y Ernesto Noboa y Caamaño publicaba sus primeros versos en la Revista *Letras*, dirigida por Isaac J. Barrera, aunque el nuevo movimiento se había anunciado unos años antes, con César Borja, Francisco J. Falquez Ampuero, Rafael Pino Roca, Víctor Hugo Escala, Nicolás Augusto González, Aurelio Falconí, Luis F. Veloz, Miguel E. Neira.[188]

Al cabo de siete años, Albornoz habrá aplacado la sed; dominadas las juveniles exaltaciones modernistas, el soneto *El amor humilde*, de 1921, empezaba así:

¿Soy yo, Señor, quien puede amarte tanto
y los ojos fijar en tu hermosura?
Dime, Señor, ¿amor será o locura
esconderme en los pliegues de tu manto?

Y retomaba el tema de Manuel María Ortiz en el poema *Resignación*:

La oveja resignada a que trasquila
la mano de su dueño, solo tiene
un velo de tristeza en la pupila.

El remordimiento proseguía en la serie de tercetos de *Callar*:

Pon candado, Señor, sobre mis labios;
mas, déjame el gemir para que a solas
te hable como en el mar hablan las olas.

El mismo tono de pecador arrepentido vuelve a escucharse en *La llaga de Job*:[189]

¿Hasta cuándo, Señor, este gemido?
¿Hasta cuándo, Señor, esta agonía
que siento agigantarse cada día
dentro del corazón adolorido?

---

[188] Cf. J. A. Falconí Villagómez, *Op. cit.*, pp. 49 y ss.
[189] Víctor Manuel Albornoz, *La llaga de Job*, Cuenca, s. d. (debe ser posterior a 1923, pues el poemario está dedicado a la memoria de su padre, muerto en 1922; a la del hermano, muerto en 1908; a la de la hermana, Hermosina Albornoz de Vintimilla, fallecida en 1923).

Y ahora solo le faltaba a su obra poética el tema sepulcral:

Toda la noche oscura
estuve al borde de una sepultura,
mientras un libro de altas enseñanzas me era
aquella calavera.

En 1939 publicó *Jardín sin sol*, poemario de pesada carga narrativa, quejumbrosa, romántica.[190] Se había ido agostando así el impulso lírico de la juventud, pero ganó con ello la ciudad y la región, porque Albornoz, ya bautizado en el espíritu de su generación, se consagró por entero a investigar con amorosa pasión la cultura comarcana.

En tono diferente, también Manuel Moreno Mora, Carlos Aguilar Vázquez y Vicente Moreno Mora plasmaron su hastío existencial en otras composiciones que poco o nada tenían ya de Bécquer y de Núñez de Arce; estuvieron sin duda en temprana sintonía con la poesía francesa de fines del siglo XIX, pero pugnaban por acercarse a la realidad, acercamiento por el cual se trasponía el umbral hacia el posmodernismo. Aguilar Vázquez y los Moreno Mora compartirán el desencanto de la *generación decapitada*, pero a diferencia de ellos —recuérdese *Emoción vesperal* de Noboa y Caamaño-, que huían de sí mismos, los cuencanos solo querían huir de la modorra provinciana:

Partir
en busca de la tierra de brazos cariñosos,
para sobre ella, fatigado de siglos,
tenderme a descansar con mi tristeza[191]

El pesimismo, fruto de una actitud aristocrática, antiburguesa, se extremará al punto de ponerse a sufrir por la serena belleza del propio paisaje. Lo encontramos en estos versos de Manuel Moreno Mora:

---

[190] Una mejor apreciación del poemario la tiene el lector en las palabras finales del proemio escrito por Remigio Romero y Cordero: "Entrad, pues, vestidos de etiqueta, en este espléndido Jardín sin Sol, todos los que sabéis de amor y tenéis presentimientos de olvido... Este libro maravilloso es un breviario para los que tienen demasiado corazón... Para los que, como Víctor Manuel Albornoz, han bebido la vida en una boca de mujer...".

[191] Citado por Víctor Manuel Albornoz en la presentación de Vicente Moreno Mora, *Canción de soledad y pena:* (Cuenca, José M. Astudillo Regaldado, 1942, p. 4). Seis años después de esta publicación, el Vicente Moreno Mora crítico hará una suerte de lo que hoy podría leerse como un autoanálisis, cuando se refiere a los poetas modernos, en particular al Noboa y Caamaño de *Emoción vesperal*: "...son sutiles en el análisis del mundo interior, lo que les amarga las horas y acaba por envenenarles toda la vida. La insistente introspección llega a convertirles en seres paralíticos, en sombras enfermas y tristes, atentos solo al más leve rumor de pena de su dolorida fuente." (Vicente Moreno Mora, *La evolución de la literatura americana*, p. 246). Pero líneas más adelante, la percepción de ese descenso al yo revelará al crítico el interés por descifrar las sombras del mundo interior -una de las características del posmodernismo-, lo que le permite reconocer el valor de Escudero, de Carrera Andrade, de César Dávila Andrade. "El ansia de lo nuevo sigue siendo una tortura inquietante de los nuevos artistas", es la frase última del citado libro (p. 267), una tortura que a él mismo y a otros compañeros de generación les llevará, por la militancia en el Partido Socialista, a donde no accedieron por el poema.

No existe un ideal que mi espíritu aliente.
Me siento desasido ya de todo en la vida.
La esperanza ha caído para siempre vencida.

Ya en el futuro nada mi espíritu presiente.

Me ahogo en la provincia, cual prisionero agónico.
Siento que estas montañas me anudan la garganta,
Y este azur, donde eterna la primavera canta,
Pesa sobre mi espíritu como un in pace irónico.

Huir, huir! Mas, ¿dónde? Lejos, adondequiera,
Por mares tenebrosos, cual resto de un naufragio,
Y al vaivén de las olas, adormido en su adagio,
Reposar, para siempre, en ignota ribera.

Por salir un instante del cerco de mis tedios
Cometería mil crímenes, en busca de alegría;
Mas, todo fuera inútil a la tristeza mía:
Jamás me veré libre de sus torvos asedios.
(*Spleen, La torre de marfil, p. 207)*

En sus poemas tempranos, Vicente Moreno Mora se confesaba lector de Poe y Nietzsche; maldice de Kempis y de Schopenhauer *(Al borde, MCMXXVI)* por haberle transmitido el desencanto de la existencia:

Y con esta sentencia de que nunca en mi vida
volveré ya a encontrar
mi tesoro, mi dicha fatalmente perdida,
se torna un espejismo el fin de mi sendero
y un ansia dolorosa, ay, siento de llegar.
Si el cuervo silenciara su graznido agorero!... *(Never more, Ibid., p. 80)*

Veinte años más tarde, evidenciaban la sinceridad de esta confesión unos alejandrinos tenebrosos, fatalistas:

La muerte entre mis frondas, insistente, se agita.
Se llevó en un otoño el rumor de mis bosques,
el eco de mi canto, el ala que ponía
su tibieza en el seno de la sombría noche.

Palidez de la muerte. Los ojos que se apagan.
En las manos se curvan los pétalos de hielo.

En el ciprés se viene escondida la lágrima.
En el ciprés se aleja el sollozo de duelo.

La muerte, ese silencio de crespones y ceras
se clava como sombra de espanto en el camino.
Se escucha entre los árboles el ala viajera
y se piensa en los ojos para siempre dormidos.

La tarde es la pupila que llora sobre la hoja
marchita, sobre el nido deshecho, en abandono.
Un clamor se levanta del alma de las cosas.
La pupila se baña en dolor de lo ignoto.

La muerte, el torbellino de silencio, otra tarde
se llevó como pluma la aurora de su entraña
y me dejó en el alma la pena sollozante
que busca, inútilmente, vaciarse en la palabra.

La muerte como un perro conoce mis caminos.
Yo la siento que llega sobre el ala agorera.
Los luceros suspiran oyendo su latido
y en el alma se siente desmayo de azucenas.

Sentí otra vez su paso. Se deshojó el capullo
y como un polvo de oro se fue el último sueño.
El frío de su muerte se quedó sepultado
en la sangre, que es noche, sin amor ni luceros.
(*La asechanza sombría, en La secreta angustia, p. 15)*

El rumor de las hojas otoñales, premonición de la muerte, despierta en el alma del poeta el anhelo de evasión:

Hay tardes que se esfuman los caminos
en donde crece tiste la esperanza,
y hay un poco de sol y otro de olvido
que acarician las horas solitarias.

Muerta de miedo se estremece el alma
y, al verse en plenitud de olvido y pena,
se cae entre las hojas otoñadas
y allí, en silencio, como otra hoja queda.

Cuando viene la noche y suba el viento
en la umbría desierta y ululante,

el alma se despierta entre los leños,
mas se despierta en hondas soledades.

Temblando ante la brizna y el chirrido,
con más tristeza que la misma pena,
siente entonces la angustia del olvido
y el ansia de dormir tal hoja seca.
(Último anhelo, en Lloret, Antología, III, p. 297)

El sentimiento eglógico de Aguilar Vázquez no se resigna a desasirse del pasado y ahora solo aguarda la visita consoladora de la muerte, que permanecerá largo tiempo sorda a sus clamores:

CLAMOR FINAL

Nada me halaga ya de lo que existe...
Tres problemas, Señor, me están matando:
el cómo he de morir, el dónde, el cuándo.
Ya tengo el cuerpo débil, la alma triste...

Siento la nada del dolor humano,
hundido del pasado en los despojos;
ya luz de eternidad hay en mis ojos
y miro todo lo del mundo en vano.

Confórtame, Señor, con tu mirada,
hazme el divino don, dame tu hartura,
consuélame esta angustia inusitada.

Con paz eterna a mi clamor responde
y acabe, para siempre, la tortura
del cómo he de morir y cuándo y dónde...
(Obras completas, Poesía, T. I, p. 296)

Los hermanos Romero y Cordero, muy jóvenes aún, publicaban en los años veinte unos versos atormentados por el bullicio urbano:

SAUCEDA, MI SAUCEDA

La vida de las urbes me atormenta sin fin:
sin su eterno bullicio, sin campanas y sin
formulismos sociales, no me daría spleen,
y a vivir en las urbes me resignara al fin...
(…)

(*Luis Romero y Cordero*)
(Philelia, febrero, 1922, p. 28)

LA BALADA DE MI SUEÑO

Frente a mi sanatorio, los días y las noches
van pasando burgueses, burros, perros sin dueño,
y golfos y caballos y mujeres y coches...
Y yo, de tarde y de mañana,
indiferente, sufro y sueño,
tras el cristal de mi ventana

(…)

(*Rapha Romero y Cordero*)
(Philelia, abril, 1922, p. 25)

Parecería que a José Romero y Cordero no le abandonaba la visión encantadora, la casta blancura de "La Duquesa Job", en el poema de Manuel Gutiérrez Nájera:

Menudita de cuerpo, menudita de pies,
como son tus muñecas, Carmelina del Mar,
la princesa era blanca, tan blanca que una vez
yo sentí, yo sentí que se olía a azahar...
(Philelia, junio, 1922, p. 17)

Remigio Romero y Cordero muestra una repentina fascinación por los esdrújulos, a la manera de Rubén Darío:

SOY UN ÁRBOL CAÑARI

Idólatra barbarie de mis abuelos bárbaros...
Vengo de los cañaris, adoradores de árboles...
Y todos los tatuajes internos de mi espíritu
son extinguidos árboles,
cuyos santos cadáveres
duermen el sueño paleontológico
en el subsuelo de mi América...
(Ibid., p. 19)

En todo este grupo se percibe el anhelo de evasión que atormenta a los poetas modernistas de la *generación decapitada*; pero los cuencanos no se deciden por la puerta de salida. En buena parte, su

inconformidad proviene de la imposibilidad de establecer un equilibrio espiritual: ser admiradores de Baudelaire, de Verlaine, de Rubén Darío, pero con misa de domingo y rosario de la aurora.

Menos atormentados e inconformes se muestran en la vertiente Pompeyo Cordero Cordero y Luis Cordero Crespo. El primero de ellos ha permanecido fuera de registro en la lírica cuencana, debido a que su obra fue recogida tardíamente (1944), en el poemario *Remanso_Azul*, reeditado por sus descendientes en 2015; o quizás porque, alejado de las vicisitudes y preocupaciones que incitaban a los compañeros, su temperamento reposado armonizó con el sosiego que brindaba el clima romántico y el fervor religioso que aún reinaba en la pequeña ciudad.

Su profunda fe cristiana tampoco le permitía prestar oído a los desasosiegos provenientes del tiempo en que le tocó vivir, sino a los acordes que afloraban de su tiempo interior. Hoy se dejan leer con agrado sus confidencias en varios sonetos; en uno de ellos, fluyen armoniosamente en la alternancia de endecasílabos, la mayoría sáficos, y en la libre disposición rítmica de timbre:

Cuando recién mi corazón se abría
como una rosa de fragancia llena,
y envuelto en sus ensueños, parecía
en un campo de sangre una azucena,

Vino la noche, el corazón callado
se fue tornando misterioso y grave
y al ver mi corazón tan desolado
huyó del nido entumecida el ave.

Hoy sin aves, perfumes y sin nido,
paso una vida de pesar y olvido
ya que en mi corazón solo anochece;

y al verme joven y capaz de todo
pregunto al triste corazón de lodo:
¿qué hará mi juventud que no florece?
(*Interro*gación, en *remanso, p.* 81)

En otras ocasiones, el tiempo interior se detiene en la contemplación serena del paisaje:

Trina el ave en la enramada,
el jardín revienta en flores
y entre una nube azulada
vierte el sol sus resplandores.

Una bella mariposa,
en su inquieto revolar,

polvo de oro va a dejar
en el cáliz de una rosa.

Renace el mundo a la vida,
naturaleza convida
al trabajo y la oración;
y el alma alegre y ufana
renace tarde y mañana,
para el verso y la canción.
(Paisaje matinal, Ibid., p. 79)

Luis Cordero Crespo, en cambio, sin renunciar a las ensoñaciones románticas, se rinde a las nuevas tentativas formales y encuentra en la polimetría la disolución armoniosa del soneto alejandrino y, sobre todo, el cauce apropiado para el desborde de su mundo interior:

Invierno, epifanía de toda la blancura,
no sé por qué tu nieve, que cae noche y día,
no pone en mi alma obscura
también su epifanía.

Divinamente pura,
intensamente fría,
mi corazón tortura
con su melancolía.

Ya no hay canción alada,
ya no hay rosa rosada,
solo copos de nieve por toda la enramada.

Hermana nieve, dime, ¿también tú sientes frío
cuando te quedas sola sobre el helado río,
sobre la rama escueta, sobre el nido vacío?...
(Pars Hiemalis)

Otoño… y una anemia de todos los plantíos;
Otoño... y un morendo de toda la verdura;
y la hojarasca hierma y el viento que tortura
las ramas extenuadas con sus ósculos fríos...

Cadáveres de flores van llevando los ríos,
en la mortaja pura
de los campos de espuma; una rana murmura
lamentos de nostalgia por los campos sombríos.

Y pasa la guadaña,
que destroza la entraña
de toda vieja caña.

Otoño, Otoño hermano,
llévame de la mano
para gustar las savias que ocultas en lo arcano.
(*Pars autumnalis*[192])

2.2. DEL POSMODERNISMO AL VANGUARDISMO

Una mujer marca ahora el pulso de su tiempo, liberada de angustias y anhelos de evasión. Es Mary Corylé (María Ramona Cordero y León). Sus versos apasionados debieron sacudir el hastío comarcano. Supo ella enfrentar con valentía los tabúes sociales de la urbe para transformar la idea de pecado en fuente de alegría, en afirmación vital, una actitud posmodernista que ya nada tenía que ver con las cuitas lastimeras de sus paisanos:

Bésame en la boca
tentación sangrienta
que en el marfilino
color de mi tez
tu mirada aloca;
bésala, tuya es.

Toma y aprisiona
mis labios, retenlos
mucho, mucho tiempo
dentro de tu boca
y quede en la mía
la huella imprecisa
de tu beso eterno.

Ahoga mi risa,
sofoca mi aliento
con tu dicha loca:
bésame en la boca

(...)

[192] *Pars hiemalis* y *Pars Autumnalis* forman parte de *Breviario Lírico*, de Luis Cordero Crespo. Estas composiciones están tomadas de Jara Idrovo, *Muestra*, pp. 31, 33, que deben ser de última mano del autor, pues lucen mejoradas si se las compara con la versión de *Irisaciones* (1957).

Bésame en los ojos
con tu mejor beso;
un beso desnudo
de malos antojos.
Juntando tus labios
ponlos en mis ojos.
como si posaras
tu alma sobre ellos;
como si besaras
la imagen bendita
de tu madrecita...
Bésame en los ojos
con tu mejor beso:
mis ojos son buenos,
mis ojos son tristes.
mis ojos ignoran
la maldad del beso;
¿qué saben mis ojos
de tus sueños rojos?...
Por eso:
con tu mejor beso,
con piedad y unción,
cual si te llegaras
a la Comunión;
pura, santamente,
sin darme sonrojos:
bésame en los ojos.

Bésame en los senos:
armiño escondido
tras la caridad
leve del vestido;
inquietante dúo
de rosas gemelas;
dormidas palomas
de un mismo nido;
de esencia de vida
llenecitas pomas.
Mis senos... mis senos...
blancura encendida
con yemas de rosas.
Mis senos...
ondulantes, plenos:

bésame en los senos
(*Bésame, en Canta la Vida, p. 63, fragmentos)*

Si bien las poetas hispanoamericanas fueron las herederas de la voluptuosidad rubendariana[193] -piénsese sobre todo en Delmira Agustini-, la herencia provenía de más lejos, particularmente en quien como Mary Corylé se nutría de la tradición española, cultivaba el romance y, como maestra, investigadora y periodista, conocía bien sobre el tema,[194] aunque ella se aparta del erotismo anónimo, áspero, directo del Siglo de Oro español. Pero esta incitación a la libertad, al goce de la vida y la belleza, característica del modernismo, trasciende aquí lo sensual para convertirse en motivo de ascensión espiritual, en una suerte de liturgia del amor que se alimenta de la propia experiencia religiosa de la comunidad: no el desenfreno ni el goce escondido, sino la común unión, la comunión, efecto potenciado por la reiterada paradoja de los símbolos del candor, de la pureza: la levedad, la diafanidad, la blancura. Es admirable la entereza con que Mary Corylé enfrenta los tabúes sociales de su medio y propone una nueva moral a quienes seguían escondiendo en el culto mariano sus conflictos íntimos.

Su afición al cultivo del romance está a tono con las preferencias de los peninsulares de la generación que admiraron las formas populares: el romancero, el cancionero tradicional, las cancioncillas de Gil Vicente o de Juan de la Encina, formas que están presentes en García Lorca (1898) en Alberti (1902), en Dámaso Alonso (1898) en Gerardo Diego (1896) *(Cf. Lázaro-Tusón, p. 275)*. Pero aprovecha el encanto del romancero para cantar también, en la brevedad de sus registros, las glorias de la patria americana, aunque de cuando en cuando suspire por la España hacia la cual volvía los ojos la intelectualidad hispanoamericana, ya desilusionada de los oropeles importados de Francia.

Este suspirar por España no es un decir; más allá del talento filológico, hay una nostalgia cultural. Apasionada de la mística española, recreó la figura de Santa Teresa, cantada como mujer, santa y fundadora en el ritmo primigenio del idioma literario. En la extensa composición *(Dotora, p. 18)*, las estrofas iniciales del primer canto expresan aquella añoranza e ironizan, con clara conciencia, sobre el estado de cosas en el siglo XX:

En el Mundo sólo empera
el dios Baal, á sus plantas
póstran-se las creaturas
ante deidad más pagana

---

[193] Cf. Ferreres, p. 58. "Gozad de la carne, ese bien / que hoy nos hechiza / y después se tornará en / polvo y ceniza", exhortaba Rubén Darío en *Poema de otoño*.

[194] En *Romance de una gentil dama y un rústico pastor* la mujer describe así la belleza de su cuerpo: "...hermosuras de mi cuerpo / yo te las hiciera ver: / delgadica en la cintura, / blanca soy como el papel, / la color tengo mezclada / como rosa en el rosel (*rosal*, aclara Alonso al pie de página), / el cuello tengo de garza, / los ojos de un espaver, / las teticas agudicas / que el brial quieren romper, / pues lo que tengo encubierto / maravilla es de lo ver". (Cf. Dámaso Alonso, *Cancionero y romancero*, p.187. También M. Alvar, *Romancero*, p. 159). Para abundar sobre el tema, Pierre Alzieu et al, *Poesía erótica*.

q` trueca los corazones
en vil moneda de prata.

¡Ah, del secular olvido
de la Charidad Christiana!:
Mientre los únos aliegan
mucho oro para sus arcas;
otros enfelices sufren
d` hambre é miseria tántas:
q` mueren, Sennora, mueren
fasta en las calies é prazas.

Guelve, Sennora Teresa,
por ser tán más Castiliana.
Torna a tu Solar Hispanno
por Dotora é por Letrada.

Q` en este mi Siglo Veinte,
d` las luces tán más claras,
viérades muchos dotores,
ó mexor, los escuchiaras,
parlar d` cosas q` dicen
hán apriendido en las aulas.
E, para colmo de males,
viérades muxeres tántas
q` diz estudiaron cencias
é salieron dotoradas:
Muxeres é omes dotores
q` de nada saben nada…

Otros espíritus se abrieron en abanico de tendencias que se superponen, pero permitiendo el trazo de una línea divisoria entre las dos vertientes generacionales; a primera vista, estas dos vertientes solo compartirían una banda de fechas, en especial si se atiende a los nombres representativos. Quizás por ello, más de un lector no atento a las condiciones del relevo, se resistirá a hospedar en un mismo cubículo generacional a Remigio Romero y Cordero y a César Dávila Andrade.

Le sorprenderá, asimismo, que compartan el cubículo poetas relativamente cercanos a la generación anterior, pero que contemporizan con el postmodernismo y la vanguardia. Entre los escritores destacados de la vertiente está César Andrade y Cordero, cuyos destellos metafóricos chispean por encima de sentimientos románticos y oropeles modernistas para ubicarse junto a Escudero y a

Carrera Andrade. Despojado muy tempranamente de ropajes lugareños, descubre el sustento de lo onírico en la translucidez de la palabra y plasma en el lenguaje el desenfreno del inconsciente:

(*Dos motivos de Debussy*[195])

La catedral sumergida

Cristal. Todos los ángeles de cristal en el agua
Donde triscan los astros sus dedos infinitos.
¡Oh, mar profundo y sórdido, prisma de mugido ancho
Huerto de monstruos laxos, latitud del gemido!
Cristal. Cristal borrado. Cristal torcido en hebras.
Olas de muslo virgen. Yeguas de flanco tibio.
Tiniebla de elefantes en el tallo del agua
Reverberando abrazos con serpientes de vidrio.
Cristal de largas torres, un descanso de tinta
Cierra en nocturnas bocas tus silencios vencidos.
Ciudad eterna y líquida de manos relucientes,
En tu jardín profundo hay un siglo infinito:
Palpitas en el hondo país de la esmeralda
Y alzas brazos de luna con caderas de limo.

Oh atormentado espejo, en ti nace la eterna
Burbuja de peñasco, corola del granito.
Aquí está la voluta, aquí la aguja empieza,
Soplando polvo de astros con los vientos cautivos.
Aquí yace el reflejo, aquí el iris humea,
Aquí arcángeles verdes. Aquí dios sumergido.
Aquí manos del éter para sacar a flote
La amarra cosmogónica y la estatua del grito.

Surge, astro acobardado. Surge, planeta hendido.
Surge, risa del arco que se fuga en el friso.
Surge, música brava rota en palomas ciegas,
Quieta y lenta en el hondo malestar de ti mismo.
Surge, costumbre liquida, voluntad de la piedra,

---

[195] César Andrade y Cordero, *Las cúspides doradas*, p. 184. Aunque a Debussy le desagradaba el calificativo de "impresionista", *La mer* es considerada una de las composiciones representativas del impresionismo musical, plasmada en 1904, año de nacimiento de nuestro poeta. Más tarde, Debussy compondrá los *Preludios para piano*: uno de ellos, *La cathédrale engloutie*, (Cf. *Debussy, un músico francés*. en Los grandes compositores, T. V, p. 23 y ss.) echará a volar la inspiración de Andrade y Cordero. Tal como el compositor musicalizaba sus visiones frente al mar, el poeta devolvía ahora a la ebriedad de lo visual aquellos secretos auditivos.

Manjar de mediodía, naufragado de ritmos:
Surge y muestra en el hondo reflejo de tus voces
Tu vastedad inmensa de roca y vaticinio.

Y embébete en la mueca de los arcos torales
Y late todo el atrio y enciende todo el friso,
Y haz la campana aguda con el hilo del fuego
Y haz la campana ronca con el lodo del grito.

Cristal de largas torres, un descanso de tinta
Cierra en nocturnas bocas tus silencios vencidos.
Tiniebla de elefantes en el tallo del agua
Reverberando abrazos con serpientes de vidrio.
Cristal. Cristal borrado. Cristal torcido en hebras,
Olas de musgo virgen. Yeguas de flanco tibio.
Ciudad eterna y líquida de manos relucientes,
En tu jardín profundo hay un siglo infinito.

Estamos frente a un temperamento impresionista que se complace en la adjetivación onírica, cercana al surrealismo: mugido *ancho*, cristal *borrado*, muslo *virgen*, arcángeles *verdes*, palomas *ciegas*. Es lo que propugnaban los poetas españoles que reivindicaban a Góngora, es lo que hacía Neruda. Podrá percibirse en la sonoridad verbal la influencia modernista; pero el relampagueo metafórico que despunta en la relación de los elementos más lejanos, pertenece al postmodernismo; lo podemos presentir en *Ven, recibe este mar*, canto gozoso de la vida:

Sangra el mar, moribundo, entre estertores,
Y se abate en la playa con desmayo.
Sangra el mar, su lámpara de menta
Ilumina tu vientre sonrosado.

Sus columnas de nácar dan tus muslos

A un templo de jazmines y de nardos;
Por eso, león azul el mar los besa
Con su belfo de peces sollamados.

Oye el grito del mar, oye su trueno,
Su cóncavo clamor de dios sonámbulo,
Y déjale, desnuda, que te hiera
Con mordiscos de sal y celo amargo.

Jugueteando en tu piel trémulamente
Dialogue con tu vientre el verde labio,
Y sus móviles manos de esmeralda
En tus senos se posen vacilando.

Sangra el mar moribundo. Te lo entrego
Flotando entre mi túnica de náufrago,
Pongo el mar a tus pies y te lo ofrezco
A cambio del tesoro de tus labios.

Pongo el mar a tus pies y te lo entrego
con sus liebres de espuma, con sus mansos
corderos y palomas de ojos verdes,
con su palmar y sol no dibujados.

Sangra el mar moribundo. Si lo pides,
Por ti yo lo levanto entre mis brazos.
¡Ven, recibe este mar que te lo ofrezco
A cambio del tesoro de tus labios!
(Las Cúspides, p. 35)

Es otro lenguaje; se nota el rompimiento con la tradición local, un sacudimiento nuevo. En ebriedad de formas, se proyectan las luces del atardecer sobre la superficie del agua para que el perfil de la amada se deslice con un movimiento en el que se funden música y poesía.

La metáfora deslumbrante da al lenguaje de Andrade y Cordero sutiles encantos surrealistas:

Espina, larga espina hincada en la palabra,
Tu ondulación sensual de nube azul en fuga.

Llama de rizos negros, te alzas como un venablo
Que corta en fríos tajos un corazón de luna

(...)

Arden tus ojos astros de oscuros desafíos
Abriendo hondos narcisos tenebrosos de encanto.

Y una miel rota, ardida, miel de cielo transido
Vas volcando en el anca del minuto gozado.

Anegada en el rubio suspiro de la tarde,
Parece que te quiebras como un cristal sonoro.

Parece que me robas, parece que me ausentas,
Yen un jardín nocturno me sumergen tus ojos.
(*Virtud de la mujer transida de cielo*, *Ibid., p. 79,* fragmentos)

El dolor trasciende lo individual; la elegía ya no es lamentación, sino afirmación de la existencia:

ELEGÍA EN LA MUERTE DE MI PADRE

Habitante apacible de sosegado límite,
Un pájaro de piedra se ha posado en tu nombre
Y lo hunde en una abstracta redoma de cicutas.
Alto vigía, empero, nauta insomne, yo tengo.
La señal de tus islas, y descubrí que estabas
Perenne en la liviana palabra de las cosas,
Y en los ojos de corza de todos mis sentidos.
Sobrevienes por eso, de pronto, en el suspiro
Al entreabrir su párpado de trinos la mañana,
Y llegas con los pasos puntuales de mi verso,
Y te posas del todo, y de nuevo gravitas
En la roca y su breve ciudad de terciopelo,
En mi cautiva carne que prolonga su angustia,
En la penosa oruga del sueño y en las quietas
Cicatrices de lumbre que traen los espejos

Para qué ir a buscarte al límite, si vives
En el corcel de espumas que me habita las sienes.
A qué nutrir avispas de locura en mis manos
Si trémulo retoñas en surcos de mi tacto,
Si doras mi silencio con tu silencio y me abres
Tu nardo de sosiego y constelada calma.
Si tengo tus arroyos de dulzura, tu llama
De inasible cintura, tu florecida esencia,
Tu mano que bendijo el trabajo y el sueño
Y esta escala de música que pernocta a tu sombra.

Para qué hender la tierra y retar al abismo,
Escupir a la muerte y quebrar sus falanges,
Para qué los venablos, si las manos elevan
Su torrecilla frágil y hacen posible el cielo.
A qué el súbito túnel y el turbio pozo insomne,
A qué tender los brazos a las aguas sin luna,
A qué la frente hundida en lóbregas banderas,
A qué el indeclinable vertical alarido

Y el impulso de toda la tiniebla, el oscuro
Relincho de la pena, los trasnochados trenes
De la angustia en las sienes y el tropel de la sangre,
Si tengo un ángel lívido en la voz para el viaje
Que emprendo a ti en el agua crecida de los astros.

(…)

Habitante apacible reflejado en ti mismo,
Te buscaré en las manos inocentes del aire,
En la azul cabellera de las aguas de otoño,
En el país sagrado de la rosa, en la leve
Pupila del aljófar, en la íntima y tranquila
Pubertad de los tréboles que empozan la verdura.
Te buscaré en las letras del rocío, empinado
Sobre esa turbia estatua de sal con que te miro,
Y encontraré que flotas hacia atrás de la noche
En una permanencia de lámpara insondable
Sin vestigio ni tránsito de disuelto navío.
(*Elegía en la muerte de mi padre, Ibid., p. 256,* fragmentos)

Si los Moreno Mora se identificaban en el paisaje crepuscular, si el decorado vesperal era tan importante que el poeta podía desaparecer, ahora es el cantor quien aviva la escena con su recia voz. Atrás ha quedado la visión marina velada por la niebla de los Andes, de la generación anterior. Recordemos a este propósito a Manuel María Palacios Bravo: cuanto en él era reflejo sensorial, organización sintagmática, en Andrade y Cordero es captación intelectual, asociación paradigmática, fulguración de imágenes, yuxtaposición de fragmentos sensoriales, como la propia música de Debussy. Por este contraste, aparentemente trivial, se podría apreciar el enorme paso que este momento da la lírica cuencana desde lo percibido a lo creado. Lejos de desarraigarle al poeta de su tierra, esta amplitud de visión proporciona un hálito de universalidad a lo vernáculo:

Monte impar, monte súbito, cenobita descalzo,
Vigía en tu armoniosa Tebaida vegetal.
Yo hago un viaje redondo a tu nariz ganchuda
Para mojar mi sombra en tu límpida paz.
Quiero oír cómo se alza la oración de tu piedra
Cuando se torna estrella tu pensamiento azul.
Palabra geológica, pronuncias mi recuerdo,
Y en mi vida es tu barro un pedazo de pan.
Semilla de la noche caída en el silencio,
Extraviado pingüino que está añorando el mar,
Te sientas en tus patas traseras como un galgo
Y está velando el sueño del buen pueblo natal.

Montaña que yo quiero como quiero la altura
Del corazón materno que es todo mi caudal.
Candado del paisaje, enmudecida rana,
Caída a todo lo ancho del cielo familiar,
Acosaste mi infancia, lobo azul, y ahora guardas
Este aire doblegado de abuelo labrador.
Estatura del eco, avanzada atalaya
Te hacen ronda, a la luna, las casitas de cal,
Y cuando las paredes se esconden por los huertos
Casa abajo del sueño mi corazón se va.
Oh monte, al esponjarse Octubre en los ciruelos
Una sierpe de música me echaste al corazón:
Por eso cuando muera apaga tus cigarras
Y con tu pétrea mano dame el postrer adiós.
(*Monte Cojitambo*, *Ibid., p. 39,* fragmento)

El de Andrade y Cordero es un lenguaje torrencial, un verdadero estallido metafórico; inaugura en Cuenca lo que Don Ramón Menéndez Pidal denominaba arte de minorías, aristocratizante, un arte que abomina a las muchedumbres. Al poeta, desde luego, poco le interesaba el favor del público; además, añoró en la vejez el mundo que él mismo había ayudado a cambiar. Era, pues, llegada la hora de someter la armonía universal al rumor apacible del soneto modernista de resonancia dactílica, que recuerda vagamente a Darío:

NOSTALGIA

Los ciruelos se enferman de blancura en octubre
Y sobre ellos se irisan las libélulas de oro;
Lentejuelas de cielo tras el río y se cubre
De destellos el árbol y se torna canoro.

Canta el viento en las ramas como entonces. Añoro
Tus secretos encantos que el recuerdo descubre
Y con honda nostalgia todavía te adoro,
Todavía un enjambre de ilusiones te encubre.

Trae el viento ese aroma de violetas, tan tuyo;
El crepúsculo enciende otra vez su cocuyo
Y, luciérnaga en vuelo, huye el beso que invoco.

Por la oscura arboleda tu silueta se esfuma
Y en la tarde de octubre que agoniza en la bruma
Solo vagan las sombras del pasado que evoco.[196]

Coetáneo de Andrade y Cordero fue el quiteño Gonzalo Humberto Mata, más conocido como G. h. Mata. Muy joven aún, irrumpió en la ciudad con un nuevo lenguaje que a la par reivindicaba al indio, rompía con la preceptiva, la ortografía, la sintaxis, e incorporaba al poema la expresión popular. Lo advertimos así en este final de *Brigada del dinamitazo quichua:* [197]

INDIO:

Cuando tengas un longo
bautízalo con blasfemias, ponle un nombre de fiera combativa,
dale de comer dinamita con venganzas,
haz que tu hembra le tercie a los nervios
la señal de la cruz de los machetes,
que le enseñe a rezar odios sin derrotas
contra los pálidos fantoches ciudadanos.

INDIA:

Cuando revientes un fruto
bríndale con metrallas campesinas
y suéltalo contra el blanco.
Ahí, yo, único rescoldo de grano barbecho
carcomido por la urbe,
deshojaré mi pecho izquierdo
para restregarme a la justicia

de renovación tendida en guerrilla
al infinito de las tropas de refresco.
(Galope, p. 30, fragmento)

Posteriormente, en 1935, sus poemarios *Chorro Cañamazo* y *Tumulto de Horizontes* fueron incautados por el gobierno de Federico Páez, temeroso del ímpetu revolucionario. Mas, por encima de todo impulso innovador y de su vehemencia indigenista, Mata se muestra poeta vigoroso, vencidas algunas dificultades de lectura:

Yo fui Señor de Llauto y Cetro.
Ni un pájaro bogaba, ni Germinación mecíase

---

[196] César Andrade y Cordero, *Catedral del canto:*, p. 281.
[197] en *Galope de Volcanes*. Cuenca, s.l., s.d. (debe ser posterior a 1932, fecha de las últimas composiciones del poemario).

sin Mi orden.
Andas y Ajuar de diario tuve de Oro.
El Maíz y la Tierra mis propiedades eran:
y todo me quitaron.
Mis hombros adultecían El Infinito al Sol:
y ahora están en polvo.

Con la tiniebla y látigo me restallan La Sangre
y el porvenir es cárdeno.
En mi Mujer no siento Singladura de Arado.
Sucesión de amargura para Eternidad Insomne
es Mi Hijo.

La muerte no me mata; porque difunto vivo
para Mi Misma Raza: Cúspide y Raíz.

De Quito a Cuzco hilé Mis Cenitales Sendas
en Mancomún Poder.

Hoy la tierra no es Mía, y hasta el ladrón me vende.
Bandera fui en Pichincha, Clarín en Carabobo;
en Junín y Ayacucho Lanza y Fusil sembré
e "indio" aún me aúllan
aquellos que hice libres.
Hombre Ecuménico Soy: Cimiento, Torre, Iglesia.
La Mina, la Nación, el Código y la Patria...

de Mis Manos se nutren y por Mis Pies caminan
en Geografía Mía: que en sangre la llevan...
y aún me insultan de "indio".
(*Indio me llaman, Lloret, Antología, T. III, p. 402*)

Similares inquietudes fecundaban otros campos de la actividad intelectual. En la generación revive el espíritu inquieto y batallador de Fray Vicente Solano; reanima a los pensadores el impulso emprendedor de Luis Cordero, ya antes emulado en el estudio del lenguaje y en la investigación histórica. Ahora muchos jóvenes se enardecen bajo las incitaciones arielistas o definen posiciones frente a las expectativas sociales. Apremia a los nuevos intelectuales el análisis, la reinterpretación de la realidad. Tal como lo había presentido Remigio Tamariz Crespo, entran en escena en la literatura azuaya el cuento y la novela, que hasta ahora habían experimentado débiles conatos en las obras de Manuel Coronel, de Peralta, de Calle, de Teófilo Pozo Monsalve. Reaparece el ensayo, ya no como divagación erudita o sentimental, sino como interpretación del lado hasta entonces oculto de la realidad: el hombre y las vicisitudes de la existencia terrena, la aventura humana que había sido soslayada por la mala conciencia o por el pudor clasista de los líricos.

Y entran en escena nombres nuevos: José María Astudillo Ortega, Víctor Manuel Albornoz, Manuel María Muñoz Cueva, Nicolás Espinosa Cordero, Gonzalo Humberto Mata —crítico y novelista-, Agustín Cueva Tamariz, Luis Monsalve Pozo, Luis Moscoso Vega, sobre cuyos pasos andarán con mayor soltura, ya en la segunda vertiente generacional, Arturo Montesinos Malo, Alfonso Cuesta y Cuesta, Saúl T. Mora, Gabriel y Eduardo Cevallos García.[198]

2.3. MÁS ALLÁ DEL TRADICIONALISMO[199]

Volvamos ahora la mirada un poco atrás en procura de dar luego continuidad a la presente revisión. Remigio Romero y Cordero fue el nombre más pregonado en la lírica cuencana de la primera vertiente, aunque guardaran poca relación obra y renombre. Égloga triste, retorno sentimental a los rediles ancestrales, le brindó al poeta un prolongado festejo de hijo pródigo, reanudado por la sonoridad de composiciones posteriores. La intensa humareda apenas deja hoy vislumbrar algunos destellos perdurables, como esos catorce versos melancólicos de *Elegía de las rosas*, vigilia suficiente para redimir toda una larga vida condenada a la versificación. Celebridad, aplausos y corona (en 1933, fue coronado como poeta nacional en la cima de Yavirac), prodigados por la turba gustadora del viejo vino romántico, congelaron la emoción, apagaron el fervor vanguardista de la juventud y apremiaron un destino de infatigable rimador, siempre "listo para todos los temas y todas las ocasiones" *(Barrera, p. 1130)*.

César Andrade y Cordero es el poeta más representativo de esta primera vertiente generacional y comparte honores con los representantes del postmodernismo ecuatoriano; pero fueron más difundidos en la época los versos de Remigio Romero y Cordero, figura que nos ayuda a explorar con mayor profundidad el espacio vital y lírico de la vertiente, en una época en la cual la poesía conservaba entre nosotros el sello de prestigio familiar, social y político. No se debe olvidar que hasta la década del treinta se vivía bajo la influencia de los sobrevivientes de la generación de 1864: Julio Matovelle (+1929), Honorato Vásquez (+1933), Rafael María Arízaga (+1933), Remigio Crespo Toral (+1939).

Justamente las revistas literarias se propusieron bregar en contra del sometimiento y la actitud gregaria, cuando menos en la forma. Ya en *La Unión Literaria* –dirigida por Crespo Toral-, Romero

---

[198] Tampoco se debe olvidar que a esta generación le debe la ciudad su acelerado progreso material, sobre todo en el orden de su configuración urbanística, a partir de los años cuarenta. En 1939 —inicio del período de gestión de la primera vertiente-, se empiezan a tender las instalaciones para el agua entubada y a cerrarse las acequias que desde la época colonial proveían de ese servicio al vecindario; desde 1953 –linde generacional-, Cuenca puede consumir agua potable. En 1945 se instaló en la ciudad el primer servicio de teléfonos, para mil abonados. Un par de pasos más acá, en 1956, en plena etapa de gestión de la segunda vertiente, entró en funcionamiento la planta hidroeléctrica de Miraflores, con cuyos cuatro mil kilovatios se inicia la era de la industrialización.

[199] Al contrario de la tradición, que es preservación de la herencia cultural, el tradicionalismo "es un concepto estático que se resuelve en el enraizamiento en el pasado, en un sistema de vigencias no susceptible de responder a las solicitaciones del presente y que, por lo mismo, bloquea toda opción hacia el porvenir" (Efraín Jara Idrovo, *Tradición y tradicionalismo*, en Varios, *Cuenca y su futuro*, p. 281).

y Cordero había publicado en 1917 el poema *Síntesis suprema*, doce sonetos sentimentales y llorosos, en cuyo cuadro romántico destaca, no obstante, el soneto VI, el mejor logrado, con la huella ya no tan fresca de *Para entonces*, de Manuel Gutiérrez Nájera, precursor del modernismo, por quien adivinamos las tempranas lecturas de nuestro poeta, aunque diga él, tres años después, en mayo de 1920, talvez por complacer al poeta coronado: "yo no leo más libro que el de la naturaleza ni escribo más páginas que las de la Vida" *(Discurso, en Páginas literarias, No. 14, junio, 1920, p. 32)*:

IV

Morir...! Pero morir bajo la nieve
de una dura mirada resentida,
convirtiendo en ceniza blanca y leve
esta enorme pujanza de la vida...!

Morir...! Pero morir cuando el beleño
no se diluya en la ánfora del alma...
Cuando alguien traiga, del país del sueño,
la hambre canina de quedarse en calma...!

Que sea de mañana, un triste día...
Que sea de mañana... Que me muera
En la paz de la vieja serranía...

Que entren chorros de sol por la vidriera...
Y cuando se despierte la alquería-
Que me dejen morir como yo quiera...!
(UL, Serie 6ª, marzo de 1917, No. 9, p. 429)

La discusión sobre el modernismo, como ya sabemos, fue propuesta entre nosotros por *La Unión Literaria* en 1910; continuó en 1918 en *Páginas Literarias*, donde se acogen las composiciones de los jóvenes poetas de la nueva generación. En el N° 3, mayo de 1918, Manuel Moreno Mora señala que nuestra propia grandiosidad andina contribuye a la introversión y a la melancolía; por ello los poetas cuencanos no tienen la alegría que debiera corresponder a la belleza del paisaje. Anota como modalidades regionales la predilección por el pasado, la inclinación a lo eglógico y el carácter moral; de tal suerte que la poesía cuencana ha sido elegíaca, pastoral y mística. Los nuevos poetas, en cambio, "sin dejar de ser nacionalistas, si se quiere regionales, se van olvidando de la tradicionalidad literaria del terruño, y algunos (...) beben un poco de agua de la inmortal Francia", concluye. En este mismo número, leemos la primera parte de *Nocturno*, de Remigio Romero y Cordero, dedicado a Alfonso Moreno Mora. Son tres sonetos endecasílabos de factura delicada, liberados ya del apremio de la rima. La asonancia, apenas perceptible, propaga a lo largo de la composición los rumores nocturnos del insomnio: el tema de la muerte, obsesión generacional, desarrollado aquí no como una realidad concreta -muerte y vida, dos experiencias solidarias-, sino como una abstracción, como un tardío lamento sepulcral:

NOCTURNO

I

Reza, Malena. Reza...o canta...
Me da miedo la noche de los páramos...
Debe pasar la muerte por el patio
cuando ladran los perros... ¿Oyes?... Ladran...!

En la última ventana se ha posado
un lucero... Qué anuncian los luceros
mientras invoca al miedo de la Muerte
la noche de los páramos, Malena...?

Reza o canta... Una salve... Un padrenuestro...
Mis versos... Otros versos... Lo que quieras...
Oyes, Malena, cómo ladran? ¿Oyes?...

Es la muerte, que pasa... Y de mañana
Se verá que algo ha muerto aquí, Malena;
Los rebaños, las flores.., o nosotros...!
("Páginas Literarias", mayo de 1918, No. 3, p. 57)

En el número 10 (febrero de 1919), se lee el soneto que suele estimarse consagratorio, *Elegía de las rosas* (p. 169). El tema de la rosa y el tema de la muerte pronto volverán, por supuesto, al espíritu de la generación hispanoamericana, pero tomados desde otra perspectiva. La pieza, casi inadvertida en el abigarramiento de la página, viene acompañada por otros sonetos de Gonzalo Cordero Dávila y de Carlos Cueva Tamariz. "En los días que corren -había dicho Manuel J. Calle, un poco actualizando el juicio emitido para su época, dos generaciones atrás, por Esteban Echeverría *(Cf. Carilla, T. I, p. 229)* casi no se escribe otra cosa que sonetos, y no hay mediano poeta que no haya llegado a acertar siquiera una vez" *(en Crespo Toral, Genios, p. XIII)*. Con su variada gama de metros, el soneto era el vehículo expresivo del sentimiento romántico, y traspondrá el umbral del siglo XX a uno y otro lado del Atlántico.

Los autores incluidos en este número de la revista indican el clima literario de esos días; está Rimbaud con *Las buscadoras de piojos* (p. 159); está Jean Moréas[200] (*Ibid*) con *Estancias*, y también están los versos de algunos jóvenes poetas ecuatorianos que interesan a este estudio por su sabor testimonial:

[200] Era el Jean Moréas (1856-1910) de la segunda etapa, es decir de cuando, alejado del movimiento simbolista que él mismo proclamara en 1886, abogaba por un nuevo clasicismo (Cf. Carlos Pujol, *La literatura del siglo XIX,* en *Historia Universal de la Literatura*, Vol. IV, p. 247).

Se fueron las tardes lluviosas,
Están mis jardines en flor.
¿Viene la primavera? Rosal,
voy a decir mi confiteor;
(Jorge Carrera Andrade, Ibid., p. 167)

LA ÚLTIMA ILUSIÓN

Háblame Sherezada; dime un cuento,
del rey que fue feliz años de años
del Pastor que vendía sus rebaños
y vivía con gran contentamiento;

de Simbad y las islas de corales,
de navíos e ignotos mercaderes,
de encantadas y púberes mujeres,
y fuentes e irisados pavos reales.
(José María Astudillo Ortega, "Páginas Literarias", febrero, 1919, p. 166)

BALADA DE SOR MARÍA DE LA CONSOLACIÓN

Cándido velo de las albas puras,
veste del Angel de la Anunciación!
Era como el albor de las alburas,
Sor María de la Consolación.
(Medardo Ángel Silva)

Silva terminaba su poema con este final premonitorio

Que cuando emprenda mi peregrinaje,
con sed de paz y con sed de perdón,
seas mi guía en el último viaje,
Sor María de la Consolación.
(Ibid., p. 165)

Cuatro meses después de publicado este poema, Silva se suicidó. *Páginas Literarias* editó unos ejemplares de lujo (N° 12, junio de 1919) para la suscripción dedicada a Mariana Rodas de Silva, madre del infortunado poeta; son ejemplares numerados del 1 al 50 y autografiados por Remigio Crespo Toral, singular honor que demuestra el afecto que se le profesaba en Cuenca al bardo porteño.

Más audaz y reflexiva se muestra la revista *Philelia*, dirigida por Rapha Romero y Cordero, hermano de Remigio. Posee clara conciencia crítica cuando habla del retraso que experimentaban las letras

en el Ecuador y particularmente en Cuenca: "Las corrientes del movimiento literario que con el nombre de modernismo revolucionaban en América y Europa, llegaron tarde al Ecuador, y así la tendencia renovadora venía ya depurada del vano entusiasmo y la ceguedad del momento espasmódico", afirma el director.[201] Señala que ni Darío ni los precursores franceses alumbraron la tiniebla pseudo-clásica y que hasta la irrupción de Arturo Borja solo hubo grotescas parodias de Rubén Darío y Baudelaire. Abolidos los dogmas retóricos, señala, advinieron Noboa y Caamaño, Fierro, Falconí Villagómez, Egas, Silva, etc. En Cuenca, dice, "...se enseñorea la bonachona creencia de que es poseedora de una literatura propia suya", por cuya razón no ha surtido efecto la renovación de las tendencias juveniles. Luego prosigue: "En Cuenca todavía es frecuente la trocha antigua que lleva al triunfo inmediato. Fuera de ella no hay seguros de gloria ni sociedades de socorros mutuos". Condena la crítica "hermosillesca" con que se combate a todo lo nuevo, en alusión irreverente al círculo de Crespo Toral.

En la página 33 hay una nota sobre el dadaísmo, suscrita por el director de la revista. Se trata de una reflexión que define la postura del grupo frente a la insatisfacción universal que reclamaba nuevas formas de expresarse: "…novísima tendencia literaria de eximia prosapia parisiense, tiende a la realización del supremo anhelo de hacer que la poesía valga por sí misma sin el concurso de ningún procedimiento retórico; esto es, que para expresarla no sea menester ningún recuro convencional, que, como la gramática por ejemplo, hieda a ciencia (…)". Esta reflexión deja asimismo percibir el entusiasmo por lo que venía de Francia, cuya influencia obraba en las letras y en otras manifestaciones culturales de la época.

La revista consiguió exasperar a los conservadores desde el primer número, libre, ciertamente descocada para el medio, traía piezas como *Figulina de exlibris* de Rapha Romero y Cordero:

Por satisfacer mi honda pasión iconográfica,
hojeaba una Revué dernier cri parisién
y te encontré en la posse mas chic y pornográfica
ilustrando un erótico poema de Samain...

Tus rizos de virutas, tus ojos de cocuyo,
tu boca replegada en un rictus ambiguo,
tus líneas enervantes, en fin, todo lo tuyo,
souvino en mí el remember de un viejo amor antiguo…

(…)

("Philelia", No. 1, marzo, 1922, p. 14)

[201] RAPHA, "La moderna lírica ecuatoriana". Introducción, *Philelia*, N°3 (mayo de 1922, pp. 18 y ss.).

Traía los versos casi satánicos de *Plegaria a la morfina*, de Noboa y Caamaño, que empieza así:

Morfina!
divina,
de las almas tristes celeste beleño,
fuente inagotable para todo ensueño,
eficaz alivio de todo sufrir.
bálsamo piadoso para toda herida
de los soñadores dulce prometida
que nos indemnizas del mal de vivir.
(Ibid., p. 8)

Traía novedades como las de *Oda gaseosa* de Hugo Mayo, dedicada a Remigio Romero y Cordero, a quien invitaba a las filas innovadoras del nuevo movimiento; versos que debieron ser para los ancianos, habituados a demorar en los puntos suspensivos, una invitación a danzar con el demonio:

Saturno invita un SYMPOSIUM
La telepatía de las calles
en un Films
por $ 0.20
en los café
de
penumbras
mientras la orquesta
en su biología
sueña
el X capítulo
del
GÉNESIS
Nubes eterómanas
danzando
como cuerpos
aerométricos
forman los planos
de ciudades
futuras

(...)

(Ibid., p. 26)

No podía faltar, por supuesto, en el No, 2, Ernesto López, poniendo a prueba la paciencia de los conciudadanos, bien sea por la extrañeza de la expresión o por la falta de aliento lírico:

Moza, hermosa, como rosa,
grácil, fácil a la danza,
maestra o primer alumna
en la música de risa.

Tus negros ojos, tu negro
cabello, él y ellos bellos,
te dan en absoluto, luto,
como el luto por un muerto
en el dintel de una casa.

(...)

Doncella, bella a lo estrella,
con non – curanza de danza
con quietismo y egotismo,
de maganto cisne extático

(...)

(Philelia, No 2, abril, 1922, p. 4)

Este número (abril, 1922) incluye también *Montaña* de Jorge Luis Borges y *Cabellera* de Vicente Huidobro, poetas cuya sola presencia en la revista cuencana es tan admirable como la llegada del primer avión por el aire:

Hay una música silvestre
En tus cabellos leves
Y la lluvia nocturna
Bajo el astro sonámbulo
TU CABELLERA DUERME SOBRE
EL CAMPO
Alguien no encontrará el camino
Y tras el horizonte caerá el vacío

(...)

(*Huidobro, Cabellera, Ibid., p. 16*)

El N° 3 (p. 10), la revista recoge un poema de Rapha Romero y Cordero que anticipa algunos juegos formales practicados en la próxima generación local:

(…)

IX

La vida
es la vida de la Vida
o es la muerte de la Muerte?
o es a un tiempo muerte y vida?
La muerte
es la vida de la Muerte
o es la muerte de la vida?
o es a un tiempo muerte y vida?

Remigio Romero y Cordero, que vacilaba a la sazón ante la vanguardia, se duele en la revista porteña *Proteo* de la indolencia social frente al arte y conjuga las preocupaciones de la segunda etapa rubendariana con las reminiscencias musicales de José Asunción Silva, en una composición que habría vuelto a desconsolar a sus mayores:

Luego pasan caravanas
casquivanas
de panzudos mercaderes,
de fenicios comerciantes, superprole tuya, Adán,
pasan, pasan, pasan hombres y mujeres,
almas yanquis, almas hijas de Uncle Sam...
Miserere... Los poetas ya se van.
Pero a dónde irán...?

Pero en su tierra natal, se quejaba al mismo tiempo, con un ritmo más lento, casi anémico, de la indiferencia de los conciudadanos:

XXXIII

Pero es insoportable ya tanta hostilidad...
Por ruin que todo sea, se nos pone rampante,
en posturas heráldicas de odio y fatuidad;
de modo que es preciso ser, ante esto, un gigante…
(Parábolas humildes, Philelia, 3 mayo de 1922, p. 12)

Ser ante esto un gigante; vana pretensión. Se había propagado en la vertiente lírica la tristeza de un vivir sin motivo juntamente con el anhelo de escapar al bullicio, casi imaginario, de la ciudad. Parece que esta actitud ejemplifica lo que, en esa época, venía a ser el resultado de la tristeza indígena, a la que había que añadirle la inconformidad mestiza y los pujos de hidalgo despilfarrador y aventurero. Algunos poetas se quejaban aparentemente de lo que no les dolía; hoy se puede intuir uno de los secretos orígenes del treno: el temor a perder los dones que a su clase había ofrecido la propiedad sobre la tierra y sobre la lira. Un demonio amenazaba la tranquilidad

de este remoto paraíso andino: el progreso. Convenía entonces -¿solo entonces?- emprender la retirada: la huida del futuro.[202]

Tenía razón Isaac J. Barrera cuando decía que Remigio Romero y Cordero estaba listo para todos los tonos y todas las ocasiones; lo estuvo desde temprana edad; pero, asimismo, muy tempranamente desistió de nuevas aventuras expresivas. Talvez gravitó sobre su yo angustiado el peso de la sangre. Poetas son el abuelo materno, el ex-Presidente Luis Cordero; el padre, Remigio Romero León; la madre, Aurelia Cordero de Romero, de quien probablemente heredaron los hijos "los ocultos gérmenes de inquietudes enfermizas" *(Barrera, p. 1099)*; los hermanos, José, Rapha y Luis, desparecidos los dos últimos en 1925 en las aguas del río Santa Bárbara; en fin, los tíos, Luis, Gonzalo y Miguel Cordero Dávila. "Con estos nombres ¿por dónde podría escaparse de ser poeta?" se interrogaba con razón Gonzalo Zaldumbide *(La Romería, Prólogo, Quito,1931)*. Hoy habría que preguntarse por qué con tal predisposición y tantos dones no llegó a ser el gran poeta que muchos habían esperado; por qué un poeta que era capaz de traducir con igual mérito a Horacio y a Valery no siguió el compás de su generación. Acaso fue porque el peso del tradicionalismo sujetaba el lenguaje y la sensibilidad a lo plañidero y comarcano: la ciudad retornaba al amurallamiento mariano del paisaje. Habrán de transcurrir algunos años para que el avión reaparezca en nuestro horizonte interandino. Pero, como ya lo apuntamos, otros compañeros de la vertiente generacional habían vuelto los ojos a la realidad y se disponían a abordarla.

Pudo el poeta tomar por la puerta de Arturo Borja, de Silva, de Noboa y Humberto Fierro; "pudo ingresar -porque tuvo oportunidades para ello- en la carrera diplomática, desde la cual habría ampliado su visión del mundo y de la cultura" *(A. Cueva T., Genio y Figura de R. R. y C., en La Romería, Cuenca, 1968, p. 18)* como sucedió con Escudero y Carrera Andrade. No; prefirió dar media vuelta, retornar al aprisco, a los ritmos ancestrales, y dejó que el sentimiento le fuera devorando la inteligencia, en medio de una turba cautiva en la vacua sonoridad de composiciones posteriores. Nunca superó cuanto había compuesto hasta los veinticinco años con el beneplácito consagratorio de Remigio Crespo Toral: "...gran poeta, original, hecho por sí y para sí mismo..."[203]

Pero quedan, repetimos, estos catorce versos perdurables de *Elegía de las rosas*:

Qué pasará de noche...? No hay mañana
que no tenga el jardín rosas difuntas...
Sobre estas cosas, cariñosa hermana,
por qué a Nuestro Señor no le preguntas...?

Pasemos esta noche en la ventana,
los ojos fijos y las manos juntas,
para saber, mañana de mañana,
por qué hay en el jardín rosas difuntas...

---

[202] Cf. Marco Tello, *La huida del futuro: aproximación a la lírica cuencana*, en Universidad-Verdad, No. 19, abril, 1996, p. 71-99.
[203] Stein (Remigio Crespo Toral). *Apuntes sobre la poesía en el Azuay*, en Páginas Literarias, 2ª serie. Año 3, T. II, N° 15, noviembre, 1920, p. 64.

Y velamos... Las doce, y luego, la una,
y nada... A flor de soledad la luna,
en paz lo muerto y en quietud lo vivo...

Mas, al prendernos Dios la luz del día,
la última rosa blanca en agonía
y las demás ya muertas... sin motivo...[204]
(Páginas Literarias, No. 10, febrero de 1919, p. 169)

He aquí un soneto en blanco y negro: orfandad metafórica, pero metáfora de la vida. No el color: la penumbra; no el sonido: el rumor; no el movimiento: el presagio. ¡La Cuenca de 1919!

La adjetivación, expresivamente pobre, nos remite al romanticismo;[205] destaca, sin embargo, un atributo dominante: rosa *blanca*. No el rojo, que tradicionalmente ha simbolizado el fugaz centelleo de la existencia; sino el blanco, símbolo de la inocencia y la purezas "Rosa blanca", bella flor tomada al parecer del jardín de Manuel Gutiérrez Nájera *(Schulman, pp. 139 y ss)*. "A flor de soledad la luna": ¿no será la misma luna pálida que prolonga las sombras del hermano y la hermana, en el poema de José Asunción Silva?

La factura del soneto, de rima caprichosa, típicamente modernista (ABAB/bbC/DDC) *(Cf. Navarro Tomás, p. 401)* confirma una ponderada intuición para seleccionar los elementos, combinarlos a fin de potenciar con frescura y originalidad la función poética del mensaje *(Jakobson, pp. 360 y ss.)*. Así, lo primero que llama la atención es la frecuencia de los "emparejamientos"[206]. Los versos 6, 10 y 11 repiten el mismo esquema rítmico de intensidad; lo que acontece también con los versos 4 y 8. Por otra parte, en los dos serventesios concurren siempre sonidos nasales en el axis, a excepción del verso 5, aunque bordeado de nasales en ambas sílabas contiguas. En contraste, señorean en el curso de cada uno de estos segmentos versales sonidos vocálicos abiertos. Paralelamente, se puede observar que hasta el primer verso del primer terceto ha llegado la vida en las formas verbales conjugadas, en contraposición a la muerte anticipada en la nasalización de los acentos dominantes.

Lo contrario ocurre a partir del verso 11. Ahora destaca en el axis la festiva resonancia de las íes en oposición al velar oscurecimiento de la úes que se alojan en el interior de cada verso. La vida se detiene, no hay formas verbales conjugadas; todo es quietud, muerte, apenas agonía. Pero en alarde de equilibrio fónico, la vida renace mortecina bajo la diafanidad de timbre marcada por el axis rítmico.

---

[204] La revista cuencana *Almanaque Ecuatoriano ECRAN*, editada por Polivio Idrovo Aguilar, en la cual figuraba como colaborador literario César Dávila Andrade, publicó en la pág. 15 (enero de 1945) esta versión: "Qué pasará de noche que no hay mañana / que no haya en el jardín rosas difuntas…?", y el verso 5: "Pasaremos la noche en la ventana". Probablemente, eran erratas.
[205] Lily Litvakp.126 y ss. Nótese en especial la función puramente métrica de "cariñosa".
[206] Samuel R. Levin. *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid, Cátedra, 1977.

Los acentos antirrítmicos en los versos 2, 4 y 8 suavizan la aspereza al poner en contacto sonidos alveolares, nasal implosivo más vibrante explosivo o viceversa, como una reiteración acústica de la oposición entre luz y oscuridad. No menos significativa es la frecuencia y distribución de las consonantes nasales a lo largo del poema, suave música de fondo, rumor nocturno del follaje.

En los versos 6 y 11 se advierte una doble equivalencia, rítmica y sintáctica. En el 11, vida y muerte confluyen en una sombría sustantivación que engloba con el neutro *lo* a todo el universo. El sustantivo *mañana* del primer verso está en asociación paradigmática con *luz del día* del verso 12; la función en uno y otro caso es idéntica. El enlace extraoracional *mas*, en el verso 12, es el gozne sobre el cual gira la aparición del nuevo día.

En fin, los puntos suspensivos en el interior del último verso, añadidos por el poeta a partir de la edición de 1931, demoran el descenso del período hasta la altura del tonema de semicadencia, a la espera de un momento de la apódosis que surge inesperado, como un sollozo: ...*sin motivo*... En lugar de distender la emoción, esta solución sintáctica causal obliga a volver mentalmente sobre la interrogativa parcial, descendente,[207] con que empieza el soneto, pues se trata de un elemento que contribuye a dar sentido metafórico a todo el contenido *(Cf. Eco, Los límites, p. 200)*, en incesante recreación de la experiencia unitaria del poema, cuya realidad objetiva pierde visibilidad porque la magia del lenguaje la ha sacado del espacio para sumergirla en la perpetuidad del tiempo *(Cf. Pfeiffer, p.28)*.

Estas aproximaciones a la materia fónica del soneto -tan extrañas ciertamente a los elogios que abrumaron en vida al poeta- nos acercan también con humildad a la naturaleza de lo bello: a la belleza -como a la luz- le es indiferente para prodigarse la forma o el tamaño del espejo.

Coetáneo de Romero y Cordero fue Ricardo Darquea Granda, poeta obsesionado por su terruño:

Adoro la tristeza del páramo sombrío
que copia de mi pena la oscura inmensidad,
porque creo que el alma de lo que tiene frío
es el alma que tiene también mi soledad.

Me conmueve el mugido de los toros salvajes
que resuena en las quiebras con sonoro clamor;
el silencio que llora de ausencia en los paisajes,
cuando el sol se despide tras el último alcor.

Y mientras la neblina, con vaporosos tules,
envuelve las colinas y los cielos azules
en el hondo misterio de la tarde otoñal,

[207] Navarro Tomás, pp. 109 y ss. Cf. también Antonio Quilis, pp. 381 y 435.

siento ansias de ser todo lo que es el infinito,
de lanzar a los cielos de mi ansiedad el grito
y morir con la tarde soñando en mi ideal…
(En Rondador, pp. 177-178)

Con la debida distancia, se puede afirmar que Darquea comparte la inquietud posmodernista de la primera vertiente hispanoamericana, cual fue centrar el interés en lo regional, lo popular, lo comarcano. No consta en las antologías poéticas, pero la letra de uno de sus poemas, musicalizada por el compositor Rafael Carpio Abad, es más conocida que la del himno oficial de su ciudad:

Chola cuencana, mi chola,
capullito de amancay,
en ti cantan, en ti ríen
las aguas del Yanuncay.

Eres España que vive. [208]
en Cuenca del Ecuador,
con reír de castañuelas
y llanto de rondador.

(…)

Guitarras y castañuelas
concertina y rondador:
alma de España que vive
en Cuenca del Ecuador

Si García Lorca había enaltecido lo gitano, si los poetas vanguardistas del Caribe habían descubierto el floklore y el ritmo musical de lo negro, Darquea Granda concentró en una sola de sus experiencias poéticas los elementos constitutivos de lo popular cuencano: lo nativo y lo peninsular.

Culmina la vertiente con dos personajes que toman un rumbo distinto al de sus compañeros de grupo. El primero es Alberto Andrade Arízaga, quien se aparta del gusto modernista: en su mundo se va el pasado, se muere lo azul, se vende la añoranza; además, su poesía es por completo ajena a la ideología dominante. Pasemos revista a estos textos:

Como un mal que se aquerencia
en la llaga del pretérito

[208] Es la versión que consta en *Rondador* (pp. 47-48) y en *Romancero de la Chola Cuencana* (p. 31). En algún momento, el primer verso de la 2ª estrofa cambió a "Eres España que canta".

se enquista la espiroqueta
de un viejo recuerdo inédito.

En ese ayer tan cuajado
de telarañas de bruma.
En ese ayer cuyo paso
va en puntillas sobre tumbas.

Murió el padre en lentitudes
De cedro que se desgaja.
Con él murieron azules
perspectivas de fontana.

Y murieron las paredes
Que enmarcaban la dulzura
De los prístinos canceles
Y los odres de agua bruna.

Hubo que vender la casa
en urgencias de miseria.
Y vendimos la añoranza
de toda la edad más bella.
(*Hubo que vender la casa,* [209] fragmento)

veintitrés años
si mi vida fuera un poema
en versos pareados
he ahí que se hallara
dolorosamente trunca
¿versos de más o versos de menos?...
al ritmo de un cenit que fastidia
me estoy meciendo en la hamaca
de las evocaciones
y siento que caen
los párpados del tedio
sobre la pupila insomne
clavada hacia atrás
en la boca de lobo del pretérito.
(*Auto-clisé,* fragmento, en Lloret, *Antología*, III, p. 374)

---

[209] Alberto Andrade Arízaga, *Presencia de la poesía cuencana*, Vol. III, número 21, Cuenca, Talleres de la Universidad, 1959, p. 22.

Pero adelanta un poco más. Su sensibilidad estética se deja dominar por la intuición, por la exploración del subconsciente; la emoción se divorcia de las formas y figuras impuestas por la tradición literaria; aligera a los versos el juego de alejamiento tipográfico, innovaciones que lo convierten en pionero del vanguardismo *(Muñoz Cueva, p. 171)*:

Ya no aletea el dolor,
pero es a manera de un muñón.
Hube de amputarme
heroi
ca
mente,
la mano huida que tenía
para estrujar todos
los racimos de la tentación...
Hube de amordazar
los labios sedientos
" " succionadores

con que sorbía los labios copas
y las copas labios del placer.
E incrusto ya en el paisaje,
de monte andino a monte andino,
una hamaca ideal
para mecer mi espíritu
en
es
pe
ra
de
que los vientos me traigan perfumes,
y tatúen el horizonte
las emigraciones de sueños.
(*Auto espectralización*, fragmento, en Lloret, *Antología,* III, p. 376)

Tiene una nueva conciencia del lenguaje, como para saludar con entusiasmo a la vanguardia en "El Vanguardismo y su significación en la Historia Literaria":

Asistimos a un período de tranformación geológica del cosmos literario. Transformación grandiosa –Radical-Indefinida. Sobre todo: in-de-fi-ni-da aún. Su falta de perfilación definitiva lo prueba la inquietud del espíritu moderno que se desmaneja en un sinúmero de orientaciones: caminos que nacen de un mismo anhelo –punto céntrico- y que acaso convergerán en la ruta ideal –la del arte nuevo: continente espiritual desconocido y anunciado-. Ella tiene de caótico lo que tiene de revolucionaria. Luego vendrá el fenómeno de su adaptación triunfal (*Mañana*, Cuenca, mayo de 1928, p. 71).

Así, pues, Andrade Arízaga inaugura un léxico completamente desconocido en el ambiente local, que proviene de la cantera del futurismo;[210] de modo que rebasa el horizonte comarcano y señala una liberación del compromiso con la antigua clase dominante que se veía temerosamente desplazada por los acumuladores de capital, los nuevos apellidos, los nuevos ricos:

proletarios yo conozco
las estrofas vibrantes
de la epopeya de la redención
sois vosotros
vuestro espíritu es una bandera ácrata
y un taco de dinamita
vuestro corazón.

sobre aviones de rebeldía
dominaremos los rascacielos
y un juego de trasatlánticos
bloqueará los puertos millonarios

porque el dolor tiene mucho de nitroglicerina
y estallará de repente
porque los torrentes de lágrimas
tienen millones de caballos de fuerza
y algún día arrasarán

cada hora de angustia
sobre las fábricas
en un pagaré girado en contra
de la justicia
y que tarde o temprano
tiene que descontarse
se harán harapos de amargura
se hará el nuevo estandarte
y de sollozos y lágrimas
la nueva marsellesa

los vientos nos traer ecos
de LA INTERNACIONAL

[210] En 1926, Cesar Vallejo ya cuestionaba estos procedimientos: "Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazzband, telegrafía sin hilos, y, en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas (...) Pero no hay que olvidarse que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad." (Citado por Isaías Peña Gutiérrez, p. 156).

poneos de pie y escuchadla
(*Épicamente,* fragmento, en *Mañana*, mayo de 1928, pp. 301, 302)

El compromiso es ahora con los demás a través de la incursión en el periodismo, en donde hizo época el pseudónimo Brummel. Vale apuntar que el pseudónimo desempeñó entonces una importante función en el periodismo de la ciudad; no escondía: era un disfraz para la puesta en escena, ya que permitía al articulista opinar con autoridad superior a la que podía brindarle su identidad en un entorno al que no le importaba qué se dijera, sino quién lo dijera.

El segundo personaje se llama Augusto Sacoto Arias, cuyo temperamento fluctuó entre el modernismo y el vanguardismo. Mientras a su conterráneo Aurelio Falconí Zamora, de la generación anterior, aún le acompañaban, en 1933, los cisnes y los ensueños azules, él había empezado a romper con los temas y las formas tradicionales, optando por una nueva manera de demoler, mediante la palabra, los amurallamientos visibles e invisibles que reducían al silencio al ser humano y le obligaban a vivir en la desesperanza, bajo la cruda presión materialista. En 1932, había compuesto *La ciudad vestida de gala*, un alarde de estilización, de vivos colores aún no vistos, liberado de vigilancia métrica, de artificios retóricos, mesurado en cuanto a puntuación, aferrado a la fuerza expresiva de las frases nominales. Ciudad esplendorosa, escapada del mundo subconsciente, se despliega en imágenes fantásticas, a la manera de la ciudad inventada por el español Juan Larrea (1895), en el auge del movimiento ultraísta *(Videla, pp. 134 y ss.)*.

Sobre sus hombros desnudos
se curva como un alfabeto de colores
la piel de la cebra arco-iris
muerta por el invierno a cuchilladas.

En su cabeza
amotinada de bucles castaños
los tejados
la boina de lino del alba
cae hacia atrás
como una monja de hospital
ebria de cloroformo.

Collar de gorriones.
Cuentas de topacio.
Cadena soldada de trinos.

Cielo, traje azul
bordado por la noche egipcia
con yardas de luceros
en el telar de los pararrayos.

El cinturón diáfano de la hora
ajusta su talle con 6 hebillas de plata.

Ligas violetas
compradas la víspera
en el bazar indio del Crepúsculo.
Aros elásticos amasados de orejas
por una ronda de ojos niños.

Zapato de terciopelo
de la media noche, como para anestesiar
el dolor reumático
de lo mosaicos.

Bajo su seno izquierdo,
la media luna de calcio de una torre,
es un corazón el campanario,
nido en donde el pájaro Ángelus
incuba cadencias.

Su cartera color de cuento criollo.

En las redomas de los guantes blancos
sus dedos marineros
pescan avemarías.

Los parques
frascos vacíos de perfume
se trizan de emoción,
mientras frívolamente
hincan sus dientes de cristal,
las ventanas,
en la sandía madura del sol.

Algún horizonte romántico
le estará asechando en silencio
desde una curva de la Vía Láctea.
(Obras Completas, pp. 81- 82).

La vida de Sacoto Arias transcurrió en Quito, Guayaquil y en el exterior. En 1939 entregó al país una de las obras representativas de la poesía ecuatoriana del siglo XX, el drama lírico en dos actos *La furiosa manzanera*, galardonada con el Premio Nacional de Literatura en 1942 *(Ibid, pp. 193-227)*. Un suceso acaecido efectivamente cerca de Azogues es elevado a la categoría de tragedia lorquiana,

en la que se funden tradición hispánica e innovación poética. Las coplas de Jorge Manrique cobran lacerante vigor en labios de Antonia, la furiosa manzanera, que interpreta el sentir de los oprimidos; en este caso, los campesinos blancos, no los indios de la literatura indigenista:

Lloramos cuando nascemos,
lloramos mientras viuimos
y clamamos
al tiempo que fenecemos;
assí que cuando morimos
descansamos.
(p. 223)

Nada de lamentaciones ni de angustias existenciales: solo poesía, lenguaje intemporal que no deja de ser expresión honda de las preocupaciones que desvelaban a los compañeros de generación, como en la plegaria que la moza rubia recita de rodillas al final del primer acto, pero súplica que estalla como un mandato en el apremio inesperado del último verso:

¡Señor! Por el barranco de tu hermoso
costado abierto por la fiera lanza,
y por la mata de violetas
de cada mano tuya machacada;
por tus rodillas que el dorado hueso
al descubierto dejan y nos dejan
polvillo de agonía en las entrañas
de quienes te lloramos y ensalzamos,
y por tus pies, ¡Señor!, tus pies de lino
que entre viñedos se labraron dulces
y ya en cestos de sangre desparecen:
detén al viñador en su arrogancia
y en mansedumbre a sus viñedos ¡guíale!
¡guíale! ¡guíale!
(p. 208)[211].

Hacia el final del segundo acto cobran voz en el drama el manzano y la aurora, y culmina la tragedia con la intervención del coro casi triunfal de los manzaneros: ¿un recuerdo de Vallejo? ¿Una anticipación al Dávila Andrade de *Boletín y elegía de las mitas*?:

¡Dulce tierra la nuestra y vibrante,
nuestra cuna y nuestro panteón!
¡Es de acero la sangre clamante

[211] Lloret trae este texto en forma de Soneto *(Antología, III, pp. 309-310)*

en nuestro corazón!
¡en nuestro corazón
(*Bis en apagada voz*)
(pp. 226-227)

No podía faltar en su universo lírico el tema del mar, propio de la región; pero lo trata con una visión nueva, distante del temperamento parnasiano de Palacios Bravo frente a la furia de las olas, aunque haya una vaga coincidencia: "una lágrima grande" (Palacios) y "un débil rumor" (Sacoto). Pero este último no le increpa al mar, no se inmuta ni se siente leve y pequeñito; al contrario, conserva la serenidad del espectador de un drama en el que los personajes mitológicos se disuelven en la propia leyenda ovidiana de la que nacieron (tensión entre lo blanco –epuma- y lo verde –oleaje-). La serenidad le viene al poeta de muy lejos si nos detenemos en la expresión "y las tus Odas", que no procede de Francia sino de la remota España:

SONETO A LA MAR

Nueva Dido, en tu hondo reino verde
contra el hijo de Eneas te amurallas;
y el arma blanca, real, de tus batallas,
la blanca espuma es, que ruge y muerde.

Cuando nocturna ordenas, cuando verde
de marinos humores, acuchillas
al tembloroso Grifo en tus orillas:
mi alma su andar sereno nunca pierde.

Pues me revelan mis finos sentidos
y el corazón también con su fulgor:
que son tus virginales alaridos

y las tus Odas Reales al Amor,
y el rayo de tu rostro y sus bramidos
en el puño de Dios débil rumor.
(22, octubre, 1944, Obras Completas, p. 139)

3. LA SEGUNDA VERTIENTE

Escendidas en fervor místico, dos mujeres franquean la entrada a la vertiente. Talvez fueron las últimas voces femeninas en interpretar con altura y fina sensibilidad el tema religioso en la lírica cuencana, si prescindimos, por supuesto, de las que aún se escuchan en festividades y concursos de ocasión:

¿POR QUÉ?[212]

Por qué me has engañado tanto tiempo,
Amor de mi alma, mi Señor y Dios;
Cuatro decenios de habitar tu templo
De novia y Prometida…nada más…

No te disculpes mi Jesús amado
Ser tu esposa, yo quise, de verdad;
Ahora sé que siempre me has mirado
Como al niño que pide caridad…

Que si soy Religiosa suponía,
Única forma de esperar el día
De nuestros desposorios de realeza.

De aquí mi desconsuelo y mi congoja
Me parece que soy dolida hoja
Caída al ventarrón de la tristeza.
(Zoila Esperanza Palacio) (Selección, p. 105)

CRISTO

Estás aquí Señor y no te veo
regálame tu luz en mis tinieblas
porque ya mis pupilas en sus cuencas
son de cristal trizado que no alcanza

a mirar a tu rostro en mis abismos…!
y se agota mi fe sin encontrarte
pero te sigo frágil como una ola
que al golpearse en la roca se hace espuma

y luego se regresa y se torna agua…!
No importa de mis ojos la ceguera
si estás conmigo y vives dentro el alma
donde nace la vida y se termina…!
(Inés Márquez Moreno)
(Camino de Mediodía, p. 171)

[212] Como en otras ocasiones, se mantiene la disposición tipográfica original.

Las dos poetas realizaron una prolífica actividad literaria, aunque sin la vehemencia, sin la actitud y el afán innovadores que imprimieron en las letras la chilena Gabriela Mistral, en la pasada generación hispanoamericana, y la cuencana María Ramona Cordero y León, en la vertiente anterior.

Zoila Esperanza Palacio llevaba escritos sus primeros versos cuando dejó el profesorado primario en la provincia de El Oro para radicarse en Cuenca. Desplegó aquí una discreta y significativa actividad en el magisterio, el periodismo y el cultivo del verso. La Universidad de Cuenca recogió y editó sus composiciones (*Selección de poemas*, 1982), dedicadas en su mayoría a la infancia, a la mujer, a la naturaleza, a la religión, a la vida, temas trabajados en general con sosegada espontaneidad:

SERENATA

Y todo fue parábola de agenda
Fiesta de encuentro en diapasón de horas;
Las nieves escoltando las palabras
Que trepan las acústicas del Ande.

De viaje los delirios de otros siglos.
De inventar festines de mensajes;
Buscar aquel pasado que dejaron
En las piedras del cerro, los abuelos.

Al camino la fe, a cuestas todo,
La difusión del arte en partituras
De las cadencias de la tierra nuestra.

La nave de azafrán en los ocasos
La tarjeta de entrega, en los silencios,
Y el mensaje fraterno en las baladas.

II

Lo importante es llegar, de los nevados
El agua es el aplauso que se escapa;
La soledad del páramo, ondula,
Rebaños que guiarán la Serenata.

Afectos con memoria que presagian
Credenciales de manos confraternas,
Sangre labriega que silbó mañanas
Y entrevistó laúdes por la tarde.

Sin adjetivos de Castilla ¡gesta!
Conciertos cardinales, que analizan
En futuro, el habla de esta fiesta.

Fiel a los caminos de la Patria,
Al sol, en clave de montaña y viento,
De Shiri y ruiseñor, está presente!

(…)

(En Selección, p. 87)

Inés Márquez Moreno dedicó buena parte de su existencia (vivió 103 años) al cultivo del verso. Algunas de sus primeras composiciones estuvieron insufladas de amorosa pasión, cuyo fluir velaba las vacilaciones rítmicas:

BÉSAME

Bésame con pasión, con ansia loca:
¡Chupa toda mi sangre!
Quiero, en la llama de tu boca,
Dejar hondos temblores de mi carne!

Desgájame tus besos, cual la lluvia,
Sobre la tierra tropical;
Y sé la luna loca en mis jardines,
Y sé mi encrucijada y mi puñal!

Bésame así. Con beso fuerte y largo.
¡Si se abraza en tu sed mi piel morena!
Yo quiero, a las orillas de tus labios
Irme quedando dulcemente muerta…
(Denuncia del sueño, p. 11)

Consiguió después mayor soltura en el manejo rítmico y dio frescura y transparencia a las imágenes:

Te adoro Hermano Viento
Porque eres infinito
Y porque el alma me hinchas
Con tu cantos y silbos;
Y la vida –Señora-
Vestida de silencios
Contigo tiene lengua
De pájaros y niños.

Te adoro Hermano Viento
Por tu fuerte destino
De andar como un gitano
Por mares y caminos;
Si anhelar fortuna
Ni manto, ni vestido
Para cubrir tus noches
De bohemia y de frío…
Te adoro Hermano Viento
Porque yo sé que un día
Alzarás mis escombros
Con tus manos de vidrio.
(*Hermano viento*, Ibid., p. 71)

Animada por un rico legado cultural, dedicó parte del quehacer poético a los motivos familiares, a las evocaciones de la heredad campestre, a los recuerdos de la ciudad y de sus personajes, captados a través de un lenguaje fotográfico aún en blanco y negro:

Llevaba un poema
eterno en sus ojos
jugando la luz
entre sus pupilas
bajo el fino alero
de un sombrero gris…

Sus pasos menudos
despacio cruzaban
las calles angostas
de piedra calzadas;
mientras de sus hombros
en pliegues caía
su capa española.
(…)
(*Honorato Vázquez, Camino, p. 153).*

Pero quien nos instala en el espíritu de la segunda vertiente es Rigoberto Cordero y León, poeta apasionado por la música, en especial por el arte wagneriano, una suerte de nueva religión. Producción vasta, aunque irregular, incorpora rasgos de estilo: acumulaciones, juegos de palabras; reiteraciones, nudos semánticos que se desovillan en cadenas de modificaciones:

GRATITUD A LA TRISTEZA

Gracias, gracias tristeza.
Sin ti la vida habría sido solo la ceniza
que el primer viento avienta.

Tú construiste en mí, tú construiste,
con ternura materna,
la desaparición de las quimeras.

Tu voz, sin voz, tristeza,
tu palabra en la sombra,
me dieron una noche sin estrellas;

pero tu misma mano
pobló de melodías que no acaban
la inmensidad inmensa.

Gracias, gracias tristeza.
Sin ti el destino habría sido el pasajero
suspiro que se quema sin esencia.

Solo desde tu ser de las torturas,
Infinita, asombrada, azul, perfecta
se levanta sutil la llama nueva.
(*En Jara Idrovo, Muestra, p. 79)*

Aunque abundó en estos recursos hasta desvanecer su eficacia, obtuvo de ellos aciertos perdurables. A quienes lo conocieron por el trato amable y la risa franca, les habría sido difícil imaginarlo como un ser obsesionado por la muerte, yendo hacia a ella con su andar de caballero siempre apresurado:

Voy a la muerte ya tranquilamente,
como quien de morir se ha alimentado.
Voy a la muerte, tránsito sellado,
sin gesto de pasión, sencillamente.

Voy a la muerte, vida transparente,
con mi sueño de luz atormentado.
Me voy con un adiós simple y callado,
que de silencio se arrulló mi frente.

Me voy para volver, porque hay retorno
desde el otro vivir, vivir más hondo,
palabra estremecida en labio inerte.

He de volver de nuevo a la ternura
de la Música, el verso y la tristura,
cuando deba morir mi nueva muerte.
(*Voy a la muerte, en Lloret, Antología, III, p. 418).*

Elegía I, poema recogido en *Muestra,* de Jara Idrovo (p. 80), mantiene, de principio a fin, el aliento lírico, el dominio formal y la intensa armonía que fluye de la esmerada combinación versal, que va desde la opacidad a la muerte alucinada y a la eternidad. La esperanza de nacer una vez para morir dos veces parecería provenir de la época inaugural de la poesía ecuatoriana, en el siglo XVIII:

Y vamos hacia el polvo,
y vamos lentamente retomando a la tierra.
También es tierra pura, remota y misteriosa,
el pálido suspiro de luz de las estrellas.

Nadie diga
"el camino es largo y fastidioso".
Apenas un minuto de luz o de tiniebla,
y luego el gran delirio del polvo sobre el polvo.

Todo es paso a la flor;
a la raíz que se hunde en bendito silencio.
No hay muerte de las formas bajo la capa obscura.
Más allá de nosotros lo eterno va creciendo.

La sonrisa es sonrisa,
el beso es beso ardiente, la mirada recuerdo.
Solamente que toda sonrisa se hace aroma,
todo beso murmullo, toda mirada cielo.

Nos duele lo que parte,
lo que destruye el árbol azul de nuestra vida.
Pero nuestro dolor purificado en Muerte
ya no nos duele: somos la eternidad dormida.

Paso a paso llegamos,
aunque sea el llegar recomenzar el viaje.
Profundamente humanos nos damos al silencio;
profundamente claros, vemos lo inenarrable.

Trabajamos el fin,
trabajamos la Muerte trabajando la vida.
Nuestra ciencia más íntima es saber de verdad
que el silencio es la lámpara, la lámpara infinita.

Bajamos lentamente,
lágrimas en los ojos y una rosa en el pecho.
Nos abraza la madre sedienta de nosotros
con sus hermosos brazos sellados de silencio.

Mas quien dice bajamos
dice también subimos asombrados
hacia donde los astros perfeccionan sus rutas,
hacia donde se saben inefables remansos.

Primavera en invierno,
estación florecida en ambiente de lágrimas.
Dejamos nuestra voz ya sin sonido cierto,
para entrar en la vida que no tiene palabras.

Sabedlo bien, sabedlo:
lloramos por los otros, porque es justo lo hagamos.
Pero cuando el viaje es de nosotros mismos,
con millares de estrellas levantamos las manos.

"Los que se van no vuelven"
dice aquella verdad que es mentira palpable.
Retornan en perfume, en brisa, en melodía,
en lluvias cadenciosas o regias tempestades.

También todos nosotros
volveremos a vida desde el puerto secreto.
Seremos, oh Poetas, la música del agua,
o la música inmensa y eterna del silencio.

La secreta armonía de Góngora había sido reinterpretada por el jesuita Juan Bautista Aguirre, poeta rescatado para la lírica ecuatoriana por Gonzalo Zaldumbide en 1943. Ahora, Cordero ha retomado uno de aquellos viejos temas en una serie de tensiones opuestas (vida / muerte) que quizás reflejan las que volvieron a marcar el pulso de la humanidad en la primera mitad del siglo XX:

Solamente que toda sonrisa se hace aroma,
todo beso, murmullo, toda mirada cielo.

Los que se van no vuelven,
dice aquella verdad que es mentira palpable.
Retornan en perfume, en brisa, en melodía,
en lluvias cadenciosas o regias tempestades.

El tema y su tratamiento corresponden a las preocupaciones y los procedimientos de contraste y oposición, de elipsis, de juegos verbales en que más tarde, en la siguiente generación, abundará el quehacer poético; entre ellos, nos anticipamos en señalar: el vínculo natural entre significante y significado (símbolo), la correspondencia entre lo real y lo imaginario (alegoría), la dotación de sentido traslaticio (catacresis), la combinación de significados opuestos (oxímoron), (la antítesis[213], bajo la seducción de la mejor tradición formal de la lírica hispana inaugurada por Góngora, fiel reflejo, también, de las tensiones de su tiempo.

3.1. FIGURA DOMINANTE: CÉSAR DÁVILA ANDRADE

Era aquella la atmósfera en la que se afinaba la sensibilidad y se modulaba la voz para el canto sostenido, cósmico, de César Dávila Andrade, en la segunda vertiente generacional. Desde los primeros versos (aún no cumplía dieciséis años), dedicados a su tío Alberto Andrade Arízaga, rompe con la tradición poética local, con la organización estrófica, con los ritmos convencionales, y ensaya otras tentativas estéticas, formales. Conserva la seducción de los puntos suspensivos, pero descubre nuevas divinidades que merecen el honor de las letras mayúsculas. El resultado es un universo poético de contrastes cromáticos e imágenes sorprendentes, apenas abordables por la imaginación:

LA VIDA ES VAPOR *(1934, Obras, p. 93)*[214]

Se despedazan las guitarras de los Huracanes,
como pleamares de Oro...
La vida es vapor. Se ha hecho el vacío
en mi cerebro. La noche gotea rotundamente
en las antenas de los cirios apagados...
Mi corazón es el as de oros
en el vértice de la Torre Eiffel.
Los espejos desvisten a la noche en los Palacios viejos.
Me persiguen los péndulos desorientados,
a flor de insomnio. He perdido la noción
de los Puntos Cardinales. Una bandada de pianos negros
me está devorando los pulmones…

[213] Cf. Kayser, p. 152 y ss.
[214] Salvo indicación en contrario, los textos están tomados de César Dávila Andrade, *Obras Completas,* 1984, y de Jorge Dávila Vázquez, *César Dávila Andrade, Combate poético y suicidio*, 1998.

Oigo cantar a las pirámides, unas canciones góticas…
Me estoy ahogando en un cacharro ilógico.
El universo se ha vuelto loco… En el Bosque
de los insomnios, soy una hélice desorientada…

Antes de entregarse a las composiciones de más alto vuelo lírico, retornaba al ritmo tradicional, pero para agitarlo en oleaje creciente e imágenes deslumbrantes, en dilución de colores y en relaciones semánticas obtenidas de la cantera surrealista:

CONSTITUCIÓN DEL AGUA, *(1945, Obras*, p.105)

Ven, mínima presencia sucesiva,
amoldamiento puro y asexuado.
Ya en la verde capucha de las ranas
o en el deslizamiento azul de peces,
con zapatillas de húmeda bacteria.

Dulzura digital en claro tacto
huyendo un paladar inverosímil;
en lámina sensible sin sustancia,
desunida y unión desvanecida.

Circulación sagrada de la nube,
abertura preciosa en piel de muslo.
En blanco moho subes la escritura,
derramamiento de cristal desnudo.

Gaseosa lentitud de serafines,
alzas tu verde copa fugitiva.
Blanco caballo en soledad de espuma.
Lente que busca el fondo de los muros.

¡Oh! secreto contacto de la lengua
herida por tu pálido alimento.
Sandalia de sulfato cristalino
sobre el metal en óxido dormida
con tu débil sortija penetrante.

También tempranamente ha pagado su deuda a César Andrade y Cordero y, a través de él, a Jorge Carrera Andrade y a Valery:[215]

[215] Recuérdese a este respecto que Carrera Andrade fue admirador y traductor del poeta francés Paul Valery (*Cementerio*

PENETRACIÓN EN EL ESPEJO (1943, Dávila V. *Combate*, p. 311)

País de ausentes habitantes
y océanos tranquilos.
Quién pudiera llenarte de peces y medusas
y caracolas marinas.

Qué vientos pulen
tus duros terciopelos,
tus praderas purísimas y heladas!

Al través de tus auras,
cabalgatas discurren sin sonido,
entre cielos de vidrio,
nubes de avispas de diamante
y alfileres heridos…

Qué vacías están tus perspectivas,
oh! gelidez de lirios invisibles;
estrellas de agua,
náyades doridas
y asteroides de luz endurecida!

Arcángeles desnudos
revuelan en tus ámbitos;
y mujeres de nieve,
en tu escarcha resbalan
sobre los finos muslos.

Qué gozosos delfines
galopan en tus aguas inflexibles,
entre ondulantes sables
y lámparas de frío.

Oh! Ciudad sin murallas,
sin viviendas, sin cielo.
Panorama vacío,
fiel abismo intangible!
Quién pudiera encerrarte
claro ámbito frío,

---

marino, Cántico de las columnas, otros poemas -Traducción y nota de Jorge Carrera Andrade-, Caracas, Destino, 1945).

entre márgenes férreas,
y cegar tu vacío!

Entre los textos menores –menores por la extensión-, Dávila concentra el poder creativo, la sensibilidad, el dominio del lenguaje, en *Carta a la madre (Obras, p. 161)*, escrita en tono confidencial, entre autobiográfico y elegíaco. Evocaciones románticas cobran forma en imágenes de ensoñación conseguidas mediante sinestesias y encuentros surrealistas de términos contrarios, en medio de un suave fluir asonantado, agradable al oído de la destinataria. Se percibe, además, un fondo musical de variada resonancia modernista:

A estas horas ya habrás cenado
ese pan tan delgado, que al mirarlo,
produce una sonrisa y una lágrima.

Y pensar que yo nunca sentí tu hambre
que te robé un árbol azul y dos arbustos blancos
y que por eso hoy tienes marchitas ya las venas,
y descalza la blanca altura de los senos,
y que un ángel oscuro con un nombre extranjero
tal si fuera una puerta, a tu esternón golpea…

No madrugues a misa ni cojas el sereno.
Yo sé muy bien que amas con el dolor de Cristo.
Mil noches de costura te han llagado los ojos
y la malva morena de tus sagradas manos
tiembla ya con el viento que gira en la ventana.

No sufras porque el sábado amanezca con lluvia
ni porque el río baje con un ramo de lirios.
No sufras porque ha muerto esa gallina blanca
con la que hablara en sueños, una noche, mi hermana.

Ya recibí tu carta. ¡Escrita con romero y pestañas azules!
Me cuentas que se ha muerto mi prima María Augusta.
Ahora que estoy lejos, te diré: Yo la amaba.
Mi timidez de entonces me quebró las palabras.
Baja mañana a verla con un ramo de nardos,
y recítale alguna oración impalpable.
Dile que ya no bebo y que he pasado el año.
Ahora que estoy lejos te diré: ¡Cuánto la amo!

Dime sinceramente qué piensas de este hijo.
Te salió tan extraño.

Renunció todo aquello que los otros ansiaban
Y se hundió en sí, tanto, que quizás no es el mismo…
Seguramente piensas: "Estará enamorado".
Y habrás adivinado. Encontré una muchacha
con una voz blanquísima y los filos dorados
el pelo hecho de espigas y sortijas de malta.

Y ahora, yo quisiera decirte que te amo,
pero de una manera que tú no sospechaste.
Verás. Ahora te amo en todas las mujeres,
te amo en todas las madres, te amo en todas las lágrimas.

Tú dirás: "Esas cosas que tiene…"
No sé qué me ha pasado, talvez esté enfermo.
Talvez los libros raros…
Es que el amor de antes se me ha vuelto tan claro
que siento que ya nada es para mí extraño…

Dávila fue el primero de los cuencanos en asumir como oficio el arte de escribir, si se recuerda que la poesía ha sido entre nosotros ocupación complementaria de abogados, profesores, médicos y curas. De hecho, habría podido repetir con Alberti: "No tengo ninguna profesión; es decir, solo soy poeta"[216]. Cuanto acude a su mente, los seres y las cosas, los datos de la historia, las ideas, los recuerdos, todo se transforma en poesía. En él confluye la tradición lírica local y de él fluye la corriente lírica innovadora que dará a lo cuencano -el sentimiento religioso, la sensibilidad herida por la grandiosidad del paisaje- resonancia perdurable, universal. Con razón, su obra ha sido valorada con rigor dentro y fuera del país; sobre ella se ha escrito tanto[217], que al profano le resulta aventurado querer agregar algo al juicio de los críticos, salvo algunas notas de encuadre generacional.

La angustia, la desolación, el sentimiento de pequeñez frente al espectáculo del universo, constituyeron una suerte de dolor atávico impregnado en el alma del poeta, exacerbado por la distancia, por la bohemia, por la atracción surrealista, pero también purificado por el temperamento ascético y la hondura metafísica, por la incursión en la filosofía oriental y en el esoterismo. Esa tensión espiritual gobernará su verdadera pasión poética: la búsqueda incesante del conocimiento (María A. Vintimilla), que lo llevará a internarse en la condición humana, a explorar en los estados de la experiencia mística, a gozar de la fascinación por el vacío, hasta llegar al vértigo final, probablemente el supremo intento de aquella indagación: la búsqueda de Dios, sentimiento religioso arraigado en el alma de su tierra natal. Esa tensión se la puede reconocer en

---

[216] Cf. Fernando Lázaro y Vicente Tusón, *Literatura española,* p. 318.
[217] Estudios muy serios y exhaustivos sobre la poesía de Dávila Andrade nos ofrecen: María Rosa Crespo, *Tras las huellas;* la obra ya citada de Jorge Dávila Vázquez; el estudio de María Augusta Vintimilla en *El Guacamayo, No. 35,* mayo, 1997, pp. 50 y ss.). Son numerosos, además, los trabajos publicados sobre el poeta en el país y en el exterior.

el trasfondo del juego metafórico de *Oda al arquitecto*, en el grandioso delirio surrealista de *Catedral Salvaje*, en los rostros tallados a filo de lenguaje de *Boletín y elegía de las mitas*. De modo que la poesía daviliana, el dolor más antiguo de la tierra en *Profesión de fe*, fluye, tal como en Vallejo[218], desde la entraña palpitante de la propia tierra -la pequeña ciudad, muestrario de la realidad andina-, circula por la vida y la obra entera del poeta. La tierra arrancada a la ensoñación y a la nostalgia es un mundo real, es Latinoamérica, el lugar de origen; ya no España, ya no el encanto ilusorio de París.

La poesía mayor de Dávila Andrade (*Oda al Arquitecto, Catedral Salvaje, Boletín y Elegía de las Mitas*) experimenta un alejamiento progresivo de la suntuosidad del ritmo; la métrica tradicional se repliega sin esfuerzo ni brusquedad y da lugar a la libre organización formal hasta convertir el texto poético, en los poemas últimos, en pura estilización de ideas. La seducción por la reiteración léxica, por el esdrújulo en *Oda al Arquitecto* y en *Catedral salvaje*, donde hay más de cien vocablos de esa acentuación -huella de Escudero y, por supuesto, de Neruda- (sílice, ebúrnea, cálices, pálido, ángeles, gárrulo, basílica, relámpagos, música, hélices, océano, pájaros, vírgenes ápices, círculos, lámpara, meteórico, vértebra, cópula, cúspides crepúsculo, cráteres, dédalo, luciérnagas, acústico, médula, síncope, purpúreo, onocrótalos, cóndores, tálamos...) pierde efecto sensorial en *Boletín y Elegía de las Mitas*, pues ahora busca un nuevo efecto al esdrujulizar por los enclíticos: conseguir que las acciones crepiten como un desgarramiento más de la carne y del espíritu[219]:

22 cortáronle testes.
Y, pateándole, a caminar delante,
de nuestros ojos llenos de lágrimas.

101 Y a su nombre, hiciéronme agradecer el hambre

111 Dejáronme en una línea del camino
sin Sur, sin Norte, sin choza, sin... ¡dejáronme!
117 moliendo caña, moliéronme las manos:

137 Enseguida, levantándome, chorreando sangre
tenía que besar látigo y mano de verdugo

147 En Él cebáronse primero, luego fue en mí

---

[218] Diego Araujo Sánchez *(El Guacamayo, No. 35)* ha profundizado sobre el paralelismo entre la vida y la obra de Dávila Andrade y de Vallejo (pp. 16 y ss). El pan que en la reminiscencia daviliana produce una sonrisa y una lágrima parece ser el mismo pan inacabable de Vallejo. Además, la humanidad con su poder vivificador está al final de *Masa* y de *Boletín y Elegía de las Mitas*.

[219] En Neruda, *Alturas de Macchu Picchu*, leemos: "cuarzo y desvelo, lágrimas en el océano / como estanques de frío: pero aún / mátala y agonízala con papel y con odio, / sumérgela en la alfombra cotidiana, desgárrala / entre las vestiduras hostiles del alambre. / *(Canto general* I, p. 28).

159 a una llamada Dulita cayósele una escudilla de barro
y cayósele, ay, a cien pedazos.

163 A la cocina llevole pateándole nalgas, y ella si llorar

188 Cazáronle. Amarráronle el pelo a la cola de un potro alazán

191 Llegando al patio, rellenáronle heridas con ají y con sal

193 Él gemía, revolcándose de dolor: "Amo Viracocha, Amo Viracocha".

El manejo de la adjetivación guarda uno de los secretos del arte daviliano; el adjetivo torna evanescente a la materia poética, casi inasible en *Oda al Arquitecto*[220] (el alfarero huye con la levedad de la gacela salvaje de Lord Byron); hay por toda la composición variedad de tonalidades (color, sonido, olor, movimiento) e impresiones sinestésicas:

Oh antiguo Arquitecto de las gaseosas manos,
los candelabros alzan su lengua hasta tu nombre
y mi alma adelgazada te besa entre las cosas.
Tú, en la callada tierra de azafrán de los muertos
5 y en la ligera mesa en que huye el alfarero
con pie impar y leve.
Tú, en el confín que abrieron las blancas jerarquías
para ordenar el vuelo de las primeras aves
al fondo de una época hoy secreta en tus ojos.
10 Tú, en los arcos profundos de las aguas genésicas
que labraron un tímpano para las caracolas.
Tú, en el espacio eterno, veloz e inamovible,
ausente en la profunda delicia del secreto.
Irreal y perenne. Altísimo e Íntimo
15 Arquitecto sagrado, de las gaseosas manos.

Por Ti las rosas mueven sus codos de frescura
y las dalias sus rótulas de ácido rocío.
Por ti el árbol reposa en su quicio de roca
y los antiguos mitos, en sus torsos de mármol,
20 con los ojos lejanos de mineral continuo,
fijos, despetalados, absortos de pretérito.
Tú respiras la brisa dorada del cabello,
la tibia arborescencia que lactan las gacelas,

220 *Oda al Arquitecto,* CCE, Quito, 1946.

la delgadez fragante de los hilos de hierba
25 y en la última tarde nos respiras el alma.
Por Ti usa la abeja su brújula de rosas
buscando su capilla a través de los árboles.

Por Ti el sur del cielo enrolla sus montañas,
inunda de tristeza el fondo del zafiro
30 y guarda en una esmeralda el cuerpo de una niña.
Por Ti el corazón sigue golpeando el cielo
y la sangre se tiende sollozando en la tierra.
Oh invisible Arquitecto de las etéreas manos.

Tu, en la ciudad antigua rota por mil clarines,
35 en el carmín nostálgico de los besos heridos
y en la débil memoria de la nube en el agua.
En el cedro vendado de navíos y fábulas;
en el yodo secreto de los pies de los hongos,
sobre sus cabecitas de tierno pan mojado.
40 En el estío de oro y torres de amaranto
que llega con centauros y fraguas de berilo
y con rojos ramajes de escorpiones heridos.
Tú, en la física llama del tacto en nuestras manos,
en su secreto ocaso y en su clima cerúleo,
45 en sus ciegos riachuelos que te sienten y palpan
y en su hidrografía que va al mar del sepulcro.
Oh sagrado Arquitecto de las eternas manos.

Tú, en la buena madera que amasaste con flores,
con agua hija de nube, nutritiva y delgada.
50 En el árbol que cuenta los años con coronas,
en sus hojas que tienen un paladar de aroma.
En la antigua montaña, maestra de palacios.
En el bosque en que arden tus azules arterias
cuando el viento de junio suena el cuerno de caza.
55 En el musgo que extiende su lento manuscrito
y en el polvo durmiente que llora tus sandalias.
Tú, en la blanca vendimia que afana a tus arcángeles
y en su callado viaje al rededor del aire.
Tú, en el dorado toro que piensa en el otoño,
60 en su tierna memoria de gema oscurecida
y en su lenta conciencia que aún no tiene bordes.
Oh antiguo Arquitecto de las aéreas manos.

Por ti las golondrinas llevan la primavera
con tembloroso luto al través de los mares.
65 Por Ti tiene los nidos modelada con briznas
la copia fiel y tibia de un seno femenino.
Por Ti cultiva el mármol su rosal geológico
y encabrita en los frisos sus caballos inmóviles.
Por Ti las codornices tienen la voz de trigo
70 y las hojas de invierno usan guantes de lana.
El árbol busca el humo de tu celeste altura
y las colmenas cantan su marea dorada.
Oh antiguo Arquitecto de las perfectas manos.
Tú, en la zona del ámbar que atraviesan los ángeles
75 con sus carros de cera, su cosecha de lino
y con los tiernos vasos de su temperatura.
Tú, en el hombro desnudo del arroyo en la espuma,
y en el aguijón lento del sonido en el sueño.
En el temblor concéntrico de los lagos heridos
80 y en el sepulcro errante de las voces que fueron.
En la música que anda por el cielo hace siglos
y alguna noche baja hasta nuestros oídos.
Tú, en nosotros: dormido, vigilante y profundo.
En la secreta nube de la melancolía,
85 en este oscuro viaje de adversidad y gloria,
en este vago sueño mortuorio que vivimos.
Respiras nuestro gozo, nuestro dolor, nuestro aire
y en la noche postrera nos respiras el alma...[221]

En el poema alternan la adjetivación impertinente y la redundante, con frecuencia mayor de la primera.[222] El universo es transparencia onírica a la que se accede por el doble papel del adjetivo, que permite a un mismo tiempo la aprehensión y el desvanecimiento del sentido. En efecto, el adjetivo desvanece el perfil del sustantivo con arreglo a una nueva irrealidad (etéreas manos, tembloroso luto, carmín nostálgico, secreto ocaso, brisa dorada, delgadez fragante, ligera mesa); pero da realidad de ensueño a lo inasible (blancas jerarquías, tibia arborescencia, lenta conciencia, celeste altura). Nace aquí la estela de hermetismo -arte de iluminar oscureciendo- que clausurará el ciclo vital y poético del creador. A todo lo adjetivo -incluida la modificación indirecta y la subordinación proposicional- le está encomendada en el poema aquella doble función semántica que parece brotar del subconsciente.

---

[221] Mantenemos intocado el original, a excepción de la tilde en el pronombre Ti.
[222] Cf. Enrique Vásquez López, *Presencia de la determinación en el lenguaje poético de César Dávila Andrade*, en Varios, *El lenguaje*, p. 85.

59 Tú en el *dorado* toro *que piensa en el otoño*,
60 En su *tierna* memoria *de gema oscurecida*

La aparente sencillez de la composición no vela el trabajo tesonero del artífice: la organización anafórica, el juego aliterativo, las imágenes, las antítesis, la prosopopeya que infunde vida a las cosas, la apóstrofe que en la Oda canta, enaltece al ser presente, y en la Elegía reconviene al ser ausente. Un poco menos visible es la estructura rítmica del poema con su calculada secuencia de sinalefas y dialefas (la inarmonía del verso 30 hace pensar en una errata que se arrastraría desde la edición princeps). Predomina ampliamente el alejandrino polirrítmico (57 versos) resucitado por el modernismo, pero no escasea el ritmo ligero del trocaico, propio del romanticismo: versos 2, 3, 5, 8, 13, 16, 23, 28, 29, 40, 41, 66, 71, 87, ni el ritmo lento y musical del dactílico (en el esquema rítmico de *Sonatina* de Darío): versos 11, 25, 32, 36, 37, 38, 42, 45, 46, 53, 68, 75, 81,88). Completan este mosaico rítmico un alejandrino a la francesa (verso 31) y un alejandrino mixto (verso 34).
En *Catedral salvaje*[223], Dávila Andrade describe, narra, vaticina. Cada verso se reclama como elemento arquitectónico de un templo colosal -escenario de la aventura humana- donde cabe la geografía entera y los seres todos del universo. Las formas planetarias, los animales y los hombres desbordan la andadura convencional del verso para imprimirle un nuevo ritmo impulsado por la sugerencia torrencial de imágenes y símbolos, pero sin desvanecer el fondo endecasílabo y alejandrino:

Los truenos saltan sobre una inmensa pata de candelabro.
¡Nada resiste al gran viento y el mismo vacío se emborracha
con la piel arrancada a los espacios!

¡Nada puede entrar en su corriente sin convertirse en música
o en crujido de muelas que blasfeman!
¡En su lecho de espanto renace el cielo en cada esquirla suelta!
(*Catedral salvaje*)

Alguien miró pasar el pelotón oscuro de los contrabandistas,
vestidos de pesebres, por detrás de la luna!
Las cañas de los rayos, espiadas por los toros,
chorreando savia y miel, en los trapiches de la zona tórrida!
Los indios de la hacienda "El Paraíso",
crucificados en un arado de setenta brazos!
El viático, que sube en el caballo ciego del crepúsculo
hacia la casa del jinete muerto!
(*El habitante*)

Tus murallas de cuarzo tiemblan cada cien años
movidas por el fuego del designio!
Y al levantar sus toldos, en la noche,

[223] César Dávila Andrade, *Obras,* 1984, pp. 179 y ss.

las multitudes miran bailar el tempestuoso escombro!
Así, limpias de escoria,
La catedral del hombre venidero!

(...)

Vengo cada mil años!
A desposorios y matanzas, llego cantando!
Sólo un instante emerjo de la noche
para mirar mi cuerpo al sol de los maizales y las tumbas!
Y muero de la herida que abro incesantemente al avanzar!
Oh, Piel Oscura, siempre abierta y adherida...!
(*Vaticinio)*

Parece que no es solo "el americanismo intenso y grandioso de las *Alturas de Macchu Picchu*, que soplará sobre "Catedral Salvaje" *(*Dávila V., *Combate*, p. 56*)* lo que emparienta al poeta cuencano con Neruda; también comparte con el poeta chileno el sentimiento religioso frente a la naturaleza, que se hace evidente en la reiteración de segmentos versales y de esquemas rítmicos a manera de plegaria; en la sonoridad del lenguaje que hace del poema un canto para cuyo deleite es necesaria, como en Neruda, la pronunciación de todos los elementos de la materia fónica[224]:

Cuando oigas sonar los negros cañaverales de mi furia,
ésa es su tierra!
Cuando veas manar de la cumbre miel furiosa de lava y lámparas de
piedra,
ésa es su tierra!
Cuando veas bramar los toros con sus labios hinchados de luciérnagas,
esa es su tierra!
Cuando el caballo toque, tres noches, a la puerta del herrero hechizado,
ésa es su tierra!
Cuando las campanas caigan en el pasto y se pudran sin que nadie las
alce,
ésa es su tierra!

(…)

Ah, vivimos atrapados entre murallas de nieve planetaria!
Entre ríos de miel salvaje; entre centauros de lava petrificada;
entre fogatas de cristal de roca;

---

[224] *Alturas de Macchu Picchu* fue publicado en Santiago de Chile en 1948 (Amado Alonso, *Poesía y estilo*, p.355); en 1950 formó parte del Canto General (Losada). *Catedral Salvaje* fue un poema trabajado en 1951.

entre panales de rocío ustorio;
entre frías miradas de serpientes
y diálogos de pájaros borrachos!
(*Catedral salvaje*)

Boletín y Elegía de las Mitas [225]es un poema épico lírico; épico, en cuanto boletín; lírico, en cuanto elegía. Perplejo se detiene el lector, obligado a descender a las oscuras galerías del sufrimiento humano abiertas en el poema, después de haber ascendido a las más altas cumbres de la creación artística, en verso labrado y refulgente:

Los candelabros alzan su lengua hasta tu nombre

donde, además, era posible intuir la presencia del Altísimo:

en la callada tierra de azafrán de los muertos

¿Cómo pasar de secuencias de riguroso esquema rítmico a acordes que corresponden a otros estados de conciencia, exteriorizados en registros inusuales de experimentación formal? Jorge Dávila Vázquez, sobrino del poeta, nos franquea el camino al colocarnos ante una pintura mural de grandes proporciones, en la que al lector se le va revelando la secreta urdimbre. Tal como en los albores del siglo XX se propuso el arte pictórico emular a la poesía y desprender del espacio las imágenes, procurándoles autonomía y fuerza metafórica, para que el espectador las pudiera contemplar por ambos ojos, Dávila Andrade retoma el procedimiento y perfila el dolor universal mediante otro instrumento, asimismo universal, la palabra. Trabajó así este gran fresco estampado en el friso de la historia a que también el lector-espectador pudiera percibir la realidad por ambos ojos, el del cuerpo y el del alma.

Las dimensiones que dan relieve a las imágenes y les infunden vida proceden de la armoniosa conjunción de espacio y tiempo. El primero, en cuanto descripción y narración, fija las coordenadas del acontecer; el segundo, en cuanto tratamiento temporal, infunde vida y movimiento. En la trama, nada se ha confiado al azar, salvo el caso discutible del verso señalado por Rodríguez Castelo como malo y casi falso: "Padecí todo el Cristo de mi raza"[226]. Es discutible lo de malo y falso por cuanto la imagen del Crucificado preside, desde el comienzo, el martirio que sufre en su nombre el pueblo indígena; y se reitera su presencia en varios momentos del poema. Es aquella trabazón, lúcidamente emparejada de lo épico y lo lírico, la que ha facilitado el interés para su representación escénica y, asimismo, para su interpretación sinfónica.

Relato y lamentación: testimonio vivo, exploración desgarradora en lo histórico, lo étnico, lo lingüístico. En goce de plenitud vital y estética, Dávila ajusta el lenguaje a cada instancia de dolor indígena. Lo hace con tal nervio y precisión que el horror, la objetividad del sufrimiento emanan

---

[225] *Boletín y elegía de las mitas*, Cuenca, CCE, NA, 1960.
[226] Por este tenor, sería igualmente censurable el verso "Son las caídas hondas de los Cristos del alma", que se lee en César Vallejo (*Los heraldos negros)*.

tanto de la situación como de la secuencia fónica que libre ya de ornamentaciones retóricas, de efectos sensoriales, de experimentaciones, crea símbolos universales del sufrimiento, capaces de ser representados ante un lector-espectador asimismo universal.

Nada hay de extraño, pues, en que Dávila Andrade inicie su texto con la presentación de los personajes sobre los escenarios:

Yo soy Juan Atampam, Blas Llaguarcos, Bernabé Ladña
Andrés Chabla, Isidro Guamancela, Pablo Pumacuri,
Marcos Lema, Gaspar Tomayco, Sebastián Caxicondor.
Nací y agonicé en Chorlaví, Chamanal, Tanlagua,
Nieblí. Sí, mucho agonicé en Chisingue,
Naxiche, Guambayna, Poaló, Cotopilaló
Sudor de Sangre tuve en Caxají, Quinchirana,
En Cicalpa, Licto y Conrogal.
Padecí todo el Cristo de mi raza en Tixán, en Saucay,
En Molleturo, en Cojitambo, en Tovavela y Zhoray.

Luego se apodera del sustrato quichua, se vale de las expresiones de efecto coloquial, organiza la composición con la mesura y los procedimientos propios de la organización sintáctica de la lengua vencida; mediante el arcaísmo confiere intemporalidad a los hechos del pasado:

11 Añadí así más blancura y dolor a la Cruz que trujeron mis verdugos.
50 mujer pariendo mi hijo, le torcí los brazos
67 A runa-llama, tam, que en tres meses
68 comistes dos mil corazones de ellas.
69 A mujer que tam comistes[227]
105 (Así, avisa al mundo. Di. Da diciendo. Dios te pague).
195 Y a mama Susana Pumacay, de Panzaleo
74 Hombres al soplo de sus foetes
131 cómo foeteaban cada día, sin falta.

El interés onomatopéyico ha llevado al poeta a poner en manos del verdugo, en los dos ejemplos últimos, el galicismo *foete* y no las formas *fuete* o *juete*, más propias del habla de las víctimas.

También están presentes las variaciones morfológicas del habla indígena, como esa forma adverbial apocopada, tam, en grupo fónico independiente, golpe de tambor que repercute más allá del tiempo y de la muerte; y anuncio, hacia el final, de la resurrección:

[227] Es clara la intención de incrementar la vehemencia del reclamo mediante el habla indígena y, en general, de la popular, puesto que la segunda persona singular del pretérito perfecto simple no lleva "s".

12 A mí, tam. A José Vacancela, tam.
13 A Lucas Chaca, tam. A Roque Caxicondor, tam.

280 Regresamos! Pachacámac!
Yo soy Juan Atampam! Yo, tam!
Yo soy Marcos Guamán! Yo, Tam!
Yo soy Roque Jadán! Yo tam!

Nótese la forma en que la puntuación y la mayúscula varían la intensidad de la percusión, presentación gráfica que ha sido alterada en otras ediciones del poema.

Hay por allí un verso que se disloca mediante una extraña combinación de hipérbasis y de sintaxis quichua:

55 y entre curas, tam, unos pareciendo diablos, buitres, había

No se puede pasar por alto el juego temporal, que tiende a confiar el sufrimiento al pretérito perfecto simple, intensificado por la irrupción imperfectiva de los copretéritos:

149 Me despeñaron. Con punzón de fierro,
me punzaron el cuerpo.
Me trasquilaron. Hijo de ayuno y de destierro fui.
Con yescas de maguey encendidas, me pringaron.
Después de los azotes, yo aún en el suelo,
ellos entregolpeaban sobre mí dos tizones de candela
y me cubrían con una lluvia de chispas puntiagudas,
que hacía chirriar la sangre de mis úlceras.

y ha reservado un presente intemporal para la autovaloración étnico-religiosa del pueblo subyugado:

265 Vuelvo. Alzome!
Levántome después del Tercer Siglo, de entre los Muertos!
Con los muertos, vengo!
La Tumba india se retuerce con todas sus caderas,
sus mamas y sus vientres.

Entre los procedimientos sintácticos, la ausencia del artículo priva de sustentación al nombre, abandonándolo a su plena virtualidad, a la indeterminación; el cero de habla nos alude y atormenta al aspirar del sustantivo su pura esencia emocional[228]:

---

[228] Cf. Amado Alonso, *Estilística y Gramática del Artículo en Español*, *Estudios lingüísticos*, pp. 125 y ss. Cf. también María Rosa Crespo, pp. 157 y ss.

69 A mujer que tam comistes
70 cerca de oreja de marido y de hijo
138 tenía que besar látigo y manos de verdugos.
219 Lloré agua de sol en punta de pestañas.

Pero hacia el final del poema, los sustantivos emergen del dolor y de la muerte para proyectarse con toda su identidad telúrica en un aquí y en un ahora determinados por el artículo:

270 La gran tumba se enarca y se levanta
después del Tercer Siglo, entre las lomas y los páramos,
las cumbres, los yungas, los abismos,
las minas, los azufres, las cangaguas.

De este modo, Dávila Andrade ha convertido en poesía todo el horror de la explotación indígena, tal como en la primera vertiente lo habían hecho y lo hacían aún en el ensayo, el cuento y la novela, Benjamín Carrión, Jorge Icaza, Luis Monsalve Pozo, Femando Chávez, Gonzalo Humberto Mata, Manuel Muñoz Cueva, Alfonso Cuesta y Cuesta; tal como lo hacían sobre el lienzo los pintores representativos de la generación: Diógenes Paredes, Eduardo Kingman, Oswaldo Guayasamín, coetáneo del poeta; tal como lo habían trasladado a la agonía de sus cristos los escultores cuencanos. En la etapa final, Dávila entra en un estado de ensimismamiento o, más bien, de trance, diríase, para aludir a su inmersión en la filosofía oriental y en el mundo esotérico. Al dictado de toda la experiencia acumulada, trabaja una serie de composiciones generalmente consideradas herméticas. No se trata de un cambio de actitud; es el final de un proceso que se inició mucho tiempo atrás como una búsqueda incesante de algo indefinible: Dios, el conocimiento supremo, o quizá la palabra poética, sobre la cual, sin saberlo, ha dormido largamente. Cuando hay dificultad para hallar la relación entre el mundo real y el figurado, empezamos a movernos en la penumbra de lo enigmático. ¿Reina en esta etapa el vacío, la desesperanza, o la plenitud del ser? Los textos se ofrecen a múltiples lecturas e interpretaciones, sin que ninguna se halle del todo privada de razón.

Cabría preguntar si, en este tipo de manifestaciones, el nivel de valoración estética guarda relación con el grado de hermetismo. Poesía sellada, caracteriza al texto hermético el rompimiento con las normas que dirigen el curso del pensamiento; aquello que busca no se oculta en el conocimiento sino en la dimensión vedada de las revelaciones y los sueños; se rompe con el canon, la sintaxis no cuenta porque se indaga más allá de la linealidad del tiempo. Los significados y las imágenes se persiguen y se desdibujan con la lumbre distante de las doctrinas secretas *(Cf. Eco, Los límites, pp. 61 y ss. y 198 y ss.) y* su carga de dudas y esperanzas.

No es tan fácil, entonces, ir en pos de una interpretación que reside más allá de las palabras, sin otra guía que no sean precisamente las palabras y su "huella psíquica", es decir, las imágenes que van aquellas provocando: paradoja de la lengua y de la vida trasladada al arte. Pero seguir el curso de esa huella evitará convertir en filosófico un texto esencialmente poético, pues el uno está constituido por una red de conceptos; el otro, de imágenes *(Cf. Pfeiffer, pp. 25 y ss.)*. Es el rastro por el cual procuraremos acercarnos a este par de textos: *La nave* y *Poesía quemada*, poemas intuidos como instancias de un proceso único que termina en la fusión del buscador y el objeto buscado, en un lenguaje intemporal

que nos recuerda al de *Altazor* en su descenso a los abismos de la existencia humana.

La nave podría asumirse como alegoría de la vida. Se trata de dos vocablos cuyo elemento de vinculación es el movimiento; este lanza al creador a una aventura en pos de la experiencia poética. Instigado por estímulos contrarios: el goce (luz) y el dolor (lágrima), prosigue animado en su trayecto por otras relaciones alegóricas (la maldad: bestias feroces / la bondad: ángeles). Reorienta el avance la "rosa de la madre" (¿rosa de los vientos? / navegante encallado). Al impulso de la evocación materna, en la nave aparecen las brisas que la han agitado (temor, esperanza, amor, misticismo, asombro). Concluye la aventura en el encuentro victorioso del ser que se funde en lo buscado: la palabra poética en su andadura enigmática (líquido tejido), donde el Yo poético arde con sus tributos alegóricos, que solo podrán ser intuidos eludiendo los significados literales (imágenes: banderas; conocimientos: armas).

LA NAVE

Nave de donde salió el niño
a pestañear la luz en la primera lágrima.

Nave a la que retornó mi adolescencia.
Dentro de ti sentí
la profundidad
de mis lámparas.

Dentro de ti gocé la inocencia de las bestias
feroces y de los ángeles.

Desde las rodillas equidistantes de temor y esperanza,
te miro coronada
por la flor escrita
en la piel de la Amada.
Huella que mana un hilo hacia el hijo,
con el místico anuncio
para el asombro de los días.
(Oh, alimento hilado
por la rosa de la Madre,
para el pequeño navegante encallado!)
Ahora retorno victorioso,
a morir un instante
de fuego y gemido.
A sucumbir en ti, con tu líquido tejido.
a besarte con todas mis banderas y mis armas
encerradas en su obelisco
de sangre y de agonía.
(Obras Completas, p. 295)

Continúa la búsqueda en *Poesía quemada*. Parte ahora de una negación de las evocaciones tempranas: ni inocencia (obras puras), ni recuerdos sombríos (ánimas) ni pasado (ruinas). Acto de lucidez, el poema está en la mente (centro del juego), acompañado de una tensión interior (cacería, víscera), ajena a las incitaciones de la realidad (costillar del ventisquero); apartada igualmente de lo sobrenatural (cordero en el pan de cada día) y del dolor (punzante abalorio de los cítricos). La creación es un acto de sinceridad del poeta consigo mismo hasta dar con el secreto (pan) que la poesía (madre, motivo recurrente) ha ocultado bajo los propios sueños del buscador (el perro que duerme sobre). Y ahora solo queda fundirse en la Poesía, quemándose con ella en palabras de fuego (ladrillos de venas de amor), hasta que ella (cuatro veces insistente a través del pronombre *te*) sea rescatada por la luz: *vendrá el sol y te extraerá con los colmillos*, imagen final, alucinante, soteriológica, cercanamente emparentada con el lenguaje ultraísta, borgeano:

POESÍA QUEMADA

Entre las obras puras, nada que hacer. Tampoco
entre las Ánimas y las Ruinas.

El Poema debe ser extraviado totalmente
en el centro del juego, como
la convulsión de una cacería
en el fondo de una víscera.
Y, reír de sí mismo
con el costillar del ventisquero.

Sólo lejos de ti, en el milagro
de no encerrar cordero en el pan de cada día.
Y, nada que se asemeje
al punzante abalorio de los cítricos.

Me tentaré lejos de Dios, mano a mano,
a mí mismo,
con la sinceridad hambrienta del perro
que duerme temblando
sobre el pan enterrado por su madre.

Y te quemaré en mí, Poesía!
En ladrillos de venas de amor, te escribiré
empapándote profundamente.
Luego,
vendrá el sol y te extraerá con los colmillos!
(Obras Completas, p. 321)

3.2. OTRAS VOCES

Figuras representativas de la segunda vertiente se hallan también inmersas en las corrientes y en los procedimientos de la generación. Enrique Noboa Arízaga, Arturo Cuesta Heredia y Hugo Salazar Tamariz constan entre los fundadores del grupo ELAN cuencano. Se suman a ellos Antonio Lloret Bastidas y Enrique Noboa Arízaga. Aunque cercano a Dávila, este último no logra domeñar la caudalosa propensión a la grandilocuencia del hombre público y se queda en la fronda declamatoria, suntuosa, adjetiva:

Vieja piedra de siglos tumbada en la leyenda,
vieja arcilla morena de mezcla mitimae,
de las manos del indio adviniste a la historia,
con un collar de páramos, cantando yaravíes.

Vieja piedra: en tus ancas de piedra, la voz ronca
del Huagñay engreído, se alistó a la contienda;
en tus senos de páramo yo apuré la nostalgia
de la raza y anduve tras el grito redondo
arrancado del viento por garganta mitaya.

Yo oí que la palabra del Padre Pachacámac
me dijo, señalando tu vastedad rotunda:
allí está el Ingapirca con su canción de siglos,
allí el Narrío inmenso, paridor de secretos,
allí el Baño del Inti, allí el Libro del Tiempo,
abierto ante los ojos buscones de la Historia.

Vieja piedra: en el monte besador de los astros,
te levantas soplando bandalajes de niebla.
En ti amaron los surcos el verdor de la espiga,
la dulzura dorada del trigal, y el manojo
amarillo de callos en los dedos del indio.

(*Biografía de mi pueblo, en Biografía Atlántida, p. 94)*

Antonio Lloret Bastidas, en cambio, logró atemperar el desenfreno sensorial bajo el influjo de Carrera Andrade y de Escudero *(Cf. Rodríguez C., Lírica, Bogotá, I, 1979, p. 85)* y ajustó con denuedo la emoción a la apretada mesura del soneto, con el tono grave, hondo y a la vez artificioso del soneto clásico español; aunque la materia poética se resienta a veces, ceñida por la acentuación esdrújula y sujeta a necesidades rítmicas, en especial las de timbre:

La soledad

I

Cuando yo fui rumor, viento sencillo,
Indefinido trébol, tierno idioma,
Júbilo y plenitud, salvado aroma
Ya descubrí tu faz como un anillo.

En mi clima después —cielo amarillo-
Para el duelo del ciervo y la paloma,
Mezcláronse el amor con el aroma
Y el aire de mis lutos con tu brillo.

Tu ademán, soledad, guarda mi llanto,
-Trébol que espera su último quebranto-,
desvelado de pie sobre la arena.

Sidérea plenitud, lámpara y arpa,
En tu luz musical mi noche zarpa
Hacia el mar absoluto de la pena.

El amor

II

Tú, en el día inicial; Tú, en el temprano
Don de la claridad! Tú, el tempranero;
¡Tú en el huerto cerrado y duradero
y en esta ansia total del beso humano!

¡Tú en la cuenca pastora de la mano;
Tú, en el Sí de verdad! Tú, el verdadero.
Tú, antes; tú, después! Siempre ligero.
Unas veces distante, otras, cercano.

¡Tú, en el más fino estambre! Tú, en el trino.
Tú en el gozo nupcial. Tú, en el camino.
Tú, en mis ansias, y tú, en mi regocijo.

¡Tú en todo tiempo, Amor, y en toda cosa:
Tú, en el íntimo encanto de la esposa
y en la ronda ternísima del hijo!

La muerte

II

La muerte elemental está en un lazo
De ojos verdes en fuga. Su mirada
Va en el aire sonando su mirada...
-¡La muerte silba un rostro en cada lazo!

Silba oscuro el clamor y oscuro el lazo
Que tiende entre los muertos. Su llamada
Va en el agua sonando su llamada...
-La muerte se distiende en cada lazo!

¡Va en el fuego la muerte y no se quema,
Va en la tierra la muerte y reflorece;
Va en el fuego sonando su anatema!...

¡Va en la tierra sonando cuando acrece
La muerte elemental! ... Mi hora suprema
Después de este morir: ¡cuando regrese!

III

¡Qué inmenso retornar lleno de júbilo
Al Alma del Gran-Todo en este instante:
Mirarse en la raíz, ser el radiante
Perfume de la tierra en verde fúlgido!

¡Crecer entre la grama. Ser el súbito
Esplendor del rocío delirante.
Caminar otra vez. Estar delante
Del ritmo universal, con aire lúcido!

¡Morir es retomar! Volver al cántico.
Bajar desde la lluvia en vuelo mágico
Y encenderse en el rojo de las rosas.

¡Vedme a mí cual ya soy: eterno y férvido,
esplendor sin confín, ala sin término
cantando renacido entre las cosas!
(En Imagen y Memoria, 1963)

Lloret se convierte en el anunciador de una tendencia que asumirán desde otra perspectiva los más jóvenes poetas de la siguiente generación: la poesía en busca de sí misma.

Arturo Cuesta Heredia elude toda ostentación retórica; su actitud contemplativa, afín a la de Dávila Andrade, lo convierte en furtivo cazador de imágenes y sonidos. Se desentiende del bagaje modernista porque encuentra en la libertad versal la solución para sus imágenes translúcidas, para sus asociaciones que desconciertan por un vigor expresivo que nos recuerda a Carrera Andrade, al Gorostiza de las *Canciones para cantarlas en las barcas,* a José Juan Tablada -el más adelantado de la generación anterior- y su encanto por el haikú. Más atento a los sobretonos que a los tonos, Cuesta Heredia capta los reflejos del espíritu sobre las cosas, se aproxima a los objetos y se entretiene observando los más extraños vínculos, extrae los materiales elegidos por la levedad de su peso y los diluye en el poema con fruición de acuarelista.

Los seres y los objetos adquieren vida propia, independiente; al ser humano le queda únicamente la gloria del asombro. En Cuesta Heredia no cabe la nostalgia ni el desconcierto individual porque el poeta vive en olor de poesía, no en la realidad sino en *su* realidad[229], pues ha pasado a formar parte del mundo que creó. Era necesario ser superrealista para encontrar a Dios, con tanta facilidad, en la sencillez del mundo cotidiano:

San Martín de Porres es el santo de su devoción:

Te enamoraste del hábito blanco y negro
de Domingo de Guzmán,
como se enamora un niño de un poroto.
Así vestido:
alma fresca,
ropa enconfitada. Igual que la guaba.

El Hermano Miguel es alto como una botella de tinta. Y San Francisco de Asís tiene la fosforescencia de un trino:

Nadie te ha visto cuando la luna
ilumina los claustros violetas de tus heridas
y los pájaros te amarran a la cintura
el cordelito blanco del trino.

Mil huertos desnudos se vistieron de reyes
con la miel de tu palabra.
Las manzanas sintieron latir el corazón de júbilo,

[229] Cf. Jorge E. Adoum, *El realismo de la otra realidad*, en Fernández Moreno, *América Latina*, pp. 204 y ss.

dejándoles el golpe la cara rosada,
Como el golpe tenue en el metal de la campana.

Naciste para dialogar con los corderos,
Para bendecir al Señor en las venas de las hojas
Y en los insectos rubios que pueblan las colinas de tus pies.

Cómo te amarían los luceros más distantes
que has encendido con la mirada.
Qué besos los que pondrá el aire
En cada boca de tus cinco llegas.

Este árbol está triste, Francisco,
este árbol necesita que lo mimes,
que le digas que no tardarán en nacerle las aves,
como las heridas cantoras de tu cuerpo.

Los labios pálidos de tus hermanos,
Se alegran con el beso tibio del pan florecido en tus manos.
Hermano menor de los pétalos,
De la familia del agua.
(San Francisco de Asís, en Tranquila Sombra, 1948)

Su canario Amadeus, muerto en olor de santidad, se ha ganado un cielo que debe ser la envidia de los ángeles y, sin duda, de los poetas románticos ingleses *(fragmento, Avance, agosto, 2002, p. 17)*:

Ahora cumplirás tu anhelo:
esquiar en la colina de menta
de un lucero.

¿Y quién ha dicho que la guitarra no es algo vivo, digno de una elegía?

Recuerdo
cuando te conocí,
tenías la música dormida en el vientre

y a través de tu piel de naranja.
una amapola ciega.
(Lloret, Antología, T. IV, p. 178)

¿Y no merece la máquina de escribir una canción de amor?

Yo te adoro como a una llaga.

El papel purísimo frente a ti,
como una nube de pie.
Y vienen las palabras
con tus pies de diamantes.
De pronto,
en el escaso campo de una hoja,
hay un trigal en horizonte,
un granero de perlas al viento.

Benditas tus escalas.
con piedrecillas de lágrimas.
por ellas mis dedos corren dichosos.
como serafines sonámbulos.

Imposible olvidar
el trote tierno de cabras
de tus pies marcados con estrellas.
(Lloret, Ibid., p. 180)

¿Y por qué no ensayar con la paleta del pintor? La agitación del mar se inmoviliza de pronto en una acuarela de pescadores asombrados:

Ni más ni menos que bronces que se embarcan
para ricos sueños de lejanas tierras,
entran jubilosos en las pequeñas naves
para regresar con el precioso cargamento de peces
semejantes a montañas de monedas en la arena.
(Ibid., p. 234)

En ocasiones, el delicado pincel del acuarelista desagua tiernamente en el humor, proyección de la realidad en la irrealidad:

Where are you?
Los negros que amaste y que te amaron
no verán más
your head
redonda, pequeña, roja,
que se apagó como una pipa.

(…)

Very much
es mi dolor por tu partida.
Tanto que,
cierro los ojos
y te sigo viendo en colores.

The Uncle Sam
gime y gime,
colgado de un alambre
por la nariz ganchuda.
(*Elegía al Presidente Kennedy*)

El más joven poeta de la generación fue Hugo Salazar Tamariz. Abandonó la ciudad en edad bastante temprana para radicarse en Guayaquil, donde se fue aproximando a las nuevas tendencias:

VISITA A LA LUCIÉRNAGA *(Mi Parcela, p. 5)*

Por el camino intáctil del desvelo
llegué a tus dos mitades de fantasma,
huyendo del andar y de las ropas

La lluvia quedó atrás de los manzanos,
el sueño, sobre la hembra y los gorriones,
el vino, en pleamar, bajo los hombres.

No importa el cementerio o las iglesias
el espacio inconsútil en que ruedas
tu cuerpo de carbón y turmalina.

Gacela de parajes transparentes,
percibiendo el perfume de mi sangre
serenose tu párpado desierto.

(…)

Pero marcó distancias desde un comienzo; por ejemplo, mediante una casi inadvertida alteración sintáctica:

Mujer, parcela de alba!:
Haya con tu mirada mi febril transparencia,
encontrado un profundo motivo de plegaria o de grito,
ardidos al socaire de mi voz sin ceniza.
(Ibid, p. 19)

(…)

Luego se tornó subversivo en la militancia política y en el lenguaje; decidido a redimir a las palabras de su gastado atuendo retórico, las convirtió en instrumento de rebeldía: las convocó, las enconó, las dispersó. Sin atinar a despojarse de los ritmos ancestrales, logró cuando menos romper el compás. Un testimonio de su victoria interior fue la sublevación tipográfica que desde Apollinaire había seducido a la escritura poética:

EL HABITANTE AMENAZADO *(ECRAM, enero, 1956, No. 2, p. 30)*

Somos un pueblo antiguo,
viejo como la miel,
como la sombra,
como las altas hojas;
tan pegado a la áspera corteza que,
de lejos
nadie nos diría seres sino topografía.
Zurcidos a la tierra hemos estado siglos azules
y amargos siglos,
hollando la ya enterrada
edad de la montaña,
los sucesivos cauces de los ríos,
y comiendo del ácimo concepto de los frutos.
De jaguares,
de sol
y hachas de piedra,
hemos ido viviendo
y falleciendo.

(…)

Junto al fuego repleto
de memorias,
espectando los círculos
insomnes,
un anónimo dios
deja su huella
y
sollozando de retraimientos
se conjuga la sangre desarmada
con el filo imposible
de la náusea.

El día,
acicalado,
se le viene

y como los hondos perros campesinos
una mala palabra
  lo sustenta
en el líquido andamio de su anhelo.

(…)

Caracteriza a Salazar Tamariz la gradual inmersión en lo connotativo, que le permite pasar de la comparación y la similitud:

Tenía el rostro lento
                de mueble arrinconado
de escalera inconclusa
Solía quejarse a medianoche
como deben hacerlo
                los fósforos usados.

(El elogiado)

a la metáfora in absentia:

En un ágil caballo de berilo
se iba por sus campos
                inundados
donde un ídolo verde
                se ha caído
        de bruces
                en el alma de las cosas.

(Réquiem a César Dávila Andrade, en 3 Poemas, p. 25)

El contraste entre los textos no es solo temático y musical: endecasílabo / alejandrino. La diferencia estriba en otro tipo de elaboración intelectual propia de la generación: en el primer caso, el mensaje se dirige a la imaginación por medio del intelecto; en el segundo, afecta a la sensibilidad a través de la imaginación *(Cf. Le Guern, pp. 23 y ss.; 60 y ss.)*. Como en Cuesta Heredia, las imágenes brotan de la misteriosa relación que se establece entre lo más disímil. Es lo que había anhelado Huidobro y, con él, las tendencias posteriores.

VI
El mundo y la conciencia

1. EL ESCENARIO

Sobre las huellas de la anterior, adviene la de 1954 (nacidos entre 1924 y 1953[230]), cuya primera vertiente prolongó su vigencia hasta comienzos del nuevo milenio, favorecida por una activa longevidad. Puesta a marchar en sincronía con el quehacer intelectual de Hispanoamérica, cobró conciencia generacional, de la que ha entregado al país un testimonio lírico meritorio y reconocido. Con su irrupción en el escenario de las letras cuencanas, la poesía dejó de pertenecer a determinado círculo social; ya no fue hija del ocio contemplativo ni se alimentó de la heredad campestre. Desprendidos de las tierras, de los abolengos; liberados del letargo municipal que otrora refrenaba, los jóvenes poetas asumieron desde muy temprano una actitud consecuente con el anhelo universal de transformar la realidad.

En el escenario hispanoamericano, el adelanto de los medios de comunicación había dilatado el horizonte; acortadas las distancias y vencidas las barreras geográficas, la primera vertiente tuvo acceso, en su etapa de formación, a cuanto acontecía fuera de la ciudad y lejos del país, especialmente acerca de los horrores de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra Civil Española. Crecida en una atmósfera de agitación universal, optó por una actitud de inconformidad y rebeldía; cultivó con sentido crítico el rechazo a los prejuicios de provincia, al fariseísmo, y compartió el sentimiento hispanoamericano de solidaridad antiimperialista y antifascista ante el sufrimiento planetario. Muy pronto descubrió también el recurso secreto del humor para poner en perspectiva cuanto había sido aplaudido en los escenarios domésticos. Su primer medio expresivo fue « Órgano del sindicato de espectadores cinematográficos de Galería, »[231] dirigido por Efraín Jara Idovo, número único, preanuncio de lo que años después sería *La Escoba*. En aquella publicación, Jara incursiona en el relato; Jacinto Cordero Espinosa se estrena en la interpretación filosófica del arte; Eugenio Moreno Heredia entrega sus juveniles aportaciones líricas; pero menudean textos que someten con humor despiadado al escrutinio del lector la interpretación del acontecer en los propios lenguajes que habían cundido en el mundo de las letras locales; ya imitando la lengua arcaica resucitada por los fundadores de la Fiesta de la Lira; ya parodiando los manidos recursos versificadores del modernismo, aspectos identificables en el responso dedicado por *Eslabón* a Don Benito:

Busto ecuestre, empinado, parpadeante y dormido
Escuálido jumento con sandalias de bruma,
Ninfa de verdes aguas, con tu mentón sonámbulo
Impresionaste, grávido, a la Clara Petacci.
Te fugaste a la tierra, hecho un rústico adobe
Orillando de sales mil gusanos de seda.

---

[230] Por el enfoque generacional pueden entreverse las expectativas vitales de cada vertiente; de hecho, las personas nacidas hacia 1953 llevarán el espíritu de la generación hasta 2012 y compartirán el espacio de gestión de la primera vertiente de la generación de 1984.

[231] La publicación no tiene otra fecha que "a uno de tantos días del pasado mes de Febrero del año en curso". Pero por el responso dedicado a Mussolini, se puede colegir que no apareció en febrero, sino después del 21 de abril de 1945, fecha en que fueron ejecutados y colgados el dictador italiano y su amante.

Mussito!... Oh, mi Mussito! Cuerpo de Goering flaco
Un escorpión celeste sorbió tu hemoglobina.
Sedimento de siglos, en la ojiva del alba
Se quedaron tus huesos, como tristes espigas.
Oh, tu clámide agreste! Oh, tu mentón sonámbulo!
Libro abierto a la fiesta de tallarines jóvenes,
Iniciando la fuga, pantagruélica y recia,
Nacida y derrotada en tus molares ásperos,
igual que igual lo hiciera el Terrible Martel!...

Durante el transcurso de las etapas de gestación y de gestión de la vertiente (1954-1983), cundió entre las naciones el temor frente a las amenazas de la Guerra Fría, aunque no tardaron en soplar vientos esperanzadores de liberación (Cuba, Argelia, Vietnam) y entusiastas movimientos juveniles de repudio a los valores que daban sustento a los sistemas de opresión. Empezaron a organizarse los sectores secularmente preteridos por razones étnicas y de género. Circularon asimismo aires de renovación en la Iglesia, difundidos por la doctrina social asumida durante el pontificado de Juan XXIII. Empezaron a surgir teólogos disidentes y curas comprometidos con las guerrillas. Pero no tardaron en tornase clandestinas las ilusorias distensiones en una Latinoamérica sometida al designio imperialista norteamericano que apeló al militarismo criollo para frenar la influencia de la revolución cubana liderada por jóvenes de esta primera vertiente. En formato de cómic, circulaba con los diarios del país abundante material antisubversivo, viñetas espeluznantes que desacreditaban al régimen castrista. Un poco después, ya en el espacio de la segunda vertiente, se dio otra intervención norteamericana, más cruel y vergonzante, para sofocar la experiencia socialista de Chile y extender la persecución a los movimientos de izquierda en toda Iberoamérica.

En un rápido intento de fijación de la vertiente en el mapa nacional, la vemos venir al mundo en un país que empezaba a organizarse como tal bajo el buen augurio de la Revolución Juliana (9 de julio de 1925). Una de las primeras preocupaciones de los jóvenes militares que asumieron el control del Estado fue el arreglo de la economía. Establecieron una rigurosa vigilancia de las finanzas públicas, delimitando las atribuciones de la actividad bancaria; cimentaron los beneficios de la seguridad social y dictaron el código de protección a los trabajadores. Lamentablemente, la ambición de poder interrumpió, postergó o anuló los procesos de transformación. Desde la dimisión de Isidro Ayora (1931), en cuyo mandato se sentaron las bases del nuevo país, hasta la tercera presidencia de Velasco Ibarra (1952-1956), en que culminó la etapa de formación de la vertiente, se sucedieron numerosos gobiernos efímeros, entre dictadores civiles, militares, y encargados del poder. La generación entera debió sufrir las consecuencias de un fiasco populista, cuyo personaje central, presente en el país o fuera de él, fue José María Velasco Ibarra, nacido en 1893, cuyo corazón pendulaba de la izquierda a la derecha, punto este último en donde finalmente se detuvo en 1944 para fijar el tiempo de un largo vivir republicano. El populismo velasquista gravitó sobre la historia del país por cerca de cuarenta años, de 1934 a 1972. A la caída de su cuarta presidencia (1961), advino la dictadura militar, y otros dos gobiernos de facto se instalaron al cabo de su tormentoso quinto período (1968-1972). En 1980 se reinstaló el sistema democrático que ha conseguido llegar con remiendos de pobre hasta nuestro año veintiuno.

Para la intelectualidad ecuatoriana, en particular para la generación de 1954, Velasco Ibarra fue una figura controversial, entre visionaria y retrógrada. Es considerado traidor a la esperanza de cambio que abrigaron los partidos progresistas en 1944, cuando asumió triunfalmente la presidencia por segunda vez con el apoyo masivo de la población, pero dejó pasar la oportunidad de liderar desde el poder una acción revolucionaria. No obstante, el 9 de agosto de 1944, al final de su mandato supremo, poco antes de que el corazón le oscilara a la derecha, decretó la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, alrededor de la cual ha girado en gran medida el ejercicio del pensamiento y del quehacer cultural del Ecuador, a pesar del culto a la persona en que incurrió en forma intermitente. Con posterioridad, en el cuarto mandato velasquista (1960-1961), se habían creado las condiciones para que luego de su caída se reprimiera sin cuartel a la militancia de izquierda; y culminó la aventura política de Velasco Ibarra persiguiendo con saña, en su quinto período (1968-1972), los brotes de reclamo social, especialmente los de la juventud, llegando al extremo de decretar la clausura de la Universidad, flagrante contradicción por parte de un intelectual de ponderada formación humanista. Los lapsos intermitentes de triunfos y fervores populistas fueron propicios para que la derecha cuencana, ya capitalizada por la explotación de recursos manufactureros y naturales, por la incipiente industrialización y por las actividades empresariales dependientes del capital extranjero, volviera a fomentar el odio contra la izquierda, esta vez motejada de comunista. Azuzadas por campañas persuasivas de la prensa, arengadas desde los balcones oficiales y alentadas desde el púlpito, las turbas enfurecidas recorrían las calles, en 1962, pidiendo la cabeza de los dirigentes de izquierda. Poco después, en el área rural, el fanatismo político-religioso recogía su cosecha sangrienta: varias víctimas inocentes torturadas, lanzadas a la hoguera.

Bajo estas circunstancias, formada en el lapso de predominio de la generación anterior, la juventud se vio pronto conmocionada por los conflictos internacionales y por las contradicciones internas que fueron decantando el sistema tradicional de valores y apagando los mitos. Ante la pérdida de territorio nacional como consecuencia de la invasión peruana y la imposición de un írrito protocolo, se desvanecieron creencias como la de que el soldado ecuatoriano era el más valiente del mundo o de que el Himno Nacional era el segundo más hermoso del mundo. El conflicto con el Perú nos sumió en un caos de tinte surrealista. En julio de 1941, mientras la poblaciones de la provincia de El Oro eran cruelmente bombardeadas, el comando del ejército ecuatoriano prometía rechazar a toda costa al invasor[232], según cuenta Rafael A. Borja, corresponsal de guerra y testigo presencial de la tragedia fronteriza.

La Segunda Guerra Mundial, la instauración del fascismo en España, el conflicto fronterizo con el Perú, en 1941; el fracaso de la ansiada revolución de 1944, fueron factores de un desequilibrio emocional que infundió en la juventud cuencana incredulidad, irreverencia, rebeldía; pero también humor, en su más depurada expresión: la ironía:

> ¿Cantas el Himno Nacional mientras cortas la leña
> y cuidas las gallinas?

---

[232] "Disponíamos de catorce aviadores militares capacitados en el vuelo y el combate, pero no teníamos un solo avión de guerra", informaba el Comandante Superior (Borja, *El descalabro*, p. 37).

Te enseñé que la patria no está en el mapa.
¡No!
(Jara, Carta de Navidad, en El mundo de las evidencias, p. *72)*

En estas condiciones, debe celebrarse que, en vez de ponerse a lamentar por las calamidades, representantes de la generación precedente hayan respondido replanteando los objetivos nacionales. Con renovada visión, fundaron, ya en plena madurez -Benjamín Carrión a la cabeza- la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Es indudable que esta nueva instancia estimuló la reflexión científica, la preocupación por las artes: el teatro, la pintura, la música y, muy en particular, la difusión nacional e internacional del arte literario. El propósito, entonces ilusorio, era reivindicar a través de la cultura una identidad que había sido infamada por las armas y el fracaso de la política gubernamental. No hay duda de que la Casa, alentada por el espíritu de sus fundadores, ha conseguido plasmar muchos de sus objetivos y ha marcado el pulso de la generación. Numerosos artistas y escritores difícilmente hubieran logrado tan democrática acogida en otros espacios culturales del país.

Los jóvenes cuencanos superaron los prejuicios de la añeja catequesis conventual. Los círculos sociales dominantes, cuyo poder se había afincado en la tenencia de la tierra, se debilitaban por la incursión de los acumuladores del capital, precursores de la empresa y de la industrialización. La fisonomía urbana había empezado a cambiar con novedosas propuestas arquitectónicas que se alejaban de la influencia francesa; se multiplicaban las ofertas comerciales; se ponía interés en las obras de saneamiento, sobre todo en la canalización de las aguas servidas que corrían por el centro de la ciudad; en fin, comenzó a ser estimado el término morlaco como carta de identificación de lo cuencano[233]. La nueva generación despedirá al mundo eucarístico y mariano en retirada: el paso de un orden inmovilizado por la eternidad del tiempo circular, marcado por la siembra y la cosecha, a un orden dinámico, lineal, marcado por el avance de la ciencia y las leyes del mercado. Era el marco ideal para que el temperamento iconoclasta les llevara a los nuevos poetas a romper con los ritmos ancestrales y a alejarse del templo sin temor. Rompieron paulatinamente con la preceptiva literaria y fueron incorporando a la escritura poética, junto con la reflexión universal y la preocupación por los demás -herencia de Vallejo y de Neruda-, la reflexión interior, la revelación, la subjetividad -legado de Borges y de Octavio Paz- y también el coloquio, el motivo familiar, la vida cotidiana, el tono narrativo -herencia de Mario Benedetti. El sentimentalismo, la ensoñación, han cedido el paso a la lucidez, al estremecimiento, al esplendor, en los poetas

[233] En 1933, empezó a circular en Cuenca la revista semanal *Morlaquía*, entre cuyos propósitos figuraba: "…reflejar en sus páginas el espíritu de nuestra hermosa tierra, que al abrigo de los Andes gigantescos cumple su misión histórica (…), siempre guiada por la estrella de la hermosura y del arte". Allí constaban, entre otros poetas, César Andrade y Cordero, Alfonso Andrade Chiriboga, Alfonso Moreno Mora, Remigio Crespo Toral, Honorato Vázquez, Luis Cordero, Emmanuel Honorato Vázquez, Gonzalo Cordero Crespo, Remigio Romero y Cordero, Remigio Tamariz Crespo, Carlos Aguilar Vázquez. Preciosos retratos rendían tributo a la mujer cuencana, y se reservaba una buena sección a *La guaraca*, espacio destinado a estos "asontos: nuvilirias, mapa-cuintus, bujuniadas y juilatirias", una crítica social llevada con ironía en un lenguaje popular, prosa y verso, mezcla de español y habla quichua: "Il amo saltiú jurnalis / simintira quimú hilada, / rapusu traú manada, / y shuas, tudu animalis…"

representativos de la generación[234]. Del contacto con Dávila Andrade han tomado conciencia del poder recreador de la palabra, procurándole, con impulso daviliano, dimensión contemporánea, pero sin desarraigarse de lo esencialmente propio. El arte se desligaba del patrimonio de la tierra y perdía su antiguo sabor eglógico:

(...)

Advine un poco tarde. Ni en tierras ni en ganados
fundé mi patrimonio. En verdad, nada es mío;
ni siquiera el aliento: solo el ávido espejo
de mi sangre, en el cual potencio la hermosura.

Lo que miran mis ojos es propiedad extraña.
¡Labriego ni pastor! Empero amo los surcos
y amo la agricultura precaria de los sueños.
¡Igual que a grey conduzco mis huesos a la muerte...

(...)

Me tocó solo el canto, su rigor de diamante;
soledad de los mares, polvo de los caminos.
No puedo darte, amada, sino lo mío: el mundo
convertido en perpetuo resplandor de palabras.[235]

Para disponer de un referente contextual, vale la pena mencionar a algunos compañeros en el ámbito hispanoamericano y nacional. En el primero, Carlos Martínez Rivas (1924), Ernesto Cardenal (1925), Rosario Castellanos (1925), Jaime Sabines (1926), Roberto Fernández Retamar (1930), Francisco Urondo (1930), Gonzalo Arango (1931), Marco Antonio Montes de Oca (1932), Víctor García Robles (1933), Guillermo Sucre (1933), Roque Dalton (1933), Sergio Mondragón (1935), Alejandra Pizarnik (1936), Jaime Labastida (1939), José Emilio Pacheco (1939), Raquel Jodorowsky (1940), Roberto Obregón (1940), Juan Gustavo Cobo Borda (1948), José de Jesús Sampedro (1950), a quienes han de agregarse los brasileños Thiago de Mello (1926), Haroldo de Campos (1931), Décio Pignatari (1927), Ferreira Gullar (1930). En el ámbito nacional, Rafael Díaz Ycasa (1925), Jorge Enrique Adoum (1926)[236], Francisco Tobar García, Francisco Granizo Rivadeneira Fileteo Samaniego y Manuel Zabala Ruiz (1928); Alfonso Barrera Valverde (1929),

---

[234] Esta es, en general, la tónica de la generación en el vasto mundo de las letras hispanoamericanas (Arrorn, pp. 229 y ss; Isaías Peña Gutiérrez, pp. 236 y ss.).

[235] *Canción para ofrecerte mis dones*, Ibid., 1958, p. 78. Varios juicios aquí emitidos en torno a la poesía de Jara Idrovo se encuentran en el estudio introductorio del autor de este trabajo en *De lo superficial a lo profundo*, Antares, 80, 1992.

[236] Los Hermanos Barriga López aseguran que nació el 29 de junio de 1923; Adoum, por su parte, ha debido insistir (Cf. *De Cerca y de Memoria*, 2003) en el año 1926, fecha que traen Anderson Imbert, Arrom, Vladimiro Rivas Iturralde y, por supuesto, obras del propio autor.

Miguel Donoso Pareja y Horacio Hidrovo Peñaherrera (1931), César Dávila Torres y Carlos Eduardo Jaramillo (1932), Ileana Espinel (1933), David Ledesma Vásquez y Rafael Arias Michelena (1934), Fernando Cazón Vera, Euler Granda y Atahualpa Martínez Rosero (1935), Ignacio Carvallo Castillo (1937), Ulises Estrella y León Vieira (1940); Antonio Preciado y Ana María Iza (1941), Violeta Luna (1943), Jacinto Santos Verduga, Matha Lizarzaburu, Julio Pazos Barrera y Humberto Vinueza (1944); Juan Andrade Heymann, Otón Muñoz y Simón Zabala Guzmán (1945), Fernando Nieto Cadena (1947), Iván Carvajal (1948), Mariana Cristina García (1951).

Así, pues, exasperados, iconoclastas, rebeldes, los jóvenes intelectuales le declararon la guerra a la hipocresía; con actitud crítica, buscaron otras bases de sustentación, otras certezas; algunos entre ellos se acogieron abiertamente a la bandera del marxismo y le guardaron lealtad hasta la muerte.

Temperamento modelador del alma generacional fue Manuel María Muñoz Cueva,[237] aprovechado discípulo de Nicanor Aguilar. Les inclinó a los jóvenes al estudio, les inculcó el diálogo, la vivencia, la austera práctica cotidiana, en lugar de la extravagancia funambulesca, sentimental, en lugar de la fastuosidad lugareña que rodeaba a las fiestas primaverales y a las fiestas de la lira. Les enseñó a asumir la realidad, les procuró conciencia histórica. Les ejercitó también en el manejo del humor, arma secreta de Solano, aligerada por el surrealismo y puesta al servicio de la sublevación intelectual. Al calor de este magisterio, no tardó en renacer *La escoba* de Solano, órgano de la desmitificación, que volvía a desempeñar entre los intelectuales un papel de primer orden en la reducción de los hechos y de los personajes a sus reales dimensiones. El semanario no solo entretuvo e hizo reír y sonreír: habituó a los sorprendidos habitantes a mirar la realidad con perspectiva y a estimar en su exacta dimensión los destellos y las sombras que proyectaba el pasado. En esas páginas se probó la eficacia de la función poética del lenguaje, se ejercitó la energía de las asociaciones, de las sorpresivas relaciones que desgarraban la apariencia y dejaban al descubierto lo medular, lo sustantivo, lo humano. La rebeldía, el compromiso con la realidad, fueron entrenando a estos intelectuales para la propuesta afortunada que les tocó labrar en los dominios del lenguaje.

No solo en los dominios del lenguaje -es preciso aclarar-, pues no bien había llegado a la madurez, es decir cuando andaba por los cuarenta y más años de edad, a esta primera vertiente le correspondió orientar la gestión cultural luego de liderar la toma de la Casa de la Cultura[238], a finales de la década de los años sesenta, arrebatándola casi a la fuerza de manos de la primera vertiente de la generación anterior. Jara Idrovo ejerció la presidencia de la Institución por varios períodos durante los cuales se inició la colección *Libros para el Pueblo* y se fundó *El Guacamayo y la Serpiente*, revista destinada a difundir y fomentar los estudios literarios. Tomó luego la posta

---

[237] Muñoz Cueva, figura humanista de siglo anterior, fue maestro, periodista, literato; se rodeaba de jóvenes ávidos de sus enseñanzas; sin haber salido de la ciudad natal, leía a los autores clásicos en latín y en griego; hablaba y enseñaba el francés, conocía el inglés, dominaba el quichua como si hubiera sido su lengua materna. Sus *Cuentos morlacos*, recogidos en libro en 1931, introdujeron en las letras cuencanas el tema social, el realismo.

[238] Fue una toma con agua caliente, ironizaba Francisco Estrella Carrión, integrante de *La escoba*, en alusión al culto regional rendido hasta hoy al dios Baco.

la segunda vertiente, con Eliécer Cárdenas Espinosa y María Rosa Crespo. En 1999 asumió la Presidencia Diego Jaramillo Paredes, de la novísima generación, la de 1984[239].

En este punto, es necesario recordar que en 1952, cuando la primera vertiente salía del período de formación, se refundó la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca[240], un anhelo acariciado por la sociedad desde la década de los años treinta[241]. Recreada bajo la orientación de intelectuales españoles de la diáspora, la Facultad ha desempeñado un importante papel en el proceso cultural de la región: ofreció nuevas posibilidades de realización al estudioso, al creador; pero conforme procuraba perspectiva diacrónica y sincrónica al hecho literario, ponía ostensiblemente en retirada a los espontáneos pulsadores de la lira, forzados a reconocer al poema como fruto de estudio y de trabajo más que de inspiración. Esto llevó a la segunda vertiente a penetrar con solvencia y rigor en el mundo aparentemente insondable de la literatura. Le correspondió a Jara Idrovo alentar desde la cátedra, en la Facultad de Filosofía, el fervor por los estudios literarios, y entusiasmar a sus alumnos con la posibilidad de una nueva forma de poetizar: la crítica literaria.

2. LA PRIMERA VERTIENTE

Tres poetas concitan mayor interés en la primera vertiente, mencionados aquí en orden alfabético: Jacinto Cordero Espinosa, Efraín Jara Idrovo, Eugenio Moreno Heredia, cofundadores del grupo ELAN, al que también perteneció Teodora Vanegas Andrade[242]. En 1951, conformaron el grupo ALTAZOR, nombre que por sí solo revelaba una común determinación para reafirmar la voluntad innovadora. A última hora, cerca de cerrarse esta revisión del quehacer poético cuencano, se suma a ellos el más joven de la vertiente, Claudio Codero Espinosa; aunque no perteneció a ELAN, fue amigo y camarada de todos sus integrantes, igual que de Dávila Andrade, Lloret Bastidas, Cuesta Heredia y Salazar Tamariz, de la generación anterior. Claudio Cordero celebró sus noventa años de edad del modo más original y sorprendente, con la entrega del poemario *Del oculto fulgor*.

---

[239] El enfoque generacional ayudaría a comprender el carácter dialéctico y por tanto enriquecedor de las tensiones generadas con otras manifestaciones de la cultura – entre ellas de la plástica- patrocinadas durante la administración de Diego Jaramillo Paredes. Talvez hizo falta recordar al respecto las palabras de Ortega y Gasset: "…estamos fatalmente adscritos a un cierto grupo de edad y a un estilo de vida (…) una moda que se fija indeleble sobre el individuo" *(En torno a, p. 54)*. No obstante, en junio de 2003, los miembros volvieron a confiar la dirección a Jara Idrovo.

[240] Creada en octubre de 1867, la Universidad de Cuenca empezó a funcionar al año siguiente con cuatro Facultades, entre ellas la de Filosofía y Literatura, suprimida en 1897. Cf. Catalina León Pesántez, en *Universidad de Cuenca, 1867-2017 (Memoria, actualidad y perspectivas*), Cuenca, Don Bosco, 2018, p. 119.

[241] Manuel Moreno Mora, *El Azuay Literario*, T.I.

[242] La aparición del grupo fue temprana: Jara, Moreno y Vanegas andaban por los 20 años, Cordero por los 21, cuando incursionaron irrespetuosamente en la ciudad, en 1945, con la mencionada revista *Galería,* en alusión al público proletario que asistía a las funciones de cine desde las galerías. Tres años después, el grupo fue promocionado por la Casa de la Cultura, que difundió sus composiciones en la colección ELAN.

En sus textos poéticos, Moreno Heredia y Vanegas Andrade recogen, desde temprana edad, sus preocupaciones sociales:

(…)

Yo los he visto, todos son iguales,
el rostro de ceniza y ese idéntico
olor de la pobreza que no engaña.

Llevan un tiesto oscuro entre las manos,
herido de dinero y negaciones,
llevan puestos los trajes de los muertos,
y una aguja oxidada que encontraron,
llevan hilo, centavos y botones
y un hueso comenzado en los bolsillos.

A nadie buscan, nadie los reclama,
sin embargo golpean en los muros
y en las puertas abiertas y cerradas.

Llevan un nombre viejo entre los labios
y por Él piden los que todos niegan,
huelen a pan quemado, a mala noche,
a perro entre la lluvia,
a ropa vieja, a frío, a pena, a nada.

Yo los he visto, pasan bajo el día,
miran al sol con un rubor extraño,
miran al sol y sueñan
con una gran moneda abandonada.

(…)

(Moreno, Los mendigos, Nueva Antología,1998, pp. 90, 91).

Niño que naces bueno
Como todos los seres bajo el único cielo
Que buscas en la espuma
El origen oculto de tus huellas
Y pierdes el sentido de los números
En la tabla infinita de los tréboles.

Niño bueno,
No sabes que en la tierra
No existe Dios
Y es el hombre el que ordena:
La salvación,
La libertad,
Y hasta la imagen de los sueños.

(…)

(Vanegas, El despertar, El libro, p.139).

Cordero, Jara y Moreno optan por los temas y formas redivivos en la generación anterior al reencontrarse con Góngora y Gracilazo en 1927 y en 1937, lo cual no los exime de la deuda temática y formal contraída tempranamente con el modernismo y, por supuesto, con el romanticismo: la muerte, tema reiterativo en Moreno Heredia y en Jacinto Cordero Espinosa; lo ilusorio (la ondulación romántica de las golondrinas, en Jara Idrovo; el aleteo modernista de las mariposas, en Jacinto Cordero, símbolos, en su orden, de lo fugitivo, de lo inalcanzable).

Cuanto es impresión sensorial en Cordero y en Moreno tiende a transformarse en experiencia intelectual en Jara Idrovo, si es lícito apoyar esta observación en el criterio de Jurij Lotman *(Estructura, 1978, pp. 73 y ss.)*. Pero los tres se hallaban motivados por preocupaciones que los mantuvieron en estrecho contacto vital; estuvieron ligados por similares inquietudes vivenciales y temáticas (el amor, la solidaridad, la fascinación por la naturaleza), pero sacudidos por el tema de la muerte en que devenía la incertidumbre universal después de la matanza de la Segunda Guerra Mundial que solo concluyó por obra de otro genocidio, al parecer ya innecesario: Hiroshima y Nagasaki. La desesperanza debió tocar muy hondo en la sensibilidad de este grupo de jóvenes cuencanos; andaban por los veinte años de edad, y los tres sentían prisa por redactar sus epitafios:

Jara:

ELEGÍA PARA TU RETORNO
Te dirán que ya he muerto. Que, apenas, soy el vago
murmullo de la noche en las alfalfas. Que ando
con leve pie de olvido, de funeral acacia,
recorriendo las pálidas praderas del silencio.
Te hablarán con tristeza de un hombre que solía
bajar por las mañanas a la orilla de río,
a escuchar en el agua su propia soledad.
Te hablarán de mí, Amiga, como se habla de aquello
que tuvo luz, contorno, sabor, perfil, sonido.
(En Rostro de la Ausencia, p. 18)

Moreno Heredia:

BALADA POR MI RETORNO
Yo volveré venciendo la noche de mi muerte,
me hallarás en tu voz, en tu tacto, en tu aire,
en el agua que bebas y en el sol que te abrace.

Me encontrarás las noches como un dulce viajero
hablándote en la clara comarca de tu sueño…
(Nueva Antología, p. 55)

Cordero Espinosa:

EL CANTO DEL DESTINO
Pálido, definitivo ya en mi dimensión de estrellas en la pradera:
Presiento interminable
en la piedra, el redondo crimen de la senda.
Oh! La música leve de la hierba que crece en mi tacto,
-la pequeña eternidad sonora de los grillos en la calma-
y mi muerte impalpable en los pétalos…
(En Poesía Junta, p. 13)

La muerte es treno y obsesión en Cordero Espinosa, es rebeldía en Moreno Heredia, es afirmación de la existencia en Jara Idrovo, actitudes fortalecidas más tarde por la sal del océano y dilatadas por el embrujo de las islas, pero sin evitar el retorno a los orígenes:

(…)

Contra los negros acantilados
golpeas los despojos de las cosas,
que una ola como una mano suave deposita
maderas pulidas por la soledad,
candelabros profundos,
monedas de los mendigos y los dioses.

El barco de papel de mi infancia
reposa junto a los grandes bajeles.
(Cordero, "*Contra el solitario roquedal*")

Esta isla camino yo, habitante
del huerto y del arroyo,
yo que he visto naranjos florecidos
y dorarse por junio los trigales.

(…)

Ya nunca más serán en ti mis pasos,
borra mis huellas de tu playa triste,
vuelvo hacia donde crecen los naranjos,
vuelvo a mi casa anclada junto al río;
(Moreno, "Baltra")

Allá en la soledad de las Galápagos,
inmerso en el desvelo de las olas
y el olor seminal del algarrobo
aprendí muchas cosas.

(…)
Al nativo solar regreso, y amo,
otra vez, con pasión de desterrado,
esta tierra que nunca me sacudo
del alma y los zapatos.
Si debo, como ahora, demorar, ¡sea aquí!
mirando las montañas, en las que por septiembre
las nubes apacientan perezosos rebaños
(Jara, Poema del retorno)

La soledad del Archipiélago abre ante los ojos de los poetas las páginas del porvenir. Conforme el horizonte de la cultura cuencana se ha ido dilatando, la necesidad de evasión se ha convertido en anhelo de aventura. Más allá de estas afinidades, los miembros del grupo cobran individualidad por la actitud que cada uno asume frente al lenguaje.

A Cordero Espinosa no le abandona el tono elegíaco de los antepasados, pero él reniega de su ritmo. Rehúye la solemnidad, la organización estrófica, la imposición métrica. Liberado de las formas tradicionales, concentra su energía en la palabra, la desnuda para gozar de su primitivo candor según conviene a un mundo restituido por fragmentos de la memoria: el páramo, la niebla, el olor del pan, los ríos que doblan una curva de la infancia remota, manifestaciones todas de un yo desconcertado en el que parecen obrar tempranas premoniciones vallejianas. El verso adquiere un corte familiar, oscila entre el pasado y el porvenir; pero el campo semántico de donde provienen las imágenes da vida y perdurabilidad a lo vernáculo: los pastores, los rebaños, el barro, los granos, los labradores, los alfareros, el ocaso, las montañas, el surco, el vaho de las bestias, la hierba, los animales de labranza, proporcionando cierta continuidad a los motivos señalados en la poesía de Alfonso Moreno Mora.

El sentido nostálgico del mundo se eleva en emoción telúrica de reciedumbre americana en *Poema para el hijo del hombre* (1954), donde el lenguaje y el pensamiento parecen surgir del mundo barroco primigenio que rodeó de felicidad a los primeros padres, cuando Dios descendía para dialogar directamente con los hombres:

¡Oh multitud perdida
ocultada por el cielo y la montaña de desolación!
¡Oh! pueblo mío, ¡Oh! rebaño de amor descarriado:
os escucho venir desde la marejada del polvo infinito,
desde el ser agrupado, desde las nubes del comienzo
en donde el hombre estaba.

Oigo resonar en la tierra del exterminio,
vuestra palpitación, vuestro eterno aroma
que nos cubren como el día.
Vuestro incesante rumor naciendo de la muerte.
Vuestras manos que acallan los seres y los animales solitarios
y el antiguo amor de las cosas
por su hijo único.
Os veo venir de nuevo con vuestros remotos utensilios,
con vuestros hermosos oficios de acunadores de la tierra:
hilanderas, labradores, alfareros de amor
de lentas manos transitorias.
Para construir la columna de la paz,
el templo de la alegría sepultado por el llanto.

Añora el mundo regido por las leyes naturales y habitado por el hombre en completa armonía con la naturaleza:

Miro volver vuestros pastores en desvelo,
vuestros animales de cielo,
vuestros esclavos en éxtasis.
Cavar el firmamento,
mover la piedra milenaria
en la que crecieron hierbas de tiniebla y desesperación.
A la alegría de retornar con sus niños y palomas
enredados en el barro,
reconstruir la casa de la humanidad
que respirábamos a solas.

A diferencia de César Dávila Andrade, Cordero es un dolido observador que contempla el drama humano desde mayor distancia —la distancia generacional-, podría decirse desde arriba, desde un mundo ideal de donde se puede alternar o fundir lo particular y lo universal. A esta visión en profundidad se llega por el lenguaje no a través de la opacidad del adjetivo, sino del sintagma nominal, que luce con su propia sombra y su fulgor; priman en consecuencia las modificaciones indirectas seguidas de subordinaciones proposicionales:

En cambio vosotros víctimas del cielo saqueado por las águilas,
criaturas de dulzura que no debíais morir,

pastores de la soledad que arañabais la piedra,
la tempestad, el cielo hasta dejar las huellas del hombre,
su ofrenda, su sabor, su sabor de despedida universal
Milenios de milenios en el fango,
en el cielo vuelto hacia otro lado:
hasta traer un fruto,
una pareja de animales,
los dientes de amor de la tierra.

El adjetivo enralece y más bien tiende a recluir al sustantivo en la penumbra:

Nunca la mano del hombre
fue más triste y hermosa que en vosotros,
nunca su ave de mutiladas alas
estuvo tan sola"
"¿Quién estuvo día a día
y arrancó las hierbas amargas de las tumbas
para construir la casa del hombre
y el alimento de los animales?

"Desconocidos por todos, por todos olvidados,
solos con su *semilla amarga*

sus cirios *negros* y sus ataúdes de ceniza?"

"Y entregó su ración para el más allá,
su vasija de labios *muertos*, su puñado de maíz,"

"hilanderas, labradores, alfareros de amor
de *lentas* manos *transitorias."*

En *Alambrada* (1989), volvemos a encontrar un tema antiguo, la nostalgia del campo; pero amplificado ahora por la visión universal del hombre y la cultura; el paseante por la ciudad fantasma, donde humean aún las alambradas y los signos de la muerte, añora la tranquilidad de la naturaleza:

(...)

Amo las montañas golpeadas de rocío y aroma
que se levantan de las llanuras,
salen de los profundos bosques verdinegros,
se platean en las cañadas
y enderezan el hilo de hierba humilde

sobre la tumba de los desconocidos.
los mediodías, esculturas de música,
resacas ardientes.
Los crepúsculos que mueren en las montañas.
La noche que rodea el corazón.

Pero no en ti, ciudad
que ocultas el cielo
y dibujas las estaciones en los muros tristes,
en los andenes con hojas caídas,
en la pobre flor del parque público
amada por los locos y los vagabundos.
No se levanta en ti la aurora temblando
como salida del agua,
ni la curva del día que avanza
traza esos dulces círculos
como al pie de las montañas.

(...)

Mas, la atmosfera sombría donde se corroen las maravillas de la naturaleza no impide que la ciudad se eleve soberbia en su siniestro resplandor:

Ciudad de relámpagos y de llagas,
Su distante soledad como un bloque de plata
golpea el mar y la noche.
Sube tu canto en el crepúsculo
Hacia el borde de tibia hierba en que te escucho:
Tu resaca humana, tus voces
Que la noche cercana dispersa y entristece,
Tu respiración mecánica, coronada, como una nube,
Por un vuelo de palomas.

El poeta ajusta las imágenes de la inmensa ciudad a las visiones de su universo primitivo:

Pero he mirado también
tus rebaños de grúas triscar en la soledad,

Arde en ti también, ciudad la llamarada del verano,
en tus *bosques* de hormigón,
en tus *terrazas* solitarias como un espejo,
en tus *praderas* de asfalto.

El poemario *Contra el Solitario Roquedal* (1992) es un extenso coloquio con el mar. El verso y la estrofa, breves, se ciñen a la reflexión instantánea y fugaz sobre la existencia, mientras el oleaje trae el rumor de los trigales que tapizan la meseta interandina. Los trigales de la infancia se han tornado ahora intensamente azules:

Destellar como tú mar sólo un instante, pasar
y volver con la nueva ola,
con sus banderas desplegadas,
con sus profundos trigales azules.

En la profundidad tanto como en la superficie del mar yacen las visiones del lejano paraíso de la niñez:

Todo viene de ti y vuelve
a tu poderosa simiente,
el árbol desgalgado de la *montaña*
duerme ahora bajo la cabeza de los guerreros sepultados.

Llanuras quemadas del poniente
sembradas de *espigas* y de astros,
marejadas ardientes del *verano*.
Sus despojos golpean ahora
como la *pluma de un ave*
contra tus remotos acantilados.

Te pregunto ahora mar
y únicamente oigo tu monólogo eterno,
la resaca cubierta de espuma
de tus jaurías de *lebreles*.

El mar, metáfora del tiempo: lo efímero del hombre alumbrado por el destello de la poesía, lo fugaz de la existencia frente a un mar en perpetua movilidad y permanencia. Traídas por el oleaje, golpean contra los acantilados las imágenes del mundo, los mitos y obsesiones de la humanidad, pero sobre todo los recuerdos de la niñez, aquellos que han perfilado la existencia, han afinado la sensibilidad y han modelado el alma del poeta:

(...)

Contra los negros, acantilados
golpea los despojos de las cosas
que una ola como una mano suave deposita:
maderas pulidas por la soledad,
candelabros profundos,

monedas de los mendigos y los dioses.
El barco de papel de mi infancia
reposa junto a los grandes bajeles.

(...)

Todo fluye mar como tus aguas,
nada se detiene,
esa estrella que brilló
en mis pupilas de niño
se perdió como una ola
en la vastedad del universo.

El volver la mirada hacia la infancia fue una obsesión que le persiguió a lo largo de toda la vida:

Dónde estarás infancia campesina,
rompiendo la marea gris de los años,
vuelves a veces
y caminas con los pies descalzos
por la mitad de mi alma

Retornas con tu pelo despeinado
tu sonrisa y tus pupilas
de menta silvestre

Regresan de tus pequeñas manos
el vallado
que daba a los caminos de la lejanía
que habían olvidado sus pueblos,
los muros de piedra
acumulados en siglos por la soledad,
el penacho rojo de los cañaros,
los rastrojos de trigo
como un ave dorada
con las alas cortadas a cercén
goteando la sangre de las amapolas,
las violetas con sus cabezas moradas
que dormían bajo su profundo aroma,
detrás de las paredes de la casa
de barro amasado como un pan.
Oigo como antaño
el silbido de violín de las perdices
de ojos de ágata,

las tórtolas trasladan todavía
sus cadenas de sombra
y tornan en vendaval a sus nidos.

Se derrama como miel en el valle
el espeso oro de la tarde
y las pequeñas flores
pintan los caminos perdidos.

Los rebaños como un río de espuma,
descienden en el crepúsculo
con su flauta de balidos.

(…)

Ciego fantasma de mi infancia
criatura amordazada,
escucho todavía tu llamada,
tus menudos pasos en las llanuras
y tu pequeño puño
aprieta mi corazón.
(*Infancia campesina, en Poesía dispersa, pp. 26-29)*

Eugenio Moreno Heredia ha superado el intimismo eglógico de sus antepasados, pero conserva el recuerdo de los antiguos ritmos:[243] el crepúsculo morado becqueriano se fragmenta en maremotos lilas y estos dan contra las paredes inasibles de la noche nerudiana, en constante ruptura entre unidad sintáctica y métrica. El poeta recauda con creces los beneficios de su arte en *Baltra* (1960), poema de 119 segmentos versales, juego sonoro de alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos, entre los cuales desconciertan algunos versos, como el 16, solitario, cual el cantor, en el torrente rítmico de la estrofa:

En qué noche de altas mareas y de monstruos
violando el gran sello nocturno del océano
surgió desde su fondo tenebroso
tu silueta de amarga soledad.

Recinto del silencio...

Catedral donde el viento y la brisa marina

[243] Lo advertía ya desde un principio César Andrade y Cordero cuando afirmaba: "Su poesía, no obstante el ímpetu de universalidad de que está tocada, se ciñe aún a las formas y no hace por independizarse y alcanzar el gran clamor" (Cf. *Hombre, destino y paisaje*, p. 378).

sollozan un eterno responso
con flautas de basalto
en turbios pentagramas de arena calcinada;
de ti huyeron los dioses
en la primera tarde de maremotos lilas.

Fragmento desolado de la patria,
mi sangre se estremece de asombro al contemplarte
y escucho que en mi voz corre un río de luto.
Ahora, frente a ti, siento el fin y pronuncio
¡soledad…!
y creo que en el fondo de tu calma absoluta
solo están palpitando mi corazón y el mar.
Hombres duros del norte llegaron a tus playas,
no fueron pescadores ni labriegos,
eran agrios soldados que estrujaron la patria,
no trajeron la línea azul de la plomada,
ni el jardín de la casa creciendo en la memo ria,
no trajeron el bote, ni el arpón, ni el arado,
ni el hijo, ni el hogar, ni la semilla;
vinieron torvos, asechando, odiando;
a construir refugios y fortines.

Árida y dilatada comarca ecuatoriana,
paraje triste de la soledad,
solo el polvo transita tu playa abandonada
y el viento mueve a veces las ventanas
dando un lejano adiós a las gaviotas.

En dónde está la vida,
dónde el rumor alegre de la sangre,
en dónde está la huella, el pie del habitante,
la camisa del hombre secándose a la puerta,
la cruz bajo la cual
los muertos oyen palpitar la tierra;
siquiera el testimonio de las lágrimas.

Nada hay en ti ciudad abandonada,
aposento final del tiempo envejecido,
solo a ti llega el polvo de siglos y de climas
y en huracanes turbios y en espesos oleajes
la muerte llega en tumbos a tus toscas riberas.
Baltra, oh abandonada,
perfecta estancia de la soledad.

No hay el muelle aguardando con una mano amiga
los ojos desolados del marino,
no hay la muchacha, la canción, el vino;
hosco basalto hiriente
podrías ser tan solo cementerio
de náufragos que llegan a tus playas
desde una antigua tempestad nocturna.

(...)

Oh, desolada Baltra,
en ti no crecerá nunca el arbusto,
la verde sementera, la magnolia,
nunca habrá la vertiente,
la sed de la gacela en el verano,
no habrá la voz del hombre pronunciándote,
bendiciéndote el día de la siembra,
no habrá la voz del hombre haciendo vida,
sino el oscuro grito del soldado.

Ya nunca más serán en ti mis pasos,
borra mis huellas de tu playa tiste,
vuelvo hacia donde crecen los naranjos,
vuelvo a mi casa anclada junto al río;
Baltra, abandonada,
islote triste de la soledad.

Consciente de las ataduras ancestrales[244], se esfuerza por romper las imposiciones métricas mediante una serie de encabalgamientos, escisiones que provocan un efecto desolador, incrementado por la anáfora:

Bajo a tu playa y miro
y quiero ver el punto luminoso
del velero que llega,
escuchar que alguien diga a mi costado
que viene alguno más
que viene a Baltra
Pero el mar está solo bajo un cielo de fuego
y hay una voz eterna surgiendo de su fondo,
diciendo que ya nadie vendrá,
ya nadie a Baltra.

---

[244] Moreno Heredia, hijo de Alfonso Moreno Mora, es sobrino nieto de Miguel Moreno; fueron sus tíos los poetas Vicente y Manuel Moreno Mora.

Mérito singular es haber alcanzado altura lírica sobre un copiosa gama de modificaciones adjetivas que la sustentan; entre ellas, una deliberada redundancia que pasa inadvertida porque surge de las propia naturaleza desolada de la isla (fondo tenebroso, amarga soledad, eterno responso, calma absoluta, paraje triste, hosco basalto, soledad ilimitada, verde sementera, islote triste...). Si en una práctica irreverente de lectura eliminámos los calificativos, se iría reduciendo ostensiblemente la emoción poética.

Más patente es el esfuerzo librado en *Ecuador, Padre nuestro*, donde el alejandrino y el endecasílabo imitan el equilibrio cósmico:

El océano eleva su espuma esplendorosa
y esparce la ceniza de los sismos

(…)

Ecuador, Padre Nuestro, me estremezco al sentirte
torrencial, poderoso, palpitante
sobre la bella redondez del mundo.

En cambio, la materia en ebullición desborda la tradición métrica y rompe el equilibrio:

Tumbos de aroma suben de tus selvas
como grandes cabezas de dioses somnolientos
y penetran en el oculto espacio de los astros.

(…)

Sacudimientos y tempestades
se suceden en los minutos del día,
tierra en formación,
las ciudades caminan pulgadas de ansiedad en el cosmos.

Tan fuerte es a veces la escisión que al reagrupar los segmentos versales se capta la armonía original en los ritmos acentuales primigenios:

Estoy oyéndote inclinado
sobre tu más antigua piedra,
Ecuador, Padre Nuestro.

O en estos versos de *Responso*, aligerados algunos de ellos por un trabajado juego rítmico de timbre:

Yo quiero ser tu dios
y respiro la fría
burbuja de tu alma

para que sobrevivas
en el hondo arrecife
de mi sangre.

(…)

En esta noche
al fondo
de costado
Con el ojo más grande
más abierto
que nunca
te has quedado
mirando alguna luna errante
por el cielo,
alguna laguna de agua
transparente,
alguna luna bruna
inexistente

En la temprana juventud, Teodoro Vanegas Andrade no pudo resistirse al encanto de una paradisíaca visión. Se trataba de la silueta de un cisne que iba reflejando en el oleaje las últimas galas preciosistas:

Por el claro sigilo de las olas
cabalgadas de cielo y nenúfares mínimos,
se va el Cisne…
del cielo de todas las orillas.

Se va el Cisne…
fugaz arquitectura
de intocable espuma
y una delgada música de violines.

Se va el Cisne…
a cantar con su luz definitiva
las fábulas del río:
de los sagrados niños
que escondieron su tacto y sus pupilas
en la salvia de aguas cristalinas;
de los dorados peces
que dibujan sueños
en el lecho de arena y de siglos.

Se va, se va el Cisne
con el claro sigilo de las olas,
y el silencio de todas las orillas.

Se va el Cisne…
un ángel sumergido
lo enredará en su lino,
y llevará hasta el coro
de un elemental templo submarino.
(*"Visión de música y espuma", en El libro, pp.148, 149)*

El cisne desapareció pronto del horizonte lírico. Vanegas anduvo errante por el mundo y no tardó en acercarse a sus compañeros de grupo:

Yo soy un hombre
que miro desde la altura de los pájaros,
que identifico apenas las cartas geográficas.

Puedo llevar el signo de la cruz,
como la estrella
que dibujaron todos los profetas.

Grito dolido
cuando se acaba el día
o cuando muere un búho acosado de luz.
Y puedo alzarme al júbilo,
cuando un soldado llega
derrotado en las líneas de la pólvora,
pero latiendo aún su corazón.

(…)

Esta voz que levanta
su temblor
desde un río sin peces,
desde el surco
de incipiente harina del manso pan de América,
hasta el viento sin polen de la cordillera,
no ha de extraviar su origen…
aunque cubra
este mortal camino que nos lleva
bajo todos los puntos con idéntico sol.
(*Ubicación del hombre, en Jara Idrovo, Muestra, pp. 179, 180*)

Por la fecha de nacimiento, integra esta primera vertiente Claudio Cordero Espinosa, sin haberse identificado del todo con su grupo, pues esperó cumplir noventa años de edad -sus compañeros habían muerto- para recoger los recuerdos y los sueños en el poemario *Del oculto fulgor*, coronación quizá de una labor secreta mientras buscaba la interpretación marxista de la realidad y, fiel militante de izquierda, creía y cree aún en la revolución posible; o mientras iba en pos de los secretos que ocultan las culturas milenarias y se aventuraba por los mares de Oriente y Occidente.

Aquella riqueza vivencial forma parte de la corriente generadora del oculto fulgor que ilumina y da relieve a este sueño inacabable, fragmentado en más de cien poemas –cortes de la memoria-[245] que vienen a ser instantes de una sola experiencia evocativa alrededor de tres obsesiones que confieren certidumbre al universo individual irrepetible: la fugacidad, la muerte, el amor.

Si se plantea el tema de las influencias, habría que empezar por los poetas que habían impulsado a la generación (Girondo, Vallejo, Huidobro, Neruda, Dávila Andrade); los tres primeros han quedado distantes, ciertamente, pero fueron los que procuraron libertad a la expresión estética. El asombro ante la grandiosidad aplastante del paisaje fue legado de Neruda a través de Dávila Andrade. Despojado de ataduras métricas y formales, Cordero persevera tanto en la actitud rebelde de su vertiente como en la búsqueda de la fruición existencial. De la vastedad del horizonte cultural proviene, en cambio, aquella resonancia que arranca de los coros ancestrales, de la historia y la leyenda, y se remansa en la música perpetua, la que escucharon Shakespeare, Rilke, Walt Whitman; y en las voces ocultas, perdidas en la sombra, que captaron Juan Rulfo, Vallejo, en cuya compañía descenderemos a este universo onírico, caleidoscópico, a un tiempo radiante y tenebroso:

(…)

A condenarme al olvido del olvido
sin sacarte a bailar la última danza
en tu impudicia,
a cruel no ver más el alba y el ocaso
ni la incesante procesión nocturna de los astros.
A hundirme en el insondable abismo
que guardan los oscuros mares tenebrosos
lejísimos de las tempestades que estremecen
su espejeante piel azul
de vez en cuando
y a prender el demoníaco fuego de sulfuro de Santelmo
en los mástiles grises de los barcos extraviados.

(…)

[245] André Breton, *Primer Manifiesto del Surrealismo*, en *Manifiestos del Surrealismo*, Buenos Aires, Argonauta, 2001, p. 28.

Lo que leemos en *No están aquí* (p. 10) no es un monólogo; es un diálogo con la nada. La magia de la lengua lo transforma, a su vez, en un coloquio temporal entre pasado (fueron, contestó, empujé, gimió, iluminaba) y futuro (volverán, irás, vendrán), interferido por la fugacidad del presente (creo, estás, quiero), para confluir en otro presente, intemporal, eterno (existan). La disposición de las formas verbales ayudará en adelante al lector a no extraviarse en las galerías conceptuales y quiméricas de cada instancia del poema-sueño. El enigma se acrecienta por el voseo, propio de la región andina, y por la expresión coloquial, adverbializada, "nosedonde" (lugar ignoto), forma portadora de una duda metafísica que el pensador prefiere dejarla bajo "la eterna noche estrellada".

Se fueron a nosedonde
me contestó una voz lejana
cuando empujé la puerta preguntando
por mi padre mi madre mis hermanos
- ¿Para siempre o volverán?
- Creo que ya jamás
gimió la nada
doliente entre la sombra que iluminaba el corredor
- ¿Por qué estás tan triste
cuando vos también te irás un día no lejano?
- Porque no quiero irme todavía
sin mirar los irrepetibles ocasos ilusorios que vendrán
y dar fe de ellos para siempre cuando ya no existan
tragados todos por la muerte sin sentido
y la eterna noche estrellada.

En *Fragmento de un poema perdido (p. 43)*, lo que en realidad se ha perdido no es el poema, sino el soñador, extraviado entre la realidad y el espejismo, en perpetua búsqueda de lo que quizás no existe, en un pasado y un presente asumidos como tiempos simultáneos, no sucesivos, igual que el esplendor y la sombra en la maraña de los sueños:

Del dolor que un día atravesó mi costado…
Como la espada ardiente de tu nombre
nada queda
Te he buscado en las ciudades vendadas de luces…
a la noche
y durante el día entre sus muchedumbres bullentes
en los dulces estuarios de los grandes ríos transparentes
o cargados de loes y de lotos
en el mar, en sus crepúsculos sangrientos o topacios
en las nubes de los Andes cuando al ocaso encarnan
figuras misteriosas
Detrás de los titilantes espejismos de los desiertos

en las plácidas bahías azules
en los atolones de rocas de olas traslúcidas
donde Gauguin pintaba la desnudez de las mujeres
y el hieratismo sagrado de los ídolos
En los basaltos de Galápagos golpeados por la pleamar
de espuma y soledad
en el murmurante rumor de sus escolleras al amanecer,
en medio del círculo de petreles que guarnecen
la Corona del Diablo

(…)

Desde una frágil instancia temporal, *Invocación* (p.134) eleva el soñador los clamores atávicos dirigidos a un antiguo dios esplendoroso, antes de deformarse hasta parecerse humano, inmóvil en su presente eterno (fulge, llegan, clausuran, iluminas, coloreas), clamores que no obtienen respuesta:

El sol fulge como un enorme diamante
en rombo
llamarada de contornos indecisos
al reflejarse sobre el zinc
de una casa en derrusión hace centurias

sus rayos refractos
llegan cruzando mis pupilas
y sus semicerrados iris
clausuran mis párpados por instantes
para anidar al fin al otro lado
en el occipucio tenebroso

Oh Señor de la tibieza
del sexo y de la vida
que iluminas las cavernas del infierno
las raíces subterráneas de los árboles
y los túneles que horadan los gusanos
coloreas los sueños inacabables de los muertos
y sus cráneos incendiados

Paralelopípedo de la lumbre el tizón la brasa
y la ceniza

Dios del fuego
flor fálica de los ardorosos pistilos

Tótem procesional bamboleante
de los mitos
donde estás encendido sin moverte.

La nada es una abstracción persistente en el poemario. Reflejada en la niebla, proporciona sustento a la red de significantes que dan forma momentánea a lo irreal antes de volver a precipitarse en el vacío, en la ausencia absoluta. No es el vacío abismal, telúrico, de Dávila Andrade, "colmado por la ausencia de Dios" *(Obras, p. 123)*; es el vacío interior "pleno de lo que no existe": dos concepciones diferentes que se complementan. Solo la intuición temporal consigue llenar la ausencia a lo largo de las dos conmovedoras elegías dedicadas a la hija amada, Silvia. A la sombra del recuerdo, el poeta halla al fin un lugar para el reencuentro: un soplo de eternidad, el presente:

SIN NOMBRE. A Silvia *(p. 155)*

¿Dónde estás que te llamo y no respondes?
¿En ninguna parte?
El sol declinante ilumina lateral la montaña
más allá la lluvia de cerca vela sombría los árboles
¿Te escondes allí acaso
como en los lejanos juegos de la infancia
en el bosque en que flotan ahora tus cenizas
esperando que te encuentren?
soterrada para siempre entre las dulces flores
azoradas de la soledad y el silencio.
Vuelvo desde lejos
para sólo encontrar nada.
Tu vacío está pleno de lo que no existe,
mi aliento desgarrado y mi grito sofocado
por el sonido de la tempestad
que se abate y borbotea
en el incesante círculo
del agua y de la tierra.

ELEGÍA *(p. 157)*

Estás tan lejos que apenas entre la música
mi llamado te llega
como una voz casi inaudible en la niebla
o tu mismo rostro desdibujado en la muerte
mientras tus cenizas flotan en el bosque
o caen húmedas sobre el trébol o los juncos de raíces
soterradas
por entre las imágenes espectrales de la soledad

y el silencio
O yo soy otro, perdido para siempre
en la cárcel solar que aprisiona la vida
por instantes
o es el misterio indescifrable de lo que persiste
que rompe a ratos la memoria
de lo amado.

Finaliza el poemario con una despedida sin retorno, presentimiento gozoso de la muerte. La contención en el empleo de formas verbales ha caracterizado a toda la obra; pero no la ausencia casi total que reina en esta composición, porque se ha transferido a los verboides (tapar, resonar, descordar, acallar, azorar, clausurar, apagar, sellar…) el poder de generar oleadas de construcciones nominales que avanzan incesantes. Ha bajado el soñador los párpados para no ver lo que en verdad sigue viendo: imágenes que se alejan sin moverse, desprovistas de un tiempo verbal que las impulse; y se ha taponado los oídos para no escuchar lo que en verdad sigue oyendo, antes de sumergirse en el inframundo: rumores taciturnos, acordes vibrantes, ruidos urbanos, lluvia, pájaros. Personajes de los sueños y seres que habitaron en la nada han vuelto a ser convocados por la música de las palabras esenciales que conforman su arte poética:

Hoy no quiero saber de nadie
Nada
quiero velar los párpados al miraje, al lúcido despertar de lo terrestre
tapar con calicanto las orejas
al escondido yaraví desgarrador de las quebradas
al resonar ventral de la marimba golpeada por el viento y los timbales
a la melancolía sepulcral de la ocarina
soplada
en un cántaro de barro
al lamento circular de calabaza de la flauta que ensalma zigzagueante
a la desnuda bailarina sagrada y la serpiente
a la voluta fonal de Vivaldi y Boccherini en los vitrales
al helado vals taciturno de Sibelius
al canto mortal de las sirenas con su lánguida voz de putas tristes
Descordar el charango, la guitarra y la bandola
acallar el silbido de vidrio de los pájaros
azorar las carcajadas de las loras y los locos
clausurar las pisadas, las ruedas y las hélices
apagar lo envolventes equipos que guardan los sonidos
silenciar el rumor de las gotas de lluvia en las ventanas
sellar el vértigo fugaz del perfume de las rosas y las lilas

(…)

Hundirme en el foso circular donde duermen calladas
las momias de los incas y sedadas sus amantes,
y subir a las cordilleras de nieve donde esperan coaguladas
sus vírgenes el mudo retorno de los dioses
Cegar los caminos inversos en los que medra entre derrumbes
la sombra de la memoria

(…)

(*Arte Poética*, p. 164)

2.1. FIGURA DOMINANTE: EFRAÍN JARA IDROVO

Voz afinada y vigorosa; el rigor y la pasión han dirigido su obra de creador; en ella no hay homogeneidad ni disparidad sino progresión, a partir de las tempranas composiciones publicadas en 1948 *(Rostro de la ausencia)*, que fluyen al ritmo del soneto, plasmación de imágenes, la golondrina, sobre todo, no evocación romántica: símbolo de lo inasible:

Eres exactamente como las golondrinas.
Y como ellas, apenas, pesas lo que el rocío.

Golondrina de estío, mitad pulso del cielo,
la otra mitad suspiro o fantasma del lirio.

(…)

Sombra de golondrina, tu sexo diminuto,
temblando como estrella al fondo de los lagos.

(…)

¡Cómo poder asirte de la frágil cintura,
si no hay como tocarte, de miedo a que te esfumes!

(…)

(*Niña de las golondrinas*)

Ana Julia, temblando en la cintura
del agua, del laurel y de la rosa.
Naciendo en el aroma, en la luz pura,
con sonido de niebla o mariposa.

Ana Julia, huyendo en cada cosa
mojada del azul de tu dulzura:
en el sueño, en la risa jubilosa,
en tu voz de invisible arquitectura.

¡Oh clima de guitarras, niña ausente,
herida de jazmines en la frente,
entre el otoño mi alma te adivina!

No me dejes pedido en turbia sombra,
dame el lirio del alba, que te nombra,
y tu aire de indecisa golondrina.

(*No me dejes perdido en turbia sombra*)

Jara desdeñó estas primeras composiciones aduciendo endeblez formal y falta de consistencia, pero no dudó en confesar la deuda contraída con Neruda, Carrera Andrade y César Dávila Andrade *(El mundo de las evidencias,1980, pp. 7 y ss)*. De aquellos poemas iniciales arranca, no cabe duda, el deslumbramiento ante el ciclo inexorable de la aventura humana, resuelto más tarde en una jubilosa exaltación de la conciencia.

Compondrá luego *Incursión en la sal*, *Plenitud del polen*, *Integración de la nube*, *Vida interior del árbol*, que resultan expresiones graduales de una invariante temporal trasfigurada más tarde en *Balada de la hija y las profundas evidencias* y, años después, en *Sollozo por Pedro Jara*, donde volverá a oírse el aleteo de la golondrina en medio del vendaval. En todas estas composiciones el talento poético se niega a dejarse sobrepujar por el lenguaje, por el mundo objetivo. El poema como la lengua misma, no es producto, es proceso: conforme decrece la adjetivación, la conciencia despunta hasta deslumbrar en la fugaz certidumbre de los tiempos verbales a partir de *Balada.*

La inmersión en el tiempo –en la instantaneidad- se enriquece con la vivencia personal en las Islas Galápagos; se expande con las lecturas favoritas, en especial (propia confesión) Heidegger, Valery, Eliot, Rilke, Gide, Sartre, Camus, y también Baudelaire, Rimbaud, el poeta del desenfreno sensorial, y Mallarmé; así como los clásicos españoles, Góngora, sobre todo, duende y mago del lenguaje. Aunque se aparta de la dispersión poligráfica propia de los españoles *(Menéndez Pidal, Los españoles, p. 35)*, que ya había dado entre nosotros la obra voluminosa de Crespo Toral, de ellos recibe Jara la tendencia a poetizar el dolor con algo de insensibilidad frente a la muerte *(Ibid., p. 122*), después de las primeras conmociones experimentadas en la juventud. Gramático y estudioso de la Lingüística, aprovechará para su arte las excitantes perspectivas del funcionalismo, del generativismo; va puliendo la expresión y despojándola de vencidas galas retóricas. Desde *Añoranza y acto de amor*, la preocupación formal y la asunción del *carpe diem* horaciano como práctica vital, imprimirán espontaneidad y sello propio en el poema; de modo que cuanto parece destello del azar es el resultado de un juego laborioso de semantizaciones que multiplican las posibilidades de la decodificación. Esta progresión vivencial y estética se ve reflejada en tres grandes momentos del quehacer poético:

a) Perplejidad frente al mundo exterior

Vida interior del árbol (1948) es poema representativo de esta etapa. Si las composiciones anteriores reiteraban la idea del júbilo prodigado a expensas de la desintegración; es decir, el mundo exterior sujeto a incesante cambio y dispersión para asegurar su pervivencia (*Plenitud del polen*); ahora el hombre se modela a través de los sentidos y ha de someterse por tanto al orden cíclico que regula los hechos de la naturaleza: el poeta reproduce ese orden y asegura su continuidad y permanencia:

(...)

¡Ah perpetuo suplicio del impulso
75 condenado a extinguirse en cuanto cumple
el fugaz parpadeo de la forma...
111 ¡Todo se centra para dispersarse!

Más dispersión aún es la semilla,
125 para la cual cumplirse es disgregarse...

Estar aquí no tiene más sentido
que volver a empezar, al cautiverio
145 del orden y la forma encadenados.

b) Hallazgo de perduración interior en la palabra

Se trata de la composición *Balada de la hija y las profundas evidencias* (1963). Luego de permanecer varios años en Galápagos, el poeta se había preguntado por el sentido de la vida y por la función de la poesía; el mundo se le revelaba como la configuración de la conciencia. Por tanto, el poeta debe despojarse del armonioso tiempo cíclico exterior de las islas para someterse a la indigencia de los seres sometidos a la corrosión por el tiempo conciencial. Restituir el equilibrio entre la conciencia y el mundo supone procurarle duración a lo instantáneo. Si la visión del mundo y de la vida derivaban en la primera etapa de la contemplación del universo exterior, ahora proviene del conocimiento interior. Si todo se centraba antes en la naturaleza para dispersarse, ahora, en la esfera íntima, todo lo que fue dispersión se centra y se eslabona para reiniciar el ciclo en otra aventura existencial:

En mí fue dispersión, Niña Preciosa,
lo que tu sangre aquieta y eslabona:
la redondez del fruto no recuerda
la oscura agitación de las raíces.

Eres yo y más que yo: en ti regresa
el bosque a ser puñado de semillas;

c) Realización plena en el centelleo del instante

Es la etapa de mayor lucidez y concreción estética, anunciada por los poemas *Añoranza y acto de amor* y *El almuerzo del solitario*. En el primero, 173 líneas poéticas ondulan en las cimas y depresiones de la explosión erótica[246]:

> Nos redimimos de la fatalidad de las cenizas,
> no evadiéndonos de la corrosión del movimiento,
> sino acelerando la velocidad...
>
> lo fugaz es la única forma de perpetuidad.

En el segundo, 331 segmentos versales disponen y ensalzan los dones frugales alrededor de un melancólico alborozo existencial:

> ¿Hay algo más que roer el hueso del tiempo
> bajo el silencio de las estrellas?
>
> ¡salud deslumbramiento del instante!

Es un júbilo del instante acuciado permanentemente por nuestra certidumbre de seres condenados a la muerte. Sobrevendrán entonces los textos poéticos de mayor aliento en esta etapa:

1) *sollozo por pedro jara*:

> Pero todo cuanto se enciende en el corazón o el tacto
> se infecta de perecimiento
>
> (...)
>
> Anhelamos la inmensidad del océano
> y solo nos pertenece la indecisión de la lágrima

[246] Debió ser lo que escandalizó a los ancianos de la anterior generación cuencana, cuyo poeta mayor era Remigio Romero y Cordero. En una carta a Eduardo Mora M., Director Nacional de la Casa de la Cultura, Saúl T. Mora, aspirante al directorio del Núcleo del Azuay, se proponía recuperar el prestigio de las letras cuencanas "tan amenguado por la pose de esos jovenzuelos que no ofenderán más al buen gusto (…) con producciones como esa llamada "Añoranza y acto de amor" que veo ha mancillado inclusive las páginas de la última entrega de *Letras del Ecuador (…)* Es que el envanecimiento les lleva a suponer que, siendo ya semidioses, pueden emporcar la literatura con engendros escatológicos ". Cf. Eduardo Mora Moreno, *Epistolario 1923-1986, y discursos*, Loja, CCE, Núcleo de Loja, 2006, pp. 96, 97.

2) *In memoriam:*

sabía que la vida no tolera
sino el esplendor del momento

(...)

y que más que buscarle sentido a la vida
había que furiosamente acrecentarla

(...)

tiene que existir la gloria del instante
para que prenda en las sienes el aleteo del sentido

(...)

sabemos que en el tiempo
como en el mar
todo es asiduo recomenzar

3) *Alguien dispone de su muerte.* 965 líneas poéticas reformulan la concepción, la actitud vital y la postura estética que han gobernado la vida entera del poeta: el reclamo solidario entre la vida y la muerte:

solo perdura
lo que a la celeridad del transcurso
alcanzaron a arrebatar
las uñas endebles de las palabras
                lo que más allá
de las maquinaciones del tiempo
o la imperturbabilidad del espacio
el lenguaje confirió resplandor y concierto

Ahora bien, cada etapa de evolución vital y estética se estampa en una progresiva modelación formal del significante, en un movimiento melódico revelador de las vicisitudes espirituales en pos de expresión rítmica. En la primera etapa, domina la andadura tradicional del verso alejandrino y de la variada gama musical del endecasílabo. En ambos casos, el juego vocálico tiende a organizarse en rima interior asonantada que nos recuerda al poeta Alfonso Moreno Mora: dotadas de matices y colores, las vocales anteriores y velares transmiten agitación, mientras la vocal media opaca y desvanece:

En sordas catedr**a**l**e**s de mineral in**e**rci**a**
donde jamás entre**a**br**e** sus pestañas la estr**e**ll**a**

o comp**a**ct**a** nid**a**d**a** de voraces axilas
oh sal! Yaces int**a**ct**a** en mord**a**z**a** y ceguera

en el **a**gu**a** que arr**a**str**a** palomas derrot**a**d**a**s
(Incursión en la sal)

Vida interior del árbol alterna el encanto surrealista de conexiones incongruentes con procedimientos gongoristas.

46 Esto que veis aquí: ímpetu oscuro
suscitador del canto de las ranas;
esto que, por momentos, se asemeja
a cabeza de niña degollada,
con las trenzas regada, es el reino
nocturno y funeral de las raíces.
Aquí se agitan los palpos del gusano
y la siniestra flor de terciopelo
de la araña procura madriguera.

Bimembraciones:

80 lección de exactitud, terca armonía!
128 surtidor de alas, péndulo del viento

Enumeraciones, que desbordan a veces por el encabalgamiento:

7 que brilla, cunde, abrasa y se empecina

55 Lentas emanaciones, sordo trueno
de corrupción, murmullo de pestañas

Paralelismos, reforzados por la asonancia:

25 ¿Qué tr**a**t**a** de dec**i**rn**o**s la pant**e**r**a**
¿Qué tr**ata**n de dec**i**rn**o**s las viol**e**t**a**s

Aliteraciones:

82 en anhelo de vuelo o de volumen

102 ni el calzado de abejas de la brisa

Hipérbasis (huella gongorina):

117 el esplendor conmueve del follaje

132 que tu viva pagoda de esmeralda
la tempestad no abata sobre el prado;

143 Estar aquí no tiene más sentido
que volver a empezar, al cautiverio
del orden y la forma encadenados.

Hacia el final de la primera etapa, metro y ritmo de intensidad adquieren una estructura semilibre. En *Poema del regreso*, se combinan con libertad estrófica 28 heptasílabos, 13 alejandrinos y 8 versos ajenos a los metros dominantes. La superposición de dos horizontes, el andino y el insular, reconcilia el ritmo interior con la trabazón sintáctica, mientras despunta la metáfora surrealista con resabio gongorino:

13 la lechuga y la col
su seno recatar con verdes manos;

La segunda etapa se caracteriza por oscilaciones rítmicas que buscan libertad expresiva. Dominan los bloques polimétricos, pero levantados sobre un reconocible trasfondo endecasílabo y alejandrino. Al desvelo métrico anterior sucede ahora una franca prevención antimétrica, fruto de un movimiento interior que tiende a privilegiar por la posición los elementos que materializan en el lenguaje el curso del pensamiento:

lo que proyecto en alas,
en ceniza de apagados planetas
30 se me opone;
que lo que llamo espacio,
¡ay!, sedimento
yerto perfil,
apenas,
35 son del ímpetu
en que, por definirme, me consumo.
(*Muervídate*)

La serie, sin embargo, es susceptible de reagruparse en versos endecasílabos que dejarían al descubierto la estela gongorista.

Lo que acontece con el metro ocurre también con la sintaxis: los segmentos versales se organizan alrededor de elementos oracionales; el grupo fónico, por su doble naturaleza expresiva y fisiológica, armoniza el mundo soñado con el mundo real:

¡ay!, porque sentir es consumirse,
15 en tanto el agua fluye
y sigue
y se afianza,
abandonada a la pura extensión,
en su inalterable vigilia de esmeralda.
(*Mano en el agua*)

Cuando el verso fluye con absoluta libertad, la línea se prolonga y acelera el flujo de imágenes, sin más señales fonológicas que las pausas normales, pausas de grupo fónico:

3 Envuélveme en la velocidad de tus llameantes torbellinos,
4 quebrántame con terrores y relámpagos

11 Que en los barrancos calcinados de mis ojos se frustre
12 la frescura insidiosa de las semillas de las apariencias

Hacia el final, como la vida misma, cuanto en la obra poética ha sido dispersión vuelve a concentrarse en *Balada de la hija y las profundas evidencias*, así no fuera más que para tornar a diseminarse en la etapa subsiguiente. De modo que cobran aquí nuevo aliento imágenes y ritmos ya ensayados en composiciones anteriores, confirmando la reasunción indefinida de la obra por un autor.

Como balada, la composición tiene vigor de sentimiento y tono melancólico. Lo épico de la aventura personal, el pasado (tardaste, hicieron, rescató, fue...), se funde en el ensueño lírico del presente (hace, prende, cae, cuaja...), en una suerte de confidencia intemporal entre padre e hija que se prolonga a lo largo de siete movimientos, integrado cada uno por cinco estrofas organizadas en cuartetos, con endecasílabos casualmente asonantados o consonantados.

La mayoría de los versos de las dos estrofas iniciales de los movimientos impares presentan similar organización morfosintáctica: un sustantivo de discurso extrae mediante el neutro "lo" la cualidad de otro sustantivo para devolverla transformada al sustantivo del extremo versal, como si los objetos se fueran denominando a sí mismos:

3 lo más lento del aire se hace nube,
82 Lo más dulce del trébol se hace abeja;
87 lo más fresco del árbol se hace sombra;
123 Lo inmóvil de la altura se hace nieve;

La abstracción adquiere sustantiva corporeidad en el primer hemistiquio, pero vuelve a idealizarse en el segundo, desprovisto de artículo, a veces apoyado por la elipsis, pues interesa apenas la emoción, la esencia nominal; procedimiento por el que alcanza el poeta el viejo anhelo creacionista de inventar la realidad:

4 lo más ágil del agua, pez o espuma
7 lo más raudo del viento cuaja en pájaro;
48 lo profundo del hombre se hace canto
84 lo más arduo del alma, pensamiento
124 el perfil de la brisa, mariposa.

La afinada reiteración de este recurso se ubica en otro nivel del practicado por Rigoberto Cordero y León, en la segunda vertiente de la generación anterior. Cordero compone animado por la fe en la trascendencia espiritual:

Mas quien dice bajamos
dice también subimos asombrados
hacia donde los astros perfeccionan sus rutas,
hacia donde se saben inefables remansos.

mientras que los versos de Jara se relacionan con el propio ciclo de la naturaleza, proceso en el cual nada se crea ni se destruye; todo se transforma, según ya lo demostró científicamente el infortunado Lavoisier en el siglo XVIII. Canta el poeta al esplendor de la vida en este mundo, fuera del cual no hay recompensa. El procedimiento, además, había venido ensayando Jara desde muy temprano:

La llama nunca acierta a perpetuarse en vuelo,
porque todo lo que arde deriva hacia la lágrima
y al tiempo ha de pagar su tributo de sombra.
(*Plenitud del polen*, 1946).

Lo blando fue a la tierra y nutrió los follajes:
párpados, sangre, ganglios, el girasol del pubis.
Lo compacto dejó perenne testimonio
de lo que un día fue tizón apasionado:
(*Elegía en el umbral del verano*, 1948)

De todas maneras, si persistiera la duda sobre la originalidad, podría zanjarse la discusión acudiendo a una probable influencia común, André Gide:

Todo se prepara para la organización del deleite y he aquí que de pronto adquiere vida, palpita inconsiderablemente en la hoja, toma nombre, se divide y se convierte en perfume en la flor, en sabor en la fruta, en conciencia y voz en el pájaro. De modo que la vuelta, la formación y luego la desaparición de la vida imitan la desviación del agua que se evapora

> en el rayo del sol y luego se reúne nuevamente en el chaparrón.
> Cada animal no es sino un paquete de alegría.
> A todo le gusta ser y todo ser se alegra. Es a la alegría a la que llamamos fruto cuando se hace suculencia; y cuando se hace canto, la llamamos pájaro.
> Que el hombre ha nacido para la dicha lo enseña, ciertamente, la naturaleza entera. Es la tendencia hacia la delicia la que hace germinar a la planta, llena de miel la colmena y de bondad el corazón humano.[247]

En última instancia, se podría recurrir a Tomás Rendón (generación de 1834) en la controversia que mantuvo sobre el tema de la originalidad, una de las intensas preocupaciones del romanticismo, polémica en la que definió con claridad la diferencia entre plagio e imitación.

Al retornar a la composición de Efraín Jara, notamos que se acompaña de una equilibrada disposición de endecasílabos, además de la profusión de imágenes y de otros recursos: bimembración, hipérbasis, aliteración, juego vocálico; en fin, la recolección, en la estrofa final, de la diseminación paralelística, para juntar todos los elementos, las acentuaciones, las vocales, los tonos y los sobretonos:

118 no la felicidad, su aliento solo,
68 su nudo de palomas desatado.
42 lo más leve del fuego esplende en llama
127 lo más voraz del alma enarca el sexo

137 ¡Hija amada, burbuja de alegría!,
Todo converge en ti y, acrecentado,
en tierra, en cielo, en mar, en aire, en fuego,
reposa en ti salvado para siempre...

Caracteriza a la tercera etapa el aprovechamiento de la exploración lingüística, particularmente en las posibilidades de la función poética. *Añoranza y acto de amor* (1972) se inscribe en el impulso recibido de la generación latinoamericana anterior, sobre todo de Octavio Paz, para captar la fugacidad del instante, para conciliar la conciencia y el mundo a través del juego amoroso, para dotarle al poema de encanto surrealista. En lo formal, la composición es fruto de una laboriosa disposición de los sintagmas y de la expansión de los elementos oracionales, plenamente libres de inhibición, remilgos e imposiciones retóricas, en procura de dar lumbre a la metáfora:

29 lecho de hogueras del crepúsculo
resplandor de hacha en el sueño del bosque
83 el diminuto remolino de dulzura del ombligo

---

[247] André Gide, *Los alimentos terrestres y los nuevos alimentos*, Buenos Aires, Losada, 2ª. ed., 1962, p. 114 (La fecha de la primera edición de *Los alimentos terrestres* fue 1897; otra, por la editorial Losada, 1953). Desde luego, una exploración más exhaustiva sobre el tema podría llevarnos al encuentro con Demócrito de Abdera (-460 a -370).

La modificación directa introducida por el participio, cuya doble función verboidal genera nuevos deslumbramientos nominales, logra que la imagen se apropie de la huella que ha dejado en la mente la imagen anterior:

21 desnudez de espejo suspendido en el vacío
veta de pórfido alucinada por la luna
31 gema tallada por el delirio del verano

El almuerzo del solitario (1976) es un canto de amor humano a los dones frugales de la existencia, en que el poeta afina uno de los elementos de su gramática expresiva: la obstinada modificación del sustantivo por el sustantivo en medio de una notoria austeridad verbal:

93 ah delirante vocabulario de azucenas de la espuma
110 sollozante temblor de ala de cigarra de los retoños
241 el harpa caída en el ojo de estupor del huracán
313 ¿cuál rencor de ojo de pulpo del perecimiento?

El deleite de los cinco sentidos, aparente desenfreno barroco, es fruto de una esmerada disposición de elementos fónicos que transforman en poesía los objetos y los menesteres cotidianos:

127 olor petulante y ofensivo de excitación animal
129 limaduras áureas del comino
129 dulce aspereza del vello puberal del orégano
141 crujir de cardos secos en las sienes del fuego
202 suculento amargor de los nabos

Al legitimar al soliloquio como acto de comunicación, el poema funde las dos tendencias generales de su promoción: la línea de la reflexión interior y la línea de la poesía conversacional: el mundo interior aflora en medio del secreto temor del gramático hacia la muerte por la pérdida de la primera persona del coloquio:

223 todavía mi yo es mi yo
y no ceniza estéril esparcida
en al asfalto de la tercera persona del plural

Por esos años, el autor experimentó en los textos poéticos el puro juego del lenguaje: el poema sin otro referente que sus propios significantes, liberado del tiempo y trasladado como objeto al espacio en blanco[248]. Es lo que establece la diferencia entre esta composición y la estrofa,

[248] Del poeta brasileño Haroldo de Campos son estos versos: "el miedo amarillo / amarillo de miedo / el amarillo del miedo / el gusto amarillo / el amarillo mustio / el amarillo gusto del miedo amarillo// el gusto y lo mustio / el disgusto / el regusto / la angustia y el gusto / el amarillo mustio del miedo / el rostro amarillo del miedo / el resto". Conviene recordar, a propósito de la llamada poesía concreta, que Alfonso Carrasco Vintimilla y Efraín Jara Idrovo fueron

en apariencia similar, de Rapha Romero y Cordero (Philelia,1922), no libre aún de angustia metafísica. Desintegrada la sintaxis, aventados los sintagmas, el poema de Jara es pura forma: un juego de oposiciones y contrastes en el que priman la asociación, la paronomasia, la ausencia de puntuación, la disposición visual:

del fuerte es la suerte
la suerte del fuerte
la muerte es la suerte
la muerte del fuerte
la muerte muerde
muerde la muerte
muerde 1a suerte
la suerte muerde
fuerte muerde la suerte
fuerte muerde la muerte
la muerte muerde la suerte
la muerte muerde fuerte
suerte es la muerte del fuerte
la suerte de la muerte del fuerte
la muerte es la suerte del fuerte
la muerte de la suerte del fuerte
la muerte muerde la suerte del fuerte
la muerte del fuerte muerde la suerte
suerte de la muerte
muerte de la suerte
¡coño!

y no hay etcétera
no hay etcétera
(*Círculo fatal*)

Tras este progresivo afinamiento, el poeta compone dos conmovedoras elegías: *sollozo por pedro jara* (1978), editado en desplegable, a la manera de Octavio Paz,[249] e *In memoriam* (1980). Años después, en 1988, publicará *Alguien dispone de su muerte*.

---

entusiastas difusores de la poesía brasileña, sobre todo a través de la revista *El Guacamayo y la Serpiente*.

[249] Octavio Paz, *Blanco,* México, Joaquín Moritz, 1972, 2ª. ed. numerada. (La primera edición, 1967. El procedimiento y el formato se remontan a Guillaume Apollinaire). En sus notas, Paz ofrece las posibilidades de lectura como un solo texto o como varios poemas: "f) la columna del centro puede leerse como seis poemas sueltos y las de la izquierda y derecha como ocho", concluye. También en "sollozo..." la composición viene precedida de "Propósitos e instrucciones para la lectura" y acompañada de un extenso "Postludio", acercamiento estilístico trabajado por Oswaldo Encalada Vásquez *(Sollozo por Pedro Jara. Estructuras de una elegía, Cuenca, CCENA, 1978).*

Sollozo por pedro jara es una composición de 363 segmentos versales distribuidos en cinco series paradigmáticas, susceptibles de plegarse y desplegarse indefinidamente debido a la posibilidad combinatoria de las líneas poéticas cerradas (*Cf. López Estrada, p.. 136)*, fugaces en su continuidad como la línea del tiempo. Esta clausura, que concentra la emoción, garantiza paradójicamente la apertura del texto artístico. La primera serie propone el tema y los motivos, anticipa las modulaciones de la composición. La segunda presagia con su inmovilidad la dimensión de la tragedia. La tercera deja escapar un dolor irreprimible de voz que se quiebra en sollozo. En la cuarta, vida y muerte se reconocen como la doble perspectiva de una sola realidad. En la última serie, sobrevive el hijo en la memoria, en el golpe alucinado de la sangre.

Alternan en el poema líneas extensas, medias y breves, con frecuencia mayor de las primeras, dotadas ocasionalmente de velada resonancia alejandrina. Las líneas extensas condensan en estupor visual una conciencia violentamente mutilada por la irrupción emocional de la línea breve, escalonada:

3.2.15 quebradiza aguja de pino
titubeante pupila de la resina
frenesí de mariposas de la lámpara del polen
trino de ruiseñor entre el estruendo de la catarata
todo se ahonda
20 se hunde
se confunde

Nada más a propósito que la diseminación espacial para emular gráficamente el trajín solitario y deslumbrado del poeta por las islas, con una seriación sindética apoyada en la simetría telegráfica del juego temporal:

1.3.12 andaba
13 anduve
14 y dije
15 entre el bramido de los sueños y las olas

Se aspira el dolor, no su representación. Alrededor de 130 formas verbales conjugadas habrían pasado inadvertidas entre 363 segmentos versales, si no hubiera sido por su precisa distribución en cada una de las series. Este trabajo de orfebrería distancia a Jara de la elegía tradicional; en él no se percibe el desborde emocional de la elegía manriqueña, ni de las elegías de García Lorca y de Miguel Hernández; en Jara hay equilibrio y contención.[250] En la primera serie, los verbos se instalan simétricamente al principio y al final, como para participar del esplendor del escenario. En la segunda serie, verbos tras bastidores sostienen la contemplación megalítica del hijo-piedra,

[250] Cf. a este respecto Mercedes Mafla Simón, *Elementos barrocos en Sollozo por Pedro Jara de Efraín Jara Idrovo*, en *El Guacamayo*, N° 38, pp. 29 y ss.

que pervive en la metáfora; pero irrumpen desenfrenadamente en la tercera serie para atenuar el dolor. Vuelven luego a ubicarse al comienzo y al final de la cuarta serie, permitiendo que en la mitad crepiten las postreras fulguraciones de la existencia. En la última serie, los verbos retroceden hacia el final hasta aferrarse a un "somos" intemporal en que padre e hijo se abrazan a este lado de la vida.

Si en *El almuerzo del solitario* el tema de la búsqueda, inseparable del mito de la soledad, negaba la existencia de la segunda persona puesto que en este mundo adverso todo diálogo es monólogo, en *sollozo* se amplifica la dimensión de la fatalidad al descubrir en la muerte la existencia real de la segunda persona.

El alarde formal de *sollozo* se atempera años después en *In memoriam* (1980), una elegía de 746 versos, donde la expansión emocional del lamento funerario se vuelve evocación del frenesí de la existencia. El momento quizás más vibrante y tierno es *sábados de gloria*, cuyas imágenes de sensual exultación, para consuelo del alma y de los sentidos, visten ropajes y colores compatibles con los rituales de la muerte:

467 los puños de encaje de las rosas
el escarlata de los tomates
el carmín de las manzanas
el sonido de tafetanes de las grandes aves del maíz

hasta los zapallos adoptan posición de descanso eterno, luego de ser animados por la metaforización:

473 los zapallos dormidos de bruces en los surcos

El atuendo metafórico que envuelve a los frutos de la tierra cubre también al personaje, cuya delicadeza y solicitud perduran en estas imágenes de primer plano:

478 buscabas las fresas entre las matas
como quien busca el pistilo
entre los muslos de la mujer

Los choclos talvez nunca lucieron la riqueza sensorial de esta sinestesia:

509 los suculentos collares de ámbar de los choclos

La rima interior asonantada de la primera etapa ha sido remplazada por la paronomasia:

Igual que un desvarío de turquesas
/o como tú dirías zumbonamente las turcas esas!

por el juego de palabras:

devuelto a la soledad
pisoteadas

las más caras máscaras
soledad/soloestad

por la acumulación de imágenes con que el poeta integra y desintegra la realidad, mientras la similitud y la sinécdoque recortan los fragmentos de las imágenes como a grandes volúmenes sobre superficies planas:

547 junto a la cascada de centellas
de la desnudez de la mujer
caderas recortándose en los lechos
como grandes cucúrbitas
o caracolas
vientres palpitantes como colonias de anémonas

Similares procedimientos vinculan la conciencia y el mundo en *Alguien dispone de su muerte* (1988), extenso poema de 965 líneas versales dispuestas en cinco movimientos y una coda. El primer movimiento se detiene en la evocación del pasado; el segundo anticipa las circunstancias de la muerte; el tercero exalta la existencia humana alumbrada por fulgores del crepúsculo; el cuarto, el más extenso, se allana al reclamo de la muerte y hace el inventario gozoso de los bienes. En la coda, las postreras ensoñaciones van a dar en el morir.

La composición selecciona y pone en juego la experiencia vital y estética del poeta, concentrada especialmente en un laborioso despliegue de sinestesia:

470 que tus caderas lucían la brillante tersura
de la madera de los pianos de concierto
que los bordes de tu voz se irisaban
con el tornasol de la agonía de los peces

482 que tu risa exhibía el chisporroteo
de un puñado de brillantes agitado
en una jarra de cristal

688 me despido hasta el silencio
de los racimos refulgentes de los acordes
del arcoiris ondulante de la melodía
de las boas entrelazadas del contrapunto

de metáfora:

49 ay ¿cómo poner el oído
en el caracol de la vida
sin escuchar el colosal bramido de la muerte?

84 días y noches prisionero
en las jaulas de vidrio del aguacero
que rompían los barrotes contra la cordillera

de aproximaciones insólitas:

566 sin tu encuentro más inesperado y sorpresivo
que un ataúd conducido en coche deportivo[251]
771 tus ojos afligidos y conmovedores
como una conversación entre mendigos

En *Los rostros de Eros* hay un giro inesperado. Retoma la estructura del soneto con un ritmo que avanza hasta desvanecerse en la perplejidad de los puntos suspensivos; se remansa luego en los tercetos destinados a despejar la incertidumbre. Completa así el círculo inexorable de la experiencia estética y existencial; esto es, la poesía y la vida asumidas como un perpetuo recomenzar: ensayos de un drama que pocos han tenido la oportunidad de llegar a representarlo:

Nos vamos en el tiempo y somos tiempo:
el circular, del brillo de la luna,
de los follajes y las hojarascas,
y el de la sangre, trazo del relámpago.

¿Somos tiempo llevado por el tiempo?
¿O, igual que el sol para que exista sombra,
somos la condición para que fluya
y hojas, flores y frutos se sucedan?...

Somos un tiempo que se empoza, o raudo
se arrebata en amor, mientras los astros,
perpetuos, giran en la indiferencia.

¡Amada!, en el un tiempo demoramos:
brasa intensa, seremos largo olvido;
apenas, en el otro, un parpadeo…
(¿*Somos tiempo llevado por el tiempo*?, pp. 19-20)

---

[251] Procedimiento surrealista, aunque el segundo elemento de la relación luce más cercano al automóvil rugiente de Marinetti que al carro de mudanzas en que André Breton esperaba ser conducido al cementerio (André Breton, Op. cit., p. 52).

Asimismo, fue el soneto el registro elegido para el segundo y definitivo epitafio *(Revista Rocinante, mayo 2018, p. 3)*, síntesis de todo lo vivido. Para el poeta, la vida y la muerte dejan de ser términos opuestos porque han convergido en un punto de encuentro: el placer intelectual y estético:

EPITAFIO PARA EFRAÍN JARA

Halcón arisco, tigre solitario,
yace en cenizas quien domó al relámpago.
Jamás ambicionó fama o fortuna.
Ni éxito ni lisonjas lo ofuscaron.

Y aunque en su vida dilatada y ardua,
mudó mujer, igual que el árbol de hojas,
no precisó de otra compañía
que los libros, la música, el olvido…

Por muchos años demoró en Galápagos,
Lava y desolación, aún sin tiempo.
¡De vivir tanto, expiran las tortugas!

Lo desveló tan solo la hermosura
y en condiciones de excepción, amó
y fue amado por la poesía.

2.2. OTRAS VOCES

Pertenece a esta primera vertiente Gonzalo Pesántez Reinoso. Hizo los primeros estudios en Cuenca, pero su vida entera ha transcurrido en Quito, donde formó parte del grupo Presencia *(Rodríguez Castelo, Lírica ecuatoriana, I, pp. 293 y ss.)*. Muy joven, en 1951, publicó *Palabras* y, desde entonces, ha permanecido en inexplicable silencio. En su tiempo, el poemario debió llamar mucho la atención por la transparencia del lenguaje y la musicalidad del alejandrino. Varias décadas después de aquella edición, aún seduce la forma en que las combinaciones insólitas transforman lo cotidiano en imágenes cuyo aliento metafórico convierte en sensaciones perceptibles lo impalpable:

CANCIÓN DE LA CARICIA CIEGA

Teniendo entre las manos un puñado de tierra,
viajar sus continentes minúsculos y tibios,
sentir las humedades de sus lentos confines,
atar a nuestra sangre un negro beso inédito…
y pensar, sin embargo, con la pasión más pura,
que este sistema de astros morenos y vencidos
es un cielo de nardos o un ramo de luceros!

Porque el secreto es este: cerrar los ojos ciegos
y abrir las luminosas retinas de lo táctil
para llegar absortos al conocer más simple,
al del aire que goza las alas que lo hieren
o el agua acariciando la senda de sus peces,
o por qué no al niño que abre y cierra las manos
sobre el aire inasible de sus ángeles nítidos,
o -talvez- al del ciego que en su noche perpetua
palpa una luz rotunda, y grita: ¡la ventana!

Entonces sí podremos hablar cuando una espina
de esos labios oscuros, de la sangrienta huella,
y sabremos de pronto toda verdad oculta:
por ejemplo, esta piedra tiene un cantar intacto
donde un brusco silencio miente el perfil humilde,
los árboles no saben cómo amamos sus hojas
pensando en lo amarillo de ciertas ilusiones,
la lluvia trae un dejo de llantos contenidos
cuando nos viaja el rostro con sus pies diminutos
y en la flor muere un algo de mujer y de luna
mientras pasan las tardes hilvanando agonías…

(…)

Eso es todo:
un viaje silencioso
por los planetas leves del aire cotidiano
hasta encontrar un filo de música palpable
o una isla de ternura para los dedos tristes.

(…)

Eso es todo:
tomando entre las manos un puñado de tierra
pensar que allí se tienen estrellas o rocío,
para inundar los días con su vida olvidada
desde el arroyo intenso que en nuestro tacto fluye…
Para que a nuestra muerte tengan todas las cosas
que amamos, y lloramos, y tocamos,
un vacío enlutado por la caricia ciega!

Con el poemario *Variaciones* (1978), Alfredo Vivar entró en las escena lírica y se ubicó en el umbral de las tendencias posmodernas, entre un neobarroco y un neo vanguardismo, y resulta ser en la

generación cuencana un poeta intocado por la retórica tradicional. Lo que se anunciaba como una opción en el ámbito de las letras se ha convertido para el autor en proyecto de vida: lleva publicados siete libros bajo el título genérico de *Sonsinfín*, mientras otros veinte permanecen inéditos; un esfuerzo perseverante fuera de lo común en los registros nacionales.

Poesía experimental, trabajada por un artífice del lenguaje que se deleita en las combinaciones fono semánticas, en el juego tipográfico, en el contraste, dentro de cada página, entre la imagen gráfica y el espacio en blanco (paraje del silencio o del vacío existencial). La disposición de las letras para representar imágenes, la separación de vocablos para intensificar la idea de caída o de alejamiento, como si se hubieran agotado las posibilidades de experimentar con el lenguaje, nos trasladan a la poesía española e hispanoamericana de comienzos del siglo XX, en el auge del ultraísmo, del creacionismo. Esta tendencia acogida por Vivar será más frecuente en los textos juveniles de las promociones subsiguientes, que en algunos casos nos llevarán de vuelta al año 1919.

En esta onda de procedimientos, Vivar ha congregado todo el acervo de la lengua y no le queda otra labor que enhebrar sus elementos en intrépidas texturas: exploraciones asociativas, metáforas, símiles, oposiciones, conformando grandes murales donde nada es estable porque todo está como fijado a la acuarela. Extrema las posibilidades de la composición, la derivación, el neologismo, los vocablos del habla popular que nombran objetos, plantas, lugares surgidos de la infancia, necesitados por ello de glosario; en tanto el sonido y el sentido se persiguen en una espiral inacabable, similar a la del juego pirotécnico, sobre un fondo incoloro de nostalgia y abandono:

aquí cruza el camino las cruces a la vera
arquirisado el pecho ¿quién camina?...
las sombras que se cruzan en cruz
sobre las tumbas

crisoberilos limpios columbres titilantes
delicado concento de trino y verbo
y en el surco vertical del pecho
extraño destino dividido
vacío alcorcí vacuo el pecho ampuloso
el corazón geminado inerme en acinesia
horizonte centelleante huecondo al horizonte
en el éter deflagra sus últimas bengalas
(sonsinfín –ópera prima-, 1986, p. 27)

Si bien algunos aciertos ofuscan, otros deslumbran al rebasar la linde del asombro, llevándonos, a veces, de vuelta al origen de la jitanjáfora[252], en el ocaso de la generación hispanoamericana de 1864:

[252] "Las niñas jitanjáforas" apodó cariñosamente Alfonso Reyes a las hijas de Mariano Brull (Camaguey, 1891), después del recital que una de ellas le ofreciera en París, con este "trino de ave" preparado en son de broma por su progenitor: "Filiflama, alaba, cundre / ala, alalúnea, alífera / alveoles jitanjáfora / liris salumbra salífera // Olivia oleo olorife /

Vaga cintilante orlada red melada
de encendida faz mis azarados gozos
camafeo menfita engaste óreo engarce
en el ombligo para la danza amblar y un
susurro en las mirlas
(Ibid., p. 124)

Las composiciones explotan cuanto pudieran tener en común la lucidez, el desvarío, el golpe del azar, y dejan que el lector asista al desvanecimiento del embrujo como ante una pintura de la cual se fueran desprendiendo los colores[253]:

contra inasibles tintas vagas
nuestro sino rápido se consume
el destino un abismo cruel es
ceguece enlutecido lar orillando
estrella sus estrellas oh su estela
los astros el cielo el espacio deflagran
si un estremecimiento concusivo nos desquicia
(*Ibid., p.131)*

Vivar ha insistido mucho en estos procedimientos novedosos, con el riesgo consiguiente de perder densidad y desvanecerse en una espiral inacabable. Sin embargo, en los últimos poemarios, la exaltación se refrena cual si el poeta aceptara el reto de conciliar el frenesí y la sintaxis en un lejano fondo de armonía ancestral:

Una palabra tú que produzca di un
Sol radiante en su mirada Presente
ten esa luz no su disloque Si a tal
altura el ansia al filo se detiene re
suelto a su retiro Dios se enrumba.
(Sonsinfín, opus 4, I praxis, 2012, p. 15)

(di tú una palabra que produzca / un sol radiante en su mirada / Ten presente esa luz no su disloque / Si el ansia / al filo se detiene a tal altura / Dios se enrumba resuelto a su retiro)

---

alalai cánfora sandra / milingítara girófara / zumbra ulalindre calandra." El término jitanjáfora se generalizó para este juego que explotaba la sonoridad del significante, con prescindencia del sentido, un entretenimiento que exigía mucho arte y equilibrio para no caer en la palabrería. (Cf. Eugenio Florit, *Mariano Bruil y la poesía cubana de Vanguardia*, en: Varios, *Movimientos literarios de Vanguardia en Iberoamérica*, pp. 55 y ss.)

[253] Conviene señalar que el poeta es ingeniero y arquitecto, cursó la especialidad de Filología en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca e incursionó primero, con bastante éxito, en la pintura.

Epígrafes -destellos de su propio estilo- presiden los textos en sus poemas últimos; entre ellos, uno que nos devuelve al tema de la originalidad:

Si no fuera por mí
cuán feliz fuera yo
Pero es largo el camino
de la espera y yo solo
Sólo me acompaño.
(Sonsinfín –opus 4- II praxis, p. 2012)

"El coronel sintió que le sobraba el cuerpo. Apoyó los pies en el travesaño del taburete", escribió Gabriel García Márquez.[254] Y mucho antes, Oliverio Girondo poetizó: "cansado / sobre todo / de estar siempre conmigo / de hallarme cada día / cuando termina el sueño / con las mismas narices / y con las mismas piernas;" (citado por Yurkievich, p. 211). Sería irreverente imaginar a los artistas del lenguaje como pescadores de perlas; con seguridad, se trata de uno de los tantos sentimientos represados en el alma humana que pugnan cada vez por una nueva forma de liberación estética.

Rodrigo Pesántez Rodas pasó por Cuenca durante la etapa estudiantil; se trasladó luego a Quito e hizo patria en Guayaquil, donde ha ejercido una fecunda labor como poeta, crítico e investigador de las letras nacionales. Entregó al país, en 2009, un aporte digno de reconocimiento por su valor para las letras nacionales: la edición facsimilar de *Ramillete de varias flores poéticas,*[255] de Xacinto de Evia, precedida de un estudio filológico de su autoría, análisis orientador y certero.

Se hizo conocer muy joven como una promesa cuando obtuvo el primer premio en el concurso nacional de diario El Universo (1962) con *Denario del amor sin retorno*, editado al año siguiente por la Universidad de Guayaquil. Pulcro, esmerado en la factura y la claridad, no vacilaba en rematar un soneto con el juego sugestivo de palabras:

V

Loco de sed por tu nivel ceñudo,
verso se hizo mi voz para nombrarte
y –acacia azul- mi pecho supo darte
yerbas y estrellas en un solo nudo.

El tiempo envejecido nunca pudo
de distancias tu pórtico sembrarte

---

[254] *El coronel no tiene quien le escriba,* Barcelona, Plaza Janés, 1979, p. 64.
[255] México, Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2009.

y entré a tu corazón para llagarte
con el enjambre de mi mar desnudo.

Llegué un diciembre y era veintinueve,
llegué al ocaso y en la mano leve
de luz te traje la ternura clara.

Llegué en el viento hacia tu espiga y pienso:
si tus ojos diluyen mi mar denso
por el amor, Amor, cuánto te amara.

Además de otros reconocimientos nacionales, en 1996 recibió el Premio Internacional José Vasconcelos de México por su fecundo aporte a la cultura ecuatoriana. Perteneció también a la autodenominada Generación del 60, en la que despuntaba Rubén Astudillo.

Dos textos alrededor de un mismo tema, elaborados en etapas diferentes de la actividad creadora, dan cuenta de la marcha evolutiva de la existencia reflejada en el tratamiento formal de la experiencia poética, en la que se establece una relación un tanto desigual entre el Yo del creador y el del autor:

Yo:
Rodrigo Pesántez Rodas
temático de nacimiento
y tonto por naturalización,
comparezco y declaro:

Que no soy yo quien soy
sino la imagen
de alguna semejanza que me hicieron.
Que no me trajo al mundo la cigüeña,
sino un avión a propulsión a chorro.
Que hube, tuve y anduve con mis huellas
descarrilando mi vagón de huesos.
Que hice pecados griegos y romanos
y alguna vez también ecuatorianos.
Que quise hacerme cura y me expulsaron
por resbalarme siempre en una manzana.
Que alguna vez de novio fui por lana,
volviendo de casado, trasquilado.
Que me retraté con mis ángeles custodios
bajo el puente postizo de unos dientes.
Que me encontré en el lago Titicaca

con Simbad el Marino y con el lobo
de la Caperucita Roja en el Ejido.

Que con los distinguidos fui manada
y en la jauría un simple ciudadano.
Que a pesar de D. D.T. y los sicoanálisis
siempre mantuve el seso adoquinado.
Que después de las uvas fue el ombligo
mi racimo de tierra apetecido.
Que finalmente me declaro ingrato
de nunca haber escrito golondrinas.
Para constancia de lo expuesto firmo
con el espantapájaros y el río.
(*Auto de fe*)[256]

Este flaco Rodrigo desprovisto
de neurastenia,
callos
y virtudes,
dice cosas absurdas que no entienden
los señores que editan las palabras.

Por ejemplo,
si dice "libro viejo",
no es que al libro le nombra,
es simplemente
un deseo de amar doscientos años.

Si agua pide,
no es porque tenga sed,
es porque quiere
acostumbrarle al mar a sus naufragios.

Y cuando dice "yo",
no es que se ha visto,
simplemente ha sentido un trozo de hambre
y un hueso
y una deuda
en el bolsillo.
(*Autorretrato*)[257]

---

[256] *El espantajo*, pp. 23-24.
[257] *De cuerpo entero*, p. 5.

Hacia el final de la vertiente, encontramos a Rubén Astudillo y Astudillo, quien lideró en la década de los años sesenta, con Rubén Tenorio Oramas, una suerte de versión cuencana del espíritu rebelde de los tzántzicos. A imitación de lo que ocurría en las metrópolis hispanoamericanas, algunos jóvenes irrumpieron en la escena semifeudal del Ecuador con actitudes importadas de las grandes ciudades europeas y norteamericanas[258]; retomaban, talvez sin conciencia de ello, la subversión frente al lenguaje practicada por los vanguardismos de los años veinte. Así lo hicieron, pero con mucho de bohemia y de pose existencialista, influidos por el ritmo desafiante y sensual de blues y rock and roll, contagiados no del espíritu, pero sí del estilo coloquial llevado a la poesía por Ernesto Cardenal[259]. Los jóvenes artistas y escritores integraron un frente común, de pretensión continental, en torno del grupo *Syrma*. Su revista, al igual que *Pucuna* de los tzántzicos, presumía de estar a tono con las publicaciones que llegaban por esos años desde otras ciudades hispanoamericanas[260].

Cabe recordar, para un mejor perfil del grupo, que a comienzos de esa década se activaron en el país las luchas sindicales. Alentados por el triunfo de la revolución cubana, se tornaban preocupantes para el orden establecido los movimientos de reivindicación de los intereses populares. La respuesta inmediata fue identificar esa lucha con el peligro comunista. En la provincia del Azuay –lo contamos antes- se reimplantó en 1960 el santo oficio bárbaro. "Brujas e infieles" empezaron a arder en las hogueras del anticomunismo; los antiguos templos volvieron a convertirse en fortines del partido conservador. En 1963, supuestos defensores de la religión y de la cultura de Occidente rompieron el orden constitucional e instauraron una dictadura que fue echada un par de años después por la ardorosa reacción juvenil de la misma sociedad que los había aclamado.

De modo que cobra sentido contextual la franca, aunque pasajera, actitud cuencana de rechazo y rebeldía no solo en el campo de las letras, pues ya Oswaldo Moreno Heredia había abierto por entonces la primera galería de arte, con propuestas que desafiaban al gusto convencional. También el verso se soliviantaba: el poema dejaba de ser carné de filiación académica o social y resonaba antidogmático en iracundos recitales que congregaban a los jóvenes de la época en el café *Raymipampa*, al pie de la Catedral de la Inmaculada Concepción, para escuchar versos insólitos. La de Astudillo fue, sin duda, la voz más sostenida, liberada por momentos de la influencia neblinosa del paisaje, pues la rebeldía y la esperanza eran universales y, por tanto, el cielo "que cierne agua negra en las yerbas" era el toldo encapotado que cubría el mundo entero.

---

[258] Felipe Herrera, en un breve ensayo intitulado *Conflicto de generaciones y el desarrollo* (Cuenca. Municipalidad de Cuenca, 1970) trazó un esquema orientador sobre los precedentes históricos de la rebeldía juvenil que, a partir de la década de los cincuenta, se manifestó en Inglaterra, Holanda, Alemania Federal, Italia y Estados Unidos, en contra del exceso e irracionalidad de una sociedad eminentemente consumista.

[259] *Oración por Marylin Monroe*, conjunción de angustia y esperanza, es uno de los poemas de Cardenal que obró sobre la sensibilidad de estos jóvenes poetas, quienes admiraban también a Alain Gingsberg y a Thomas Merton.

[260] Entre ellas: *El techo de la ballena, Imagen, Zona Franca, La pata de palo, Árbol de fuego* (Venezuela); *El corno emplumado, El pájaro cascabel, Norte, Plural* (México); *El huevo de plata* (Uruguay); *La hora cero* (Perú); *Generación mufada, Cormorán y delfín, Nuevos Aires, El escarabajo de oro* (Argentina); *Piedra y siglo, La pájara pinta* (El Salvador), *El caimán barbudo* (Cuba); *Eco, Espiral, Thesaurus* (Colombia); *El guacamayo y la serpiente* (CCE, NA, fundada en los años sesenta (los dos primeros números aparecieron sin fecha; el N° 3, julio, 1970).

Algo de todo esto podemos presentirlo en *Yararas en 6*: segmentación visual de heptasílabos; acumulación de metáforas o, si se prefiere, de muñones metafóricos; fragmentación de presentes (estamos, pide, manchan, es, crece...) que, como la vida misma, van a dar en un futuro (estaremos) sin esperanza:

Aquí estamos
mal
solo Noso-
tros.
más allá de esta sangre
que pide
tiempo
al coágulo de
este sendero
círculo. De esta voz; de estas
manos; de esta
piel que se
marchan:

más allá están los
árboles; la luz, el agua,
el fuego; más allá, la alegría
como carne
aurorada
para el primer contacto.

De espaldas en el
júbilo
la tierra es una
hembra en espera
del polen.
dulce voz de manzanas
crece
desde
los surcos.

como un espejo de alas
van trotando los trinos.
como un metal antiguo se va dorando
el barro.

las estatuas del mar.
las gacelas del viento.
las llamas de la aurora.

los caballos azules.
las playas agitadas.
los huesos en la arena.
las madera antiguas.
las tumbas que orean.
las lunas en repollo; todo está bien.

Más allá de nosotros, nunca
nadie
se ha puesto a fabricar el odio.

nadie para el olvido se ha
inventado los ángeles
a-y Encerrados, solo en
las manos que extendemos: cruces.

Solo en los poros que deseamos: el asco.

Solo en los ojos con los que miramos sin
mirar
los años: la desesperanza.

Solo nosotros disparando
al cielo nues-
tros escupitajos
negros.

solo Nosotros, los ensuciadías.
Los envenenaelagua; los
prostituyevírgenes; los
ojosturbios; los manosgarra; los
sinningúnmotivo;

los odialaesperanza.

solo nosotros los Irremediables.

los que estando estaremos
para siempre
mal.
a-y pero sin nosotros,
a-y lobos desterrados,
quién la razón de nada.

quién les pondría nombre a las cosas
y al sueño

a-y pero sin nosotros, quién
la sal
de esta tierra[261].

El destino del hombre, el sexo -no el amor-, la muerte, son temas esenciales en su poesía; pero sobre ellos está la búsqueda inconfesada de Dios, la necesidad de Dios, planteada desde un primer momento:

si existieras, por la pena
que causas, cuánta falta nos haces

(...)

lo malo es que no existes; yo tengo
esta evidencia y me ahogo gritándote
por la falta
que me haces

(*Oración para ser dicha aullando*, fragmentos)

La poesía de Astudillo resuena como el testimonio de una frustrada vocación de asceta atormentado entre lo sacro y lo blasfemo. Este desgarramiento interior aflora a la superficie en el violento corte versal; en la quiebra de la voz, representada por la ruptura fonológica de la interjección, efecto que solía interpretar con su voz profunda y reposada Manuel Muñoz Cueva, maestro de la generación:

a-y olvidado en la primera luna.
a-y hijo nuestro que no llegarás nunca.

Aflora también en la iracunda decapitación de endecasílabos y de heptasílabos, sobre cuyo fondo musical –lo habíamos advertido en Don Juan Toledo- se perciben los impulsos del arrebato creador:

Todo nos
tuvie-

[261] La disposición de los segmentos versales de este y de otros poemas de Astudillo ha variado en sucesivas ediciones. *Resplandor Plural* (Quito, Libresa, 1993) recoge algunos cambios, probablemente de última mano, que restan a este poema la frescura de cada fragmento originario.

ron listo
a la llegada

a noso-
tros
no
nos
tocó sino alinearnos.

ponemos
a
aprender
las formas
de vivir
al borde del peligro.

y ni eso:

barcos que nunca han de encontrar
el norte,
viajeros asombrados:

Acostumbramos sólo A-
costumbrarnos

No estuvo
ni
bien, ni
mal, el que así fuera.

a quién culpar?... ¡por qué?...
las cosas
son o
están, se hacen
o, se realizan
al margen
de Nosotros.

Para estar "rescatados"
en medio
de este coágulo de ser-
pientes enfermas. Para
ser

estos árboles
con
la raíz herida, y, si nos
preguntaran: nos
daba
igual morir, no
haber sido, existir…como
potros
estarnos, en los prados
cerrados
de este cielo
que cierne
agua ne-
gra en las yerbas.
Nosotros
no
hicimos este mundo
sobre él nada Tenemos.
Ninguna Oferta Somos.
Ni en pro ni en contra.
compromisos
ha-
cia él, nos fueron dados.

Mientras vivan estos peces
nocturnos, viviremos Sin
embargo.
A-y estrella de llanto.
A-y noche repartida.
A-y vida que no fuiste[262]:
mientras estés aquí,
nosotros
estaremos, Despreciada.
(Rebaño 25)[263]

---

[262] La ruptura fonológica presta originalidad a estos versos de Astudillo, pues transforma en clamor, si se quiere en alarido, lo que en Cordero Espinosa era lamentación bíblica:
Ay, amor cercado por la noche
y su mar de oscuras aguas.
Ay, nube que no naciste.
Ay, tu blanco plumaje
alisado para siempre por la muerte. (*El ave de la paz. Elegía Primera)*

[263] R. A. Y. A., *Canción para lobos*, *Cuadernos Syrma de Poesía, Frente de Artistas y Escritores Jóvenes del Azuay*, Cuenca, Talleres Gráficos de la Universidad, 1963.

Tras corta fulguración, los integrantes de *Syrma* se dispersaron atraídos por el estudio y la investigación (es el caso de Rubén Tenorio, de Juan Valdano Morejón) o aplacados por la rutina. Su ingenua pretensión de constitur "la generación del 60" no fue más allá de la proclama. Impelidos por la misma ola en que bajaban los compañeros mayores de generación, sobrellevaron en su alma la pesadumbre del universo en vana espera de redención. La esperanza se presentía en la irradiación de la revolución cubana. Además, Sartre y Camus habían contribuido para que se desgarrara ante los ojos de aquella juventud el modelo tradicional del mundo y de la existencia. Del grupo, Astudillo perseveró en la poesía; pero en cuanto a la actitud vital, extrañó que muy pronto, en plena etapa de gestación de la vertiente, se entregara al servicio de la dictadura, como lo hicieron en el país otros compañeros de promoción conforme hallaban acomodo en los espacios de poder que antes denostaron[264].

En 1973, Astudillo dio a la estampa su extensa composición *La larga noche de los lobos*, estimada como aporte significativo a la lírica ecuatoriana del siglo XX, pues allí aguzó los variados secretos de su estilo *(Cf. Rodríguez Castelo, Lírica, II, 1979, pp. 524 y ss.)*, aunque sin disipar la intermitencia musical del endecasílabo:

A veces
vuelven a sus cuatro letras funerarias. Se hace el
remordimiento y la nostalgia; como un perro con
astas
llueve
y
muerde
su nombre "Y si nada hubiera después de
nosotros; y
si nosotros después de todo somos
nada" ¿para qué los caballos
ni las piedras; para qué las arrugas
anfibias de sus
ancas: para qué la victoria sin el
Uno
final; la rueda de los clavos
dorados y
las tiendas? Su nombre es un granito que aún nos
amenaza y a cien
hora, que nos toma y conmueve; y a veces
que nos vence. Algo nos hace falta, pensamos,

[264] Sin embargo, *Syrma* fue en la ciudad un grupo que gozó de cohesión, aunque momentánea. Desde los años setenta ha venido desapareciendo el sentido grupal, conforme se han multiplicado o se han esfumado las tendencias y las actitudes solidarias; desde aquellos años, cada poeta -igual que el crítico- es un héroe solitario, algo nietzscheano, en medio del torbellino homogeneizador de la cultura.

pero recién
estamos
comenzando. La agua de la costumbre ha de
seguir
corriendo; somos un árbol joven
y los vientos, han de cumplir el resto
endurecemos. Ayer
fue la costumbre de los mitos. Fue un largo
ayer. Recién...
estamos en víspera del Cinco . Vamos.
(La larga noche de los lobos, *Quinta parte. El resplandor*, *p. 11*)[265]

Las funciones diplomáticas, los viajes por el mundo oriental le sosegaron el espíritu y consiguieron sensibilizar la expresión con los matices del paisaje:

El parque de Beihai que hasta ayer
era
un coro
de verdes lenguas vegetales
mañana
iniciará su funeral
de ramas. Y de ecos.
(Beihai: canción otoñal para un recuerdo, fragmento*)*

Abajo la
ciudad se desplaza
como un tambor de
vino incandescente. Arriba
la luz de las estrellas prende
uno a
uno los recuerdos. Esta es mi
última noche en Beijing.
(Elegía de la ciudad y el tiempo, fragmento*)*

En el poema *La luna de Xian: memorias y presagios*, Astudillo vuelve a descubrir a la distancia sus raíces. Pero ahora el presente (cruza, cuidan, riegan, es, abre) se vuelca a la esperanza (alumbrará, removerá, renovará, desgarrarán) y al deseo (ocurra, resuene, siga); el corazón se entreabre a la armonía universal, aprisionado en la cadencia familiar del endecasílabo[266]:

---

[265] *La larga noche de los lobos*, pp. 90, 91. Este poema es una versión revisada de "El octavo Día" con que Rubén Astudilo fue galardonado en el Concurso de Diario El Universo, en 1970. (Cf. Lloret, *Antología,* T. IV, pp. 342 y ss).

[266] En efecto, devueltas las líneas poéticas a su ritmo originario, recobran el sabor local: / La misma luna que esta noche cruza / con su mata de estrellas, por encima / (...) / mañana alumbrará los eucaliptos / y las capulicedas de mi

La misma luna que esta noche
cruza, con su mata
de estrellas por encima
de los pinares de Xian, mañana alumbrará
los eucaliptos y las
capulicedas
de mi pueblo
Su misma luz removerá las mismas
sombras y removiéndolas
renovará el viejo
pacto del cielo con la tierra, para que
"todo
aquí, abajo, ocurra como allá" en la
girante
cúpula de lo alto, donde las
fuerzas
primordiales
del universo cuidan para que "todo
resuene en
todo" y el resplandor de la armonía
universal siga su río de
infinito
número de veces circulares

La luna de Xian y su mata de estrellas, riegan
en esta
noche la milenaria sangre del universo en este
lado de la tierra. Mañana desgarrarán sus venas de
paz astral sobre las altas cumbres
de los Andes. Mi corazón que es parte del mundo de
esas cumbres, se abre como una flor
innominada y les saluda.

3. LA SEGUNDA VERTIENTE

Los integrantes más jóvenes de la segunda vertiente compartieron el tiempo y el espacio con los de la primera; les aguardaba, empero, un mundo en trance de una aparente distensión, frustrada por graves problemas de orden planetario: armamentismo, crecimiento poblacional, inflación. Surgieron movimientos de reivindicación popular, mientras cundía la relajación política y moral

---

pueblo/ (...) / viejo pacto del cielo con la tierra / (...) / en la girante cúpula de lo alto / (...) / todo y el resplandor de la armonía / (...) / siga su río de infinito número / (...) / sobre las altas cumbres de los Andes / (...) / se abre como una flor innominada /

en los niveles superiores del Estado, caldo de cultivo para las dictaduras que se sucedieron a lo largo de los años sesenta y setenta. La inseguridad, la represión, pronto acompañadas de una ilusoria riqueza petrolera, llevaron a la juventud a tornarse cautelosa, reflexiva y a profundizar en su formación; de modo que no se hicieron esperar los intelectuales dedicados, desde los años setenta, a la exploración sistemática de la realidad y a su reinterpretación; a decodificar las teorías y los valores que hasta entonces habían inspirado la marcha de la sociedad. En el ámbito de las letras nacionales, menudearon las vocaciones inclinadas hacia el estudio y la investigación, atraídas por el interés que despertaban los estudios lingüísticos y las nuevas perspectivas de la crítica literaria.

De esta suerte, pudo verse defraudada en Cuenca la esperanza que había alentado Manuel Moreno Mora al reclamar una Facultad de Filosofía y Letras para formar a los literatos del futuro[267]; más bien escasearon los líricos, ya que la refundada Facultad se encargó de preparar con rigor a una promoción crítica que ha dignificado el trabajo intelectual en las diversas áreas académicas, ya liberada de neurosis, de egocentrismos laudatorios y, sobre todo, del amurallamiento del entorno. En cuanto a la literatura, empezó a ser abordada con la exigencia y seriedad que exigía el estudio en las otras carreras universitarias. La conciencia se depuraba en el afán de elevar el nivel de las relaciones entre los seres humanos por encima de las que la sociedad entablaba cada vez más estrechamente con las cosas. A quienes se forjaron en dicha corriente crítica, ha de confortarles la idea de que han desempeñado un papel honroso en el ámbito de la cultura literaria, tal como hay en la naturaleza seres diseñados para el ayuno porque tienen una sola misión fugaz sobre la tierra: asegurar la supervivencia de la especie.

Sin embargo, en esa Facultad se formaron las pocas figuras representativas de la segunda vertiente en los dominio de la creación poética; entre ellas, Jorge Dávila Vázquez y Sara Vanégas Coveña, trabajadores vigilantes, tesoneros, con clara conciencia de su quehacer. En ellos y en los demás miembros del grupo, se sosiega el ímpetu de la vertiente anterior, pues se acogen a un referente universal -la cultura-, pero sin desprenderse del Yo social.

El grupo estuvo presidido por Rubén Tenorio. Afectiva y vivencialmente ligado al movimiento que lideraba Astudillo, compartió el sentimiento de dolor y desesperanza ante un mundo cuya descomposición había sido vaticinada por Alfonso Moreno Mora, y era ya una lacerante y cotidiana realidad. Solo mediaba una distancia de dos años entre las edades de Astudillo y de Tenorio; no obstante, marcaba la inevitable diferencia que correspondía al cambio de vertiente. La voz de Tenorio no se limitaba a ser expresión de rebeldía, de increpación, de angustia existencial; predominaba en ella una extraña transparencia reflexiva en la que se percibía la ilusión y la esperanza. Extraña, porque apenas había cumplido veintiún años de edad cuando dio a la estampa *Lunación*, su poemario único, en que recogió las composiciones de adolescencia y primera juventud. Tampoco había allí resignada sumisión a un destino inapelable, sino una actitud de búsqueda, de solidaridad, de dar respuesta a las preguntas existenciales:

---

[267] " Es hora también de que en ciudades como la nuestra se funde la Facultad de Filosofía y Letras, a fin de que el literato y poeta sean verdaderas herramientas conocedores de la literatura clásica y moderna, de todas las ramas de la Filosofía, y no simples productos de la école buissonniére" afirmaba (El Azuay Literario, T.I. introduccion, p. XIV).

Hágase *(p. 45)*

Al borde de la pena común,
yo me siento
como la brisa en las olas,
como las hojas secas cantando en el suelo,
como la noche suspirando a la luna.

Intranquilo.
Sereno.

Viendo en largas miradas los rostros de las cosas.
Caminando las mismas huellas de los años.
Hablando; cantando;
llorando con todos.
interrogando intensamente…

Por qué los pasos?
Por qué la aurora?

Por qué la luna catando callada
mientras el sol sigue siendo el mismo?

Un niño nace muerto…
y las mujeres cantando en las iglesias.

Una sonrisa de veinte años…
y un rojo mar latiendo en la frontera.

Una fiesta de amor sincero…
y una eternidad infernal.

Intranquilo.
Sereno.

Busco con los ojos de mis manos
en las raíces de los árboles,
en el primer germen de la vida:
la sombra que eternizó el llanto.

Busco el primer beso,
la primera idea,
la traición inicial.

El algo fatal
que rompió los cauces de la inmortalidad.

Un hombre!
Una mujer!
El primer hijo!

Un génesis de vida,
un génesis de dolor,
un génesis de muerte.

Todo será milenario al final de la palabra.

Algo similar se respiraba en la frescura lírica de *Anatomía y esperanza*, poemario de Rodrigo Tenorio Ambrosi, entonces un joven temperamento religioso de veinte y siete años, obsesionado por la búsqueda de Dios, que al final es descubierto en la propia angustia del ser atribulado, en el enredo de sus propias dudas. El tema universal de un Dios que habita en el mundo interior de quien se afana vanamente en buscarlo, sugestionará a varios jóvenes al final de esta vertiente y al comienzo de la próxima generación:

EN DÓNDE DIOS? *(p. 20)*

Hacemos el camino
con todos los miembros abiertos a las cosas,
mientras nos van calando –como lluvia-
las gotas de la duda.

Todos los caminos están locos
y las piedras han desaparecido
para alzar el edificio de la angustia.
¿Tendremos que sacarnos el corazón
y cada una de las lágrimas
para hacer de piedra el
sendero? ¿No podremos detenernos
de otro modo en el mundo?
Y,
¿quién escuchará nuestra voz
cuando gritemos
con garganta de ángeles, de hombres y de cosas
buscando el camino?

¡Ahora es imposible decir
que todo nos espera como una

introducción
de fragmentos de sol y sombra!

Subimos a la torre del silencio
para escuchar el mensaje de la altura,
desgarrando a jirones nuestro grito
en cada escalón vacío.

¿Quién nos responderá cuando lancemos
la más tremenda queja
suspendida de la estatua del abismo?

Hemos subido a la torre del silencio
sin saber que Él habita en nuestro propio cuerpo
y en su primer peldaño.
Él escucha nuestra voz
-cuajada en grito-
desde el primer peñasco
de la duda.

Dios, la búsqueda, la espera; el amor y la conciencia vigilante, son preocupaciones vitales sobre las que ha gravitado el universo lírico de Alberto Ordóñez Ortiz, a lo largo de una vasta producción que empezó cuando andaba por los veinte años de edad, en la linde difusa entre el posmodernismo y la vanguardia; desde entonces se ha mantenido vigente en su voz, sometida a una depuración cuya sencillez la ha tornado casi imperceptible:

¡Oh fugitivo pasajero del relámpago!
¡Oh tren en que viaja un suspiro!
Tan solo sueño de canario
caído tras el vidrio.

¡Oh fulgor
en que se desmaya
un grano de trigo,
cuando el sol
le azota al alba las pestañas.

Tu bastón de nieve
repite el temblor
en que huye el cielo,
cuando una violeta cae agobiada
de luna
sobre el agua.

¡Oh jinete del rayo de luz
que violó un arroyo!
¡Oh centelleo de una daga
en la cintura del agua!
(Oda fugaz al instante, fragmento, 1964)

La eternidad de no verte,
me dura
ya dos eternidades
y un pájaro negro.

Aún me queda
el puente colgante
de tu risa,
por el que cruzaba y cruzo
a mirar
el río plateado del olvido.
Sobre sus aguas,
va nuestro amor,
un piquete de flores,
y espuma abajo;
rota, la cabeza de Dios.
(Pájaro negro en flor, 1995)

En el tema de la búsqueda de Dios lo encontramos más en plenitud. Ordóñez acierta a elevar la cotidianeidad al plano de intensidad que en la generación anterior propusieron Benedetti y, en la primera vertiente de la actual, el sacerdote Ernesto Cardenal y Fernández Retamar. El Dios de Ordóñez es entrevisto desde la oficina, al otro lado del aburrimiento provinciano; el verso se remansa, se despoja de solemnidad y despunta con gravedad y finura anecdótica:

Tengo de ti,
la túnica enrollada al cielo,
la resina de tu distancia
prendiendo los luceros,
el cartero del horizonte
repartiendo tu encomienda de pájaros,
tu aliento dividiendo al mundo
en lentos cuadernos verdes.

(…)

Tengo de ti
la destreza del orfebre

con que encuadernaste mi alma,
la viruta de penumbra que te robé, allá,
a un río del paraíso.

El inmóvil círculo negro
en que tiritan
condenadas las constelaciones,
el taller de costura de las nubes
bordando líquidos tapetes,
el mago que vive en mí
y me dicta islas de ilesa blancura,
el talismán de la muerte
fulgurando entre mis sienes.
Tengo de ti,
tu índice rojo
que huye esparciendo estuarios,
el atuendo de vidrio
con que te imagina el ciego,
la caída vertical del astro
tocado por tu altura
La llave de sal
con que abre el mar
su estantería de espuma,
el viento de las 6
pidiendo posada al crepúsculo,
el firmamento y su cuerno de caza
fundando una torre de rayos,
el ojo desvelado de Francis Drake,
buscándote aún
en la última taberna del océano.
(Entrevista imaginaria a Dios, en La llama repetida, p. 93, fragmentos)

Abuela
ahora
que duermes
vencida ya
bajo un muñón de flores,
ahora
que el ademán de tus manos
ha subido al polen,
y que bordas
con el filo de tu nada,
un lento pañuelo

de raíces y corolas;
te escribo.

Hallé tu casa
tiritando de olvido,
tendida en un hondo suspiro de rosas,
un gorrión silencioso
fugó de mi sangre
temblando hacia su alero,
y una música de polvo
cruzó
parpadeando las paredes
(*Elegía patética*, fragmentos)

Más de medio siglo ha transcurrido desde cuando Ordóñez había lanzado su primer poemario, en 1960. Todo había cambiado aquí, en Roma, en París, en Madrid, en Nueva York, borradas las fronteras entre lo sacro y lo profano. La magia del universo se ha ido esfumando por la acción de los mercaderes del mundo posmoderno; pero el poeta continúa fiel a su destino, rebelde, vigoroso; como entonces, amando, esperando:

Soy historia antigua
me pasaron las calles
las piernas que no se olvidan
los amores que erupcionan cuando menos lo esperas
sus mares dentro de otros mares
y espejeando recuerdos
las bancas de los parques
los hombros en que lloré
las mentiras piadosas
su peso muerto que nunca se va
el fumadero de opio de la tarde
tendido sobre la primera remesa de luceros.
Me pasé yo
y estoy como al comienzo
esperando
sin que sepa a quién
pero esperando.
(*Espejeando recuerdos*, en *Prohibido el paso*, I, 2016, p.115)

Carlos Álvarez Pazos esperó concluir la carrera en el magisterio para dar a la estampa *Exultación de los instantes*, poemario en que el mundo interior se vierte en un paisaje andino ya expoliado por la acción depredadora del ser humano. Podría creerse que se trata de una entrega tardía; al contrario, es una consciente asunción del poema como instrumento de reflexión sobre el yo social,

exigencia necesaria en el mundo posmoderno, donde el arte sirve para entender la realidad, no para eludirla. El conocimiento de la cultura indígena le lleva al poeta a enlazar el español y el quichua no solo por los elementos nominales; también por la sintaxis de la lengua nativa:

Cerro erosionado
cerro llambo
lamido por torrente.
Así has quedado
como camino de herradura.

Desde venida del blanco
te han ido secando
las matas de capulí
de tus mujeres,
esparciendo tu atado de colinas
miglladas de joyapas y mortiños,
desgajando el regazo de maíz
de tus laderas.

Han descuajado al viento
que venteaba las crines del bosque,
la pena silenciosa de tus charcas
en donde el padre Inti
lavaba su sonrisa las mañanas
y la Killa peinaba
su manada de luceros.

Río crecido
que muges dentro de la prehistoria
de las chilcas.
Hoy ni siquiera eres pajonal-pingullo
que solloza en la garúa.
Igual que perro mudo, así,
echado de la casa.

Solo piedra o cascajo
sin zamarro de sol
sin guango de eucaliptos
ni oshotas de yerba.
¡Pero así, tan sin nada
han dejado!
Golpeadas
¡Páramo helado,

último alarido acorralado
de tu indómita soledad
de potro arisco.

Los viracochas desmontan y desmontan.
¡Cómo duelen
las raíces arrancadas!

(…)

(El yaraví del desmonte, pp. 33-35)

Uno de los símbolos de la mutabilidad existencial fue en el imaginario cuencano el movimiento lejano e incesante del mar. Álvarez Pazos no está libre del tema y deja que las olas retornen fugazmente en la añoranza del endecasílabo:

Ausencia.
Presencia atormentada de nostalgia.
Soledad de mar adentro
que se estira en busca de la orilla.
Ventanal empañado
de voces, de silencios y de risas,
de aromas, reflejos y luces perdidas.

Una voz, una lágrima, un pañuelo.
Un instante
y se nos va borrando poco a poco
el horizonte.
Y de pronto el sinsentido
anochece entre las manos,
de improviso.

Ausencia.
El vuelo de palomas que se fueron
dejando tibias aún
las primaveras.

Ausencia
Música que en el fondo del alma
nos queda vibrando tristemente.

Ola diminuta
que se estrella en la playa
y que retorna sin su blanca estela.

Ausencia.
Los hijos que emprenden la partida,
que vuelve por momentos
y que luego se alejan para siempre.

Ausencia.
Soñar que se ha amado
y despertar tan lejos.
(*Ausencia, p. 26)*

Jorge Dávila Vásquez, figura destacada en el andar de esta generación, merece capítulo aparte en el proceso cultural de la ciudad; ha cultivado con reconocido mérito la novela, el cuento, el teatro, la crítica, el ensayo; ha descubierto y alentado con entusiasmo nuevas vocaciones literarias. Por lo que aquí concierne, representa a la promoción en los dominios de la lírica, con un aporte que ya ha sido valorado por la crítica dentro y fuera del país.

Pequeña canción integra nueve cantos dedicados a la madre, presente en el recuerdo y rediviva en cada objeto imantado de su presencia en el vivir cotidiano. Con ella entabla una suerte de diálogo que por momentos fluye con la suave musicalidad de *Jardines de invierno* de Moreno Mora:

Se marchitó la rosa, madre
se ha marchitado.
Sobre la fuente quedan
solo unos pétalos.

Y náufrago el perfume
flota en el aire.
(1.- La rosa)

Recuerdos de una pesca, madre
en un río.
Ese era un día de sol radiante, madre
aún me quema.

Ese era un río como la infancia
puro y lejano.

Pequeños pececillos llenan
tus manos.

Compasiva la miras, el tiempo
detenido.
¡Tantos años y peces, madre
ay, tanta muerte!

(3.- Los peces)

La pequeña cadena
tus anillos
las cartas con los pocos billetes
y esa foto
en que estabas
joven
y viva.

Los remedios
una carta
una estampa
con una oración infalible
el olor de un pañuelo
un caramelo
y dos fracciones
de lotería.

Tú lo ignorabas
pero Borges dijo
que las cosas viven más
allá de nuestro olvido
y que no saben nunca
que nos hemos ido.
(5. Las cosas)

(…)

En memoria de la poesía (pp. 41 y ss., fragmento)

Prosigue el tema en *Fragmentos del libro de la madre*, con el intermitente ritmo endecasílabo que acompaña al naufragio, metáfora de la muerte:

III

Ay, Ana eterna, eterna naufragada
pobre goleta en ese mar de bruma,
¿qué faro te guiaba en tu desastre,
qué mástiles se alzaban por salvarte,
mi barca en tempestad de rotas velas,
en camino al abismo, en hundimiento?

(…)

Roto el timón la barca se fue hundiendo
perdida en el gran vértigo del miedo,
extraviadas sus brújulas, caídos
en las violentas aguas sus cordajes.
Todo era solo tempestad y estruendo,
tanto en tu corazón, gaviota sola,
cuanto en el nuestro de ola en desbandada.
(Ibid., pp.59-60)

Nueva canción de Eurídice y Orfeo retoma el mito griego -la huida y la búsqueda infructuosa del ser amado -tema que se remonta a las raíces no solamente de la cultura occidental-.[268] Pero aquella indagación va ahora por una vertiente renovada: el temor secreto a encontrar al ser buscado[269]:

¿Y si un día te encuentro
y no eres tú?
¿Y si un día nos vemos,
digo tímidamente,
mordiendo
sus letras
tu nombre,
musito
sollozo,
tartamudeo,
me ahogo en lágrimas
y sin oírme, ni notarlo, tú
pasas,
te vas,
te pierdes
y me quedo,
gritando sin gritar,
venas adentro: Orfeo?
¿Y si un día

te encuentro
y tu sonrisa
ya no ilumina mis ojos,
encendiendo la estrella
que antes me regalabas?
(pp. 25- 26)

---

[268] Cf. Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras Psicoanálisis del mito*, pp. 179 y ss.
[269] Cf. *Crucigrama poético y vital*, introducción de María Rosa Crespo a *Memoria de la poesía y otros textos.*

El mito, surgido como expresión liberadora de la conciencia en una determinada sociedad, en Dávila se ha tornado símbolo de los anhelos y desesperanzas que agitan a nuestra civilización: el nuevo Orfeo no va tras la sombra de Eurídice por el reino de la muerte; la busca en el infierno de su propio mundo, trivial, superficial, adocenado:

Buscar a Eurídice
en todas las esquinas,
en cada uno de los escaparates,
en los espejos, en el flagelo que gritan
las sirenas
trizando la noctámbula
concha de las grandes ciudades.

Buscar a Eurídice,
escondida quizás
tras la cortina
de cualquier prostíbulo,
entre las máscaras de humo,
entre las huellas de sudor,
buscarla
camino de los labios ajados,
en los muelles,
en las frases oscuras,
buscarla entre la música barata
de una cafetería cualquiera,
a ella, la dulce nota única.

Buscarla por la senda
temblorosa de luciérnagas,
risa y pirotecnia
que trazan los beleños

Buscar a Eurídice
en todas la iglesias
en las doradas cúpulas,
en las desiertas naves
donde dormitan
autillos y beatas,
buscarla en los reflejos
del pan de oro, y
en las fugas barrocas
que espejean los ojos del mendigo
que se sienta a la puerta,
buscarla entre las notas

de moho, polvo de hueso
y pátina
de viejos clavicordios,
a ella, única, dulce nota
embriagada de música.
(pp. 23- 24)

La extensa composición *Memoria de la poesía* -su arte poética- resume la nueva actitud de la vertiente: el poema se erige y se define sobre un referente cultural, la propia poesía, ya intemporal y ajena a la división de las artes, las tendencias, los "ismos":

(...)

Ella es
el corazón, caballo desbocado y suave fruta,
de Violeta Luna,
y las remotas sirenas de Noboa y Caamaño.

Ella es
el arpa en los nervios de Ungaretti,
su alegría enferma de universo,
y la expresión gozosa de la mujer enamorada:
"feliz tu madre que te tuvo nueve meses
dentro de ella".

Y es el encaje de piedra de Chartres
elevándose hacia el cielo;

el viento del pueblo, que sopla desde el corazón
de Miguel Hernández hacia el mundo;
la palabra que le queda
a Blas de Otero después de haberlo perdido todo,
la escritura en la espuma de Gonzalo Escudero,
su alondra, su cántico, su pluma,
llevados al olvido por el aire.

(...)

Ella es la queja de alondra estremecida
de Edith Piaf,
voluta, canción, humo de cigarros y de penas,
que enhebra historias de mujeres solas,
amantes suicidas

y sombras de la calle;
la visión de Carlitos Chaplin alejándose, alejándose
por un camino sin final,
y la exultación de la joven Violaine
por Claudel –David reencarnado-:
"Oh, hermosa, entre las ramas en flor, yo te saludo"
(fragmento, pp.15 y ss.)

Simultáneamente, Dávila ha realizado una exploración innovadora en los propios secretos de su arte; uno de ellos consistente en fundar la experiencia poética en el encuentro armonioso de la palabra y la imagen. *Árbol aéreo*, edición bilingüe, reafirma en una serie de micro poemas las razones solidarias del poetizar y del vivir. Con las raíces en el aire, se convierte el árbol en símbolo de la creación poética que se nutre de la universalidad de la cultura, de donde extraen su forma los motivos, las imágenes, los símbolos:

7

Eres el mar
el viejo mar de Homero
el más antiguo aún,
el de Odiseo.
Eres el mar que canta
con su garganta inmemorial
de espuma.

8

Eres la voz
del viento entre las cañas
que repite
desde el origen
del mundo
el rumor y la queja
la canción
y el enigma.
("Apoteosis de la palabra", fragmentos, p. 53)

La cultura es un océano constantemente incrementado; su oleaje -perpetuo movimiento- trae imágenes perdidas en las galerías del tiempo: los milagros de Jesús, los pinceles con que pintan para la eternidad Claude Monet y Marc Chagall, mientras el espíritu de las aguas se anima por la magia de Beethoven y Tchaikovsky; llegan asimismo en el oleaje las siluetas iluminadas de los hijos del sol, venidos desde el sur, y de los bravos habitantes de las tierras cañaris. Es el escenario de un mundo en miniatura que en *Personal e intransferible* ha sido levantado con palabras. En aquel oleaje

universal viene y se va Isadora Duncan, vestida de nostalgia. Danza, casi desnuda de adjetivos, inmaterial, evanescente, ninfa que parece rescatada de los sueños de Sandro Boticelli:

Nacida de las olas, Afrodita,
tienes la melodía del mar
dentro del cuerpo,
y heredas de la diosa las pasiones
y la fiebre vital que se hace danza.

Afrodita-Isadora, pies descalzos,
recorren un Olimpo hecho de telas,
de cartón piedra y luces engañosas.

Quisieras cuando danzas
que se abriera hacia el cielo estrellado
tu escenario; pero la realidad, señora Duncan,
es apenas remedo de esos sueños
en que bailas desnuda en el desierto,
en las playas, los bosques y los ríos,
como una ninfa libre de atavíos.
(*Isadora, p. 58*)

Otro poeta, Gerardo Salgado Espinosa, registra aciertos meritorios en un constante juego de condensación y de musicalidad. Tanto en *Al oeste de Vietnam,* mujer como en *Números perfectos para una vida imperfecta* (1985), el esfuerzo es desbordado por la emoción autobiográfica y deja la impresión de que el creador se hubiera confiado más a la inspiración que a la laboriosidad que caracteriza a sus compañeros de vertiente:

Mujer, niñera de mi soledad:
soy un adán sin nombre,
encarcelado a todas las derrotas
entre cuatro pobrezas y este sábado.

Por eso te diré:
La esperanza está en ti como plegaria,
creadora del júbilo del hijo.
le llamarás Vietnam para salvarle
desde la piel, los sueños, las palabras,
y sin culpa de Adán en los exilios.
El hijo que tú tengas
ha de llevar un nombre sin bautizo.
Será mi patria de palomas nuevas
sembrando un laurel blanco en su costado.
Inventaré una escuela de ternura

para salvarle el llanto en siete lunes.
No habrá más Hiroshimas en la sangre
ni vientres torturados por las balas.
(Vietnam en la piel, fragmentos*)*

Un ojo nunca sabe cómo duerme
y el corazón ignora a la cabeza.
El pájaro no sabe que el tejado
es un cuento dormido en el abuelo.
Hoy ignoro a mi piel. (La sangre me recuerda
la pregunta sin cuello de la vida).

El camino no sabe cuándo es polvo
o si el viaje termina con la sed.
Mi defecto es el eco
que al regresar no sabe si se escapa.
(Equis)

Mérito es el haber conservado en la vertiente el gusto por el soneto, adecuando a su rígida estructura la imagen original y la novedad -no siempre afortunada- en el léxico, según se aprecia en *Precoz está la tierra para el hueso*, que trae a la memoria el tono elegíaco de Miguel Hernández[270] por el tema, el ritmo, la frase concisa y breve en que se condensa el dolor:

I

Precoz está la tierra para el hueso.
Tempranamente el hueso a la ceniza.
Edad de aurora trunca que ahora pisa
la gavilla de muerte sin regreso.

Abortivo de sol, aún ileso,
Prematuro truncaste tu sonrisa.
Precoz está la muerte, niña briza
en la piel de mi hermano, y lo confieso.

Compañero de sangre y de apellido.
Nueve lunas difuntas que han herido
se perdona mamá y me perdono.

---

[270] Nos referimos en especial al poema *Elegía*, dedicado a Ramón Sijé, al que pertenecen estos tercetos: "Yo quiero ser llorando el hortelano / de la tierra que ocupas y estercolas, / compañero del alma, tan temprano.// (...) Temprano levantó la muerte el vuelo / temprano madrugó la madrugada / temprano estás rodando por el suelo" y este serventesio final: "A las aladas almas de las rosas / del almendro de nata te requiero, / que tenemos que hablar de muchas cosas, / compañero del alma, compañero." (Cf. Mayoral, pp. 197 y ss.; también: Chevallier, pp. 240 y ss).

Edad precoz para una sangre ausente.
Tempranamente trunco, adolescente.
¿Cómo eres muerte, tierra, hueso, cómo…?

X

Compañero de sangre y de apellido.
compañero de viento en el alero
crecido en nueve trinos de jilguero.
Un jilguero en la vida te ha crecido.

Compañero del viento estremecido
que alondraba cometas de viajero.
Compañero del trompo pasajero.
Compañero de infancia que he perdido.

Un jilguero en tu pulso se reclina
y descuelga su nido en la colina.
Encolinada muerte en llamarada.

El viento en la cometa ya no juega.
El trompo de la vida te reniega.
Y estás, Iván, de infancia sepultada

XII

Edad precoz para una sangre ausente.
Tu ausencia de la vida es un remedo,.
como la uva sin vino en el viñedo,
como lluvia sin agua en la vertiente.

Tu ausencia es una huella que se siente
pisar el corazón quedo, muy quedo.
Como tacto de mano sin el dedo,
como escarpín sin pie, livianamente.

Edad precoz adelantada al día
que antecede a la noche todavía,
y en tu noche precoz estás dormido.

Como un ojo que vela su osamenta
en el nido de insomnio que acrecienta.
Como el ala caída sin el nido...

Los procedimientos se mantienen en el poemario *Llaves para el regreso* (2019), un conjunto de breves odas y elegías en las que prevalece la evocación, el amor, la perdida felicidad, la ternura:

Tu ausencia va creciendo en sucesivos
oráculos de viajes sin convite;
a pesadilla nueva que medite,
a sospecha de cielos nunca esquivos.

Tu ausencia es un dolor de recorridos,
un pulso sin la sangre que le grite,
un desuso de pie sin escondite,
un fusilar de polvo hacia los vivos.

Tu ausencia ha zozobrado en la memoria.
Tu ausencia es la paciencia en rebeldía.
Tu ausencia es la pregunta sin historia.

Tu ausencia es lo supuesto en lejanía,
en pestaña de lágrima ilusoria,
en eclipse de luz al mediodía.
(*Llave veintitrés*)

Desprovista de ostentaciones retóricas, Sara Vanégas Cobeña es poeta[271], no se ha hecho poeta, aunque el temperamento, las vivencias de viajera y la esmerada formación le ayudaron a modelar el lenguaje[272]. Desde sus primeros textos, la expresión fue deslumbrante por la delicadeza y la brevedad, por la condensación y la sencillez, a tal punto que resulta difícil interpretar su poesía sin temor a desvanecerla:

Soy de la lluvia, amor
en todas partes
soy de la lluvia
y del silencio
en el mar y en mi cuarto
en los campos
bajo estrellas ligeras
y en las sombras
soy de la lluvia, amor
en tu recuerdo

[271] A lo largo del trabajo, hemos respetado el vocablo *poeta* como nombre común para ambos géneros, así admitido por el DRAE en 2001, zanjando una discusión secular; de modo que el término *poetisa* ha pasado a la historia de la discriminación.
[272] La autora se especializó en Lengua y Literatura en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, pero completó sus estudios lingüísticos en Alemania. Desde entonces ha viajado frecuentemente por América y Europa.

de la lluvia y del viento
en mi nostalgia
en todas las nostalgias…
soy de la lluvia, amor
como tus lágrimas
(*Soy de la lluvia, amor*, *90 poemas, p.* 35)

penumbras
tus ojos tienen que acostumbrarse
unas hojas
un cuero recostado

te alejas
olvidando que duermes
(*penumbras*, Ibid., p. 122)

El misterio del mar, obsesión de varias generaciones cuencanas, toma en Vanégas por una nueva vía: las aguas son para ella el sustento de lo onírico, capaces de envolver y dar sentido al mundo real; a menudo su rumor interpreta la nostalgia por el instante perdido, con fragmentos de incertidumbre que parecen desprenderse del barroco *(Antología personal, fragmentos):*

tu niñez:
ese barco en la mirada
que un día partió sin despedirse

…

mi corazón arrastra su silencio
salobre
hasta llegar al mar

…

el puerto se ha lanzado tras la barca
en un día sin sol
y sin retorno
(Indicios, pp. 58-59)

bajo estrellas amargas
barcos sin retorno depositan la vigilia al otro lado del mar
(Ibid., PoeMAR, p. 39)

tus ojos insomnes
gota a gota

desaparece el mar
(Ibid., p. 49)

tu ausencia hace un ruido como de naves sumergidas
y solo son mis ojos
parpadeantes
más allá de todos los naufragios
(Ibid., p. 49)

las voces del mar tornan a morir
en mi garganta
voces que un día te crearon
hace ya tanta agua [273]
(Ibid., p. 50)

De aquellas aguas genésicas proviene el universo semántico; toma de allá los materiales que luego selecciona, organiza y los convierte en recurso fónico; del mar surgen numerosos motivos y símbolos: brisa, olas, arena; peces, aves, nubes; pero también la estela de los sueños con sus voces secretas, ausencias y silencios, devueltos con frecuencia a la realidad por un referente cotidiano:

la soledad de los ocasos
eucaliptos en el viento

sosiego
(Indicios, p. 61)

y no es infrecuente, a lo largo de toda la obra, la presencia de heptasílabos y endecasílabos, un poco diluidos, suaves, intermitentes, con su carga remota de sensibilidad romántica, como se advierte en las condensaciones líricas que pueden espigarse en sus poemarios:

desde entonces
indagas
por un nombre

---

[273] A diferencia de Jacinto Cordero Espinosa, ahora aparece el agua, más que el mar, como metáfora del tiempo. Vanégas sorprende al lector con una forma de rematar la secuencia poética mediante un elemento inesperado. En otro de sus momentos poéticos dice: "sombras de serafines sedientos / campanas antiguas en el patio / estatuas lunares / tú caminas sin pena por mi asombro". Recuérdese a este respecto el final de "La cogida y la muerte" en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de García Lorca: "Ay qué terribles cinco de la tarde! / ¡Eran las cinco en todos los relojes! / ¡Eran las cinco en sombra de la tarde!" *(Poesías Completas, p. 460)*.

***

gaviotas apuradas
beben a tragos largos la vigilia

***

yo miraba
de hinojos
el largo dormitar de los relojes

***

el tiempo
salpicando de sombra los rosales
la rosa
y su lánguida sonrisa

***

el árbol se ha sumido en las raíces
el ave en el plumaje
tu voz
en mi garganta

***

la huella de tu paso en las arenas
mi pie sobre la arista de tu ausencia

***

tras tus ojos insomnes
gota a gota
desaparece el mar

***

y una trompeta llueve hojas doradas:
la luz es el mensaje

Detrás de la sencillez, no se oculta el arduo trabajo con que la poeta se libera de la tiranía de las palabras y las obliga a acomodarse a su ritmo interior. No bien asomados a las líneas versales,

los vocablos se desvanecen, en un juego que solo deja la estela semántica que irá configurando el estado de alma o el testimonio vivencial. Contribuye a ello la distribución del texto por el espacio en blanco -función significativa del silencio-, y la arbitraria forma de puntuar[274]:

tu sonrisa flotaba
pájaro. la arena
algarrobo primero de mi infancia

en la puntilla el mar la sal
temprano
clavel de soledad. más allá la lluvia

mi sangre niña
el mismo dolor
la misma ausencia
(Desde hoy, en Luciérnaga y otros textos, p. 83)

Poesía de la brevedad, de la sobriedad adjetiva; poesía esencial próxima a la línea sutil en que convergen lo real y lo irreal -el sueño y la vigilia- en Francisco Granizo Ribadeneira[275]. También Vanégas ha cultivado el poder de sintetizar, de condensar la materia poética en formas de expresión casi elípticas, que llevan al predominio de la estructura sustantiva y a la austeridad verbal:

catedrales de silencio
los círculos avanzan a tus ojos

más allá el mar es una burbuja[276]
(Antología personal, p. 9)

---

[274] Cf. Hernán Rodríguez C. *Más allá del agua de Sara Vanégas*, El Guacamayo, 38, julio, 2002, pp. 150 y ss.

[275] Se parangona el procedimiento de producción de sentido y la forma acaso insuperada en que Granizo somete sus enigmas a la musicalidad de la lira: "Playa Altamar. Tu lento / bajel de hierba. A vela asustadiza / desparecido viento / y a la arrobada brisa / procela de alcanfor y de ceniza." (*Muerte y caza de la madre*).

[276] La imagen de la catedral aparece en varios momentos de su poesía. Tres líneas versales condensan aquí una experiencia poética similar a la que transmitían las nueve estrofas de *Con el mar*, de Manuel María Palacios Bravo. Solo que entre el mar como "lágrima grande" (Palacios) y como "burbuja" (Vanegas) media una distancia de ver el mundo de tres generaciones. Recordemos que César Andrade y Cordero, inspirado en Debussy, había volcado a su campo semántico las imágenes de *La cathédrale engloutie;* Vanégas revive el procedimiento: *"desde mi catedral sumergida* yo veo regresar / tus peces y tus pétalos a mis cúpulas heladas (...)". El poetizar sobre otras obras artísticas, entre ellas sobre otro poema, es un rasgo de la vertiente generacional, como lo anotamos en el caso de Dávila Vásquez. La propia autora registra esta tendencia en los poetas españoles nacidos después de la guerra civil -1939, frontera entre las dos vertientes-, en su libro *Lírica Española Contemporánea*. Venga a propósito del tema de la originalidad algo que nos recuerda a Tomás Rendón. Se trata de la controversia traída por las innumerables versiones que ha tenido a lo largo de los siglos el tópico horaciano del *carpe diem*, sobre si el soneto "Mientras que por la limpia y tersa frente" de Bernardo de Balbuena se inspiró en Garcilaso de la Vega, en Góngora o si los tres tuvieron por fuente común el "Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno" de Bernardo Tasso. (Cf. Gustavo V. García: *El intertexto de la imitación en Garcilaso, Góngora y Balbuena*, en *Revista Iberoamericana* -Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-, N° 180, julio-septiembre 1997, pp. 391 y ss.) .

***

la tarde se ha desplomado sobre tus párpados
la tarde cardo y ceniza
tus párpados olas de sombras
son un mensaje extraño
sobre mi cara

Los calificativos son los imprescindibles, necesarios, ocasionales, que pueden potenciarse por la fusión en sinestesia, por la disposición hiperbática o la adjetivación del adverbio por asimilación fonética[277]:

me recuerdan las voces de los pájaros
su peso de lágrima *furtiva*

***

aves *fosforescentes* se han asentado sobre los
techados de la ciudad
dultristísimas: aletean desde mis manos y están
a punto de llevarse tu retrato. ¿o es mi retrato?

una bocanada de crepúsculo las convierte en
sueño
(PoeMAR, p. 89)

***

el *tren* entre las rieles *extraviado*
pañuelos despintados cigarrillos
en la noche triángulo fantasma
paciente
indiferente
inútilmente
(En Luciérnaga y otros textos, p. 107).

En el afán de eludir una gastada adjetivación, opta por el sintagma sustantivo:

el cielo *tan sin mancha*. Keops
duerme su muerte antigua

[277] El consignar estos recursos como hechos del lenguaje no entraña juicios de valor estético.

mientras a sus pies la arena florece
duras rosas insomnes
(Más allá del agua, p. 46)

Hay un salto constante de la primera persona gramatical a la segunda. Es arriesgado tentar una respuesta al misterio de la creación poética más allá del comentario como hecho de lenguaje. Parecería, sin embargo, que la obra entera de la autora fuera una suerte de metapoesía[278], esto es, de la poesía en busca de sí misma, tendencia preanunciada a finales de la generación anterior. Ya *PoeMAR* nos reveló, con esa manera frecuente de sacarnos del embrujo [279] que esa segunda persona -amada y confidente- era la poesía:

Caminas bajo el agua con una rama entre los
dientes, tus pies tocan los corales rojos y no te
sorprende el vuelo de mis sombra sobre tu pelo
yo sé tu nuevo nombre, ninfa extraviada, y sé
tu soledad antigua

y sé cómo llegar a la sal de tus labios, más allá de
la luna y los bancos de arena. tus labios letales,
POESÍA
(PoeMAR, p. 155)

De esta manera, el Yo y el Tú vendrían a ser solo el reflejo especular de la conciencia. La poesía suplanta al Yo para explorar y sacudir el mundo interior:

aullido de mar en tu habitación cerrada
y esa sensación a ciudades sumergidas
como pañuelos ahogados

¿sueñas acaso rebaños de narvales y cúpulas
de plata al fondo de la noche?
¿dejas besar tus labios por el fuego desaparecido
de las embarcaciones
que se perdieron por los secretos de las algas
y los vientos?
¿dejas besar tus labios por la esfera de mi amor
náufraga y eterna?
(Ibid., p. 77)

---

[278] El poema que centra el interés sobre sí mismo es una de las propuestas estéticas de la generación, retomada por la propia autora, carácter muy marcado en los poetas españoles estudiados por ella en su citado libro sobre la lírica española.
[279] Rodríguez Castelo, *op. cit.*

La autora ha entablado así un diálogo amoroso con su propia alma, sublimación de la soledad, experiencia mística que se manifiesta aparentemente ajena a su propio cauce formal, como encerrada en la antigua preocupación metafísica: el cuándo, el cómo, el dónde:

> estaciones de sonido cubren su cuerpo perfecto. Ser de luz para mis ojos sin tiempo.
> entonces. cuando el mar era apenas un embrión y mi alma ya indagaba por tu alma.
> …
> en tus ojos mi alma se asoma desde lejos
> más allá de soles y diluvios
> se detiene
> en la miel quemada de tus días
> como un beso sin tiempo
> …
> allí, donde habitan los pájaros y los vientos
> amada mía
> te soñé
> entre el agua y la luz
> tú: mía y misteriosa
> y el mundo era un guijarro que arrastra la corriente
> alta noche. Bebo de tu voz como se bebe
> la leche de los astros
> …
> atas mi risa a tus cabellos y avanzas hacia
> alta mar. allí te esperan mis ojos
> duermes. amor. quién fuera lluvia
> para arrullar tu cielo de veleros
> y unicornios tiernos y ciudades
> blancas...
>
> duermes. amor: mi soledad te arrulla!
> …
> te veo escurrirte tras el verde de las encinas
> y sé que no eres
>
> pero te veo escurrirte tras mis ojos
> en una casa antigua
> tú cuelgas flores en el techado
> los ojos tan tristes
>
> y no eres
> …
> la ausencia de tu mano deja una forma
> extraña entre violeta y blanca

junto a mi mano oscura
…
tu presencia al otro lado
mi soledad
dos fichas en el tablero
…
mañana vestirás esa túnica blanca
mientras con las manos oscuras

yo te lavo la cara
…
tu mirada vuelve a levantar mi casa y mi extravío
y yo a buscar flores por desvaríos
desde algún lado me sonríes
como quien nada sabe como si no tuvieras
mi razón de existir en tus pupilas
…
de tu casa parten las alas
de mi casa
los vientos
(Antología personal, pp. 13-17)

Insinuábamos que los motivos del mar aparecían persistentes en su imaginación poética; y talvez de allá provienen también algunos estados de alma. En este ejemplo último, el movimiento de las olas ha trazado el contorno de la orilla e, igualmente, el perfil de los sueños, no medidos por el paso del tiempo sino de la arena, a exigencias de la retórica personal de la artista del lenguaje:

Brisa melancólica que arrastra historias
perdidas de antiguos oasis. rostros vela
dos y lunas en los balcones
(la gloria de unos ojos de miel que aún
me persiguen en el temblor ausente de
un palmera eterna
desde hace ya tanta arena)
(Mínima antología, p. 33)

Sin duda, en la vertiente hay otras propuestas. Eugenio Crespo Reyes ha perseverado en el arte de someter el lenguaje a la concisión, a la brevedad, y lo ha logrado con creces en *Al revés y derecho*, secuencia de composiciones que condensan la emoción en pocos segmentos versales. Los ha trabajado al modo del *haiku*, pero no dirigidas a la contemplación de la naturaleza, según normaba el género japonés,[280] sino a la reflexión en torno de la contingencia humana:

---

[280] Cf. Alfonso Barrera V., *La occidentalización de la poesía japonesa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1970.

A mi sombra
en que se apoya mi bastón
parece que la estoy matando

Me gusta dormir frente a los espejos
porque así sé que alguien
amanecerá conmigo

Jubiloso animal
no pude liberarme
estoy atrapado en la condición humana

Andamos todos sueltos
somos una multitud de colores y de voces
que extrañamente nos vamos sumando
y asistiendo al funeral que llevamos

Otra voz femenina se eleva con diafanidad en el concierto lírico de Cuenca, Catalina Sojos. Como Sara Vanégas, ha realizado una dinámica labor de promoción y difusión en diferentes espacios culturales de la ciudad. Desde la publicación de su poemario *Fuego*, se reveló por su originalidad, manifiesta en la novedad de las imágenes, en la desnudez y la frescura del lenguaje:

la lógica locura
y la incierta certeza
de este amor
        alcanzado
        imaginario
único!

la sorpresa desnuda
de mi sangre

burbujeante

en las aristas heladas
de tu copa vacía
ven
desnúdate de las palabras

permite que las sílabas
correteen la arena del silencio
¿escuchas el zigzaguear de la alegría?
……

su trazo mínimo
en la envoltura de las horas?

olvida
el hueco gris de la palabra
instaura
tu presencia en la caricia súbita
del fuego

¡navegarás mi infierno
liberaré tu cielo!
bésame
¡tu beso será la brasa
donde el idioma arda!

(Amo)

En *Tréboles marcados,* se acumulan en la primera parte los símbolos del universo poético, provenientes de un mundo de soledad y desamparo: dominan los colores grises y las visiones tenebrosas (lluvia escarlata, oxidadas láminas, charco de sangre, colgajos del lenguaje, pared vacía, marea negra, sudor de la sombra, tarde decapitada, ojos reventados, colección de coágulos, estiércol de los días, silencio plagado de ruidos, dioses ahorcados). La reiteración del verbo graznar, en este y en el siguiente poemario, nos sobresalta con el recuerdo tenebroso de Poe. Podría afirmarse que el arte, la poesía en particular -ya no el confesonario ni la sesión de psicoanálisis-, han puesto a disposición de esta vertiente, sobre todo de la mujer, su función catártica.

En la segunda parte del poemario, la memoria se sosiega, reina una suerte de contención y refinamiento neoparnasiano en la evocación del mito griego, una forma de aprehender y simbolizar la realidad. Corresponde a la tercera parte el trabajo mayor: la lengua se adelgaza alrededor de unas imágenes cuyo efecto perturbador radica precisamente en que no alcanzan a definir el perfil de sus formas:

los perros furiosos del mar
devoran la noche

ronca la soledad en el insomnio
un mordisco de sal en cada hora
esculpe tu figura en el basalto
la madrugada esta estatua que se aleja
lamiendo sus heridas

Así como ha combinado en su universo poético lo clásico y lo exótico, también ha experimentado con la disposición visual[281], aunque talvez no haya obtenido otra cosa que una nueva variación de los ritmos ancestrales. Lo alcanzamos a percibir en el siguiente fragmento del poema *Llueve*. El ángel de la alegría se ha echado a revolotear por la página con un fervor creacionista; pero logra equilibrarse no tanto sobre el hombro desnudo cuanto sobre la cadencia final del endecasílabo *"sobre el hombro desnudo de la sombra"*, legado renacentista y romántico honrado por la tradición lírica hispanoamericana:

tu alegría

ó sobre mi laberinto
r ol e
ev ot
n
u
o
m
o
c
ángel
ó
s
o
p
e
s

sobre el hombro desnudo de la
o
m
b
r
a

Con la publicación de *El rincón del tambor* nos acercamos a la generación siguiente. Se trata esta vez de una extensa composición en prosa. El poema en prosa fue una de las caras manifestaciones de la sensibilidad romántica. El relato, el detalle descriptivo, la carga autobiográfica, desbordan la estructura convencional del poema. La casa, tapizada de tradiciones, lecturas, recuerdos,

[281] Estos procedimientos retoman las propuestas vanguardistas que caracterizan a los poetas de la generación latinoamericana y a los poetas peninsulares estudiados por Sara Vanégas en su libro sobre la lírica española contemporánea: José María Álvarez (1942), José-Miguel Ullán (1944), Pere Gimferrer (1945), Leopoldo María Panero (1948) y Luis Alberto de Cuenca (1950).

se enclava en la realidad y vive en la prosopopeya su propia intensidad lírica: mueve la cola, contempla sin piedad, se encabrita:

(…)

Sin embargo, la casa y yo solas, nos miramos; sabiéndonos parte la una de la otra y nos quedamos aleladas.
Sin tiempo, sin cuerpos sin espacios que defender. Nos miramos después de tantas vidas, sabiéndonos resquebrajadas y relucientes, con ese baño de pintura que durará lo que un verano, hasta cuando nuestras sombras caigan alucinadas bajo el sol calcinante de este Julio que no nos dice nada.

(…)

Ha salido el sol nuevamente. La lluvia se ha esfumado.
Enciendo cirios a pesar del calor. Ilumino todos los cuartos y marco un sendero con flores recogidas en el amanecer.
La casa mueve la cola.
La exuberancia de las flores quemadas se extiende. Danzo. Mi túnica resplandece.
Más tarde bajaré a la quebrada y recogerá el humus escondido debajo de las piedras.
Pronto llegará nuevamente la noche... entonces ella volverá a rugir.

Al final de la vertiente, nos llega el poemario *No hay reposo*, que acaba de publicar Susana Moreno Ortiz, heredera de una tradición familiar iniciada al declinar el siglo XIX. Pero no se demora en los motivos y ritmos ancestrales, ligados al sentimiento del paisaje; ella los desvanece en el rumor incesante del río de la infancia. Es una síntesis vivencial y estética, rodeada de una riqueza sensorial que se depura en los secretos guardados por el arte universal: velar, tras la belleza de las formas, la lumbre que da acceso a lo invisible; permitir que en la expresión sinfónica se capten los ecos del silencio; conseguir que en el poema sobrecoja el enigma que ocultan las palabras (piénsese en Leonardo, en Beethoven, en Quevedo). Esta intuición se reaviva en el poemario antes y después de que la autora encontrara, muy lejos del río de la infancia, la respuesta a su desvelo:

Qué es la Poesía[282]

Un resquicio de luz en una puerta cerrada,
una ventana que se abre a un campo de flores,
una laguna que se refleja en un retrovisor,
un mar turqués que se amansa a tus pies,
Bali bañada por el océano Índico,
unas manos que se juntan para saludarte,

[282] Susana Moreno Ortiz, *No hay reposo,* Cuenca, Monsalve Moreno, 2021, p. 73

una flor de loto en un estanque sin edad,
una bruma ambarina que levanta la arena
del desierto en Dubái,
una stupa que guarda la ceniza
de sus muertos en Bangkok,
campos de girasoles y lavanda en España,
La Bohéme sin Aznavour, un espacio vacío en París,
la puerta que abre los paraísos del arte en Florencia

VII
Una crónica sincrónica

1. EL ESCENARIO

No puede concluir este trabajo sin aproximarse a la generación cuencana de 1984 (nacidos entre 1954 y 1983), supuestamente afortunada por aquello de que cada generación lleva en sí a todas las anteriores, según afirmaba Ortega y Gasset. Sin embargo, al contrario de cuanto ocurría en 1933 -cuando el pensador español describió su método-, las personas mayores de sesenta años ya no son la excepción, pero su experiencia resultaba innecesaria a una juventud confiada a la endeble memoria del silicio. Hijos de la posmodernidad, que por entonces ya sobrepasaba los treinta años, su actitud era también el resultado del conflicto entre los comportamientos posmodernos, ya globalizados, y una realidad aún distante de la modernización *(Cf. Pineda, pp. 172 y ss.)*.

En la etapa inicial, el sistema educativo demoró en armonizar la formación humanista con las incitaciones del empequeñecimiento del mundo dada la concentración del saber y de los medios de producción, dada la mundialización del consumo, la intercomunicación global y el poder. Si en verdad el progreso científico y tecnológico, colmado de promesas, pero más de amenazas -microbiología, informática, control de la energía-, iba rebasando, en los países prósperos, la frontera de lo imaginable *(Schaff, pp. 195 y ss)*, al habitante del tercer mundo solo le era dado maravillarse y aceptar la reducción del destino individual a la posesión de objetos como el más alto valor, aunque carecieran de valor. La fascinación por los artefactos volvió a revalorar las manifestaciones de la cultura de masas surgida en los albores de la modernidad: objetos culturales diseñados en función del mercado como para transformar el kitsch en modelo universal, más estereotipado, estandarizado y repetitivo que el de la sociedad barroca del siglo XVII *(Maravall, pp. 174 y ss)*. En cortos años, se había modificado la arquitectura general del universo, de que hablaba Ortega; como pocas veces en la historia, la imagen del mundo iba cambiando *(Ortega, p. 46)*: las costumbres, los gustos, las relaciones, las creencias y, por supuesto, las fuentes del poder con sus mecanismos de sumisión y control del esclavo posmoderno, encadenado a la mesa del ordenador, pero libre de responsabilidad moral *(Cf. Bauman, Miedo, pp. 114 y ss.)*. Empero, tal estado de sometimiento no impedía soñar en otras liberaciones, acaso planetarias, que articularan los elementos sociales conflictivos -como ocurrió en el siglo XVII- alrededor de nuevas concepciones sobre el papel del ser humano en el mundo.

Las tendencias artísticas, bastante desfiguradas por la cultura de mercado, no escapaban a aquella realidad, a pesar de sus afeites; la metáfora había cedido sus encantos a la publicidad; el erotismo, a la lujuria. La poesía ya no era fuente de prestigio ni rito de confirmación en un estatus superior; en consecuencia, había terminado por desinteresar a los sectores tradicionalmente aplaudidos en el escenario social. Ahora se entregaban a formas más rentables de realización, pero también de explotación cultural[283].

---

[283] Cuando a los sectores populares, al indio, al campesino en general, se les había sustraído todo y ya no tenían qué dar, se descubrió lo rentable de cuanto salía de sus manos; ennoblecido como arte -arte popular-, se le asignó un sitio relevante en el mercado cultural. Por ejemplo, los tejidos de paja toquilla, que habían encallecido las manos y doblegado las espaldas de varias generaciones urbanas y campesinas, desde la segunda mitad del siglo XIX, entraron en este

Sin embargo, en este panorama proclive al agostamiento humanista, a la aridez espiritual y estética, jóvenes de ambas vertientes han renovado el fervor por la poesía, como si hubieran vuelto a escuchar a la distancia, en medio del bullicio posmoderno, la palabra admonitoria de Remigio Crespo Toral *(UL, No. 9; 2 serie, febrero de 1903, p. 474)*.

LA LOCURA DEL CANTO

> (…) Hay en lo mejor de las facultades humanas: el espíritu, el *mens divinior*, el soplo de los horáculos, el airecillo sutil de la inspiración. Hay, en lo más profundo de las almas, la contemplación serena, la elevación mística, la adoración sublime. ¡Todo, todo esto es la poesía! La poesía es la parte principal, la más noble de la humanidad; si quitáis la poesía, habréis quitado el perfume de las cosas, la flor de todos los progresos, la virtud, el intelecto, la esencia, el espíritu, el aliento de la naturaleza.

2. LA PRIMERA VERTIENTE

Nuevas voces empezaron a resonar en una ciudad cuya fisonomía trataba de salvar las tensiones entre innovar y conservar, aunque a la postre haya logrado conciliarlas. Afortunadamente, un objeto se vuelve antigüedad con el paso del tiempo, al contrario de lo que le ocurre al poseedor. En el aspecto urbanístico, la labor de rescate y de conciliación había sido emprendida, en la generación anterior, por profesionales formados en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Cuenca, creada en 1961. Despejadas las dubitaciones, asumió la primera vertiente cuencana un tácito repudio a la práctica de los valores que, no bien abolido el dominio político tradicional, imponía la sociedad de consumo, y no ha permitido que los nuevos vientos apagaran el entusiasmo lírico.

Casi adolescentes aún, temerosos ante el nuevo espectáculo del mundo, algunos jóvenes iniciadores de la vertiente volvieron a buscar refugio en el tema religioso[284], pero desligados del desborde quejumbroso de la tradición local. Ahora les mueve un sentimiento cósmico, cercano a la contemplación gozosa de la divinidad en el esplendor del universo, que había arrebatado al padre Pedro Pablo Berroeta:

> Al fin el éter, el éter silencioso,
> el elemento más sutil de los elementos.
> Y allí, en la sustancia del agua y de la Tierra,
> en la esencia del Fuego, el Aire y el Éter,

---

proceso de incorporación de la cultura periférica. En la segunda vertiente, la producción artesanal ganará los espacios que habían sido diseñados para las manifestaciones tradicionales de la cultura, aunque desagrade a quienes se nieguen a aceptar que el mundo y su canon han cambiado.

[284] Algunos de estos poetas publicaron sus composiciones en Catedral salvaje, suplemento de Diario El Mercurio, que desplegaba una meritoria labor de difusión de las nuevas inquietudes literarias.

estás tú, creando, sustentando y disolviendo,
Gran Causante de las causas infinitas.
El agua no pregona dónde estás.
Sabe que ríes en sus chorros y carcajeas
en sus cascadas. La tierra sabe que la lombriz
se mueve porque Tú la mueves. El fuego
te siente quemar en su centro inquieto
con una incandescencia continua y en constante
aumento.
El aire no pregunta si existes.
te ha visto en su espejo sin bordes
danzando como una medusa marina;
te ha visto en el batido circular
de las alas del colibrí andino;
te ha visto embarazar las velas
de las naves de Colón y Marco Polo.
El éter te conoce, Gran presente sin presencia.
Ahora mismo te señala
en el Sol de la Gran Noche.
(Jorge Arízaga, Los elementos del Creador)

Arízaga dio luego conformación geométrica al corazón humano, del que brotan imágenes sugeridas por una percepción original de las cosas en el mundo cotidiano:

Que te deshaces a intervalos
por el aliento blanco de la aurora.
Plegaria de bronce
que luchas por trascender las nubes
con tu metálica voz simbólica.

Reflejo fundido
de la semilla de eucalipto,
veinte árboles te proclamaron
su monumento sonoro.

Aura congelada de guirnalda.
Falda de santa
suspendida en la torre de una iglesia.
El viento no te mueve
solo el pulso de un devoto.
(*Campana*, en *Corazón cuadrado*, p. 19)

Años después (*El sol,* 2009), el autor celebraba el haber encontrado la huella de Dios entre las flores del jardín:

(…)

Dile a Dios
que el polvo de sus pies
está en mi jardín,
que en él hay jazmines,
que el olor del Creador
endulza mis rosas blancas
y mis esbeltos tulipanes.
Dile a Dios que lo tengo
un poco,
que me pertenece
un poco,
como las plantas que aspergeo
cada día,
como las semillas que apuño
cuando siembro
para prodigarles mi energía.
(Purificación sonora, p. 60)

En esta corta composición, Virginia Roldán reinterpreta un antiguo tema bíblico:

Tras el árbol del bien y del mal
Adán tiembla escondido de Dios
barruntando la mitad de una traición:
fue ella, no fui yo.
En la copa del árbol
escondido de su sombra llora Dios
la mitad intransferible de la culpa:
yo, he sido yo.
(Tras el árbol del bien y del mal)

No en las incitaciones del mundo exterior, no en la maraña de verboides; como en San Agustín, el ser humano puede encontrarle a Dios (la verdad inmutable y absoluta) dentro de sí mismo. Es lo que parece revelarnos la serie de imágenes de este poema de Fernando Moreno Ortiz:

Mientras la mosca vuela
pregonando mundos
imagino a Dios
obsequiando flores
la fealdad solo es una apariencia

la belleza es la realidad de todo
y fijo de mí
fuera de mí
sé que estoy rodeado
paso a descubrir el universo
soy feliz
el vacío poco a poco va creciendo
el corazón se va llenando
caótica multitud lo va poblando
la respiración se maravilla
la mirada se dilata
ansiosamente en hoja viva
y su paso me va envolviendo
mientras desenvuelve palpitantes ecos al espacio
esta hoja va refusilando
la mosca sigue cantando
por el momento sé
que no necesito más.

O puede salir el ser humano, acompañado de Baruch Spinoza, a encontrarle a Dios en la maravilla de todo lo creado:

Dios, háblame a través de todos los seres, a través de todas las cosas
A través de las hojas, de la hierba, de los trinos, de los colores
de la lejanía, lo más preciso

A través de la naturaleza que hoy envuelve
y me habla con su silencio lleno de vida
con sus mil voces, con sus mil verdades secretas
todo está ahí para ser descubierto
es un país que ningún pie ha hollado
un mundo invisible al que solo se penetra
acercándonos un poco a la hierba
o queriendo volar como pájaros al mirar el cielo

Y en nosotros mismos está todo
en nuestros sentidos y su realidad
en nuestro corazón y sus sensaciones
en nuestra mente y sus pensamientos
todo está ahí y permanece en el aire
todo está ahí y viene en el viento

(…)
(*Encontrando la flor azul*, en *Testigo*, p. 50)

La movilidad social, el cosmopolitismo, la reducción del espacio y del tiempo por obra de la tecnología de la comunicación, tienden en otros autores a desvanecer el mundo interior y la emoción frente al paisaje. Pero resulta que el paisaje es ahora la cultura: la cultura digitalizada. Como en el Barroco descrito por Maravall, la erudición impedía que el poeta se dejara absorber por la masa adocenada. Renovando los procedimientos de la generación anterior, pero más a la altura de los tiempos, según había aconsejado Ortega, el poema se "cibernetiza", se sume en una intertextualidad que arrastra consigo al asombrado lector:

Soy el azul que escogí a Chagall;
el mejor relato de julio
escrito con tus delineadores;
las batallas que le gané a mi hérmano
(con carrizos por fusiles y piedras de agua)
en el cercano campo que es mi infancia;
soy la alegría del verde
y la nostalgia de mi prima;
el primer poema de roque, el segundo de borges
y el último de octavio;
el tango que alucinó a paz vilaró
y la nieve que no cesa en una novela de solá.
Todo eso soy cuando ingreso en vos,
por eso, si me salgo de tu adentro
con qué vivo, me pregunto.
(Cristóbal Zapata, Ingreso en vos)

El lenguaje poético de Galo Alfredo Torres recuerda al neobarroco que sedujo a la generación hispanoamericana anterior; sus textos se muestran como "el espacio de la superabundancia y el desperdicio":[285] flotan allí los grandes espíritus; de Góngora y Verlaine; de Tablada y Sarduy; y se funden lo clásico y lo vernáculo, lo depurado y lo grotesco.

Sin dedos, el durmiente
ataca un arpa bajo el agua
¿despliegua incordios boulezianos?
o
¿un rosetón de escalas mozartianas?
Mas la música no atraviesa

[285] Cf. Severo Sarduy, *El Barroco y el Neobarroco*, en Fernández Moreno, op. cit., p. 181. No hemos de olvidar que antes de designar un estilo de época, el término barroco significó a lo largo de su evolución "extraño", "sorprendente", "irregular", pero también "fraude", nos recuerda Hatzfeld (pp. 418 y ss.). Omar Calabrese (p. 30) propuso el término neobarroco para interpretar las formas y actitudes culturales de nuestro tiempo, entendidas como una evocación del período histórico, no como su reanudación.

la coraza del guerrero
las cuerdas chirrían / el poema se escurre
(todo sueño repta por una voluta churrigueresca,
por ese derroche de hortalizas veraneantes)
¿Va escribiéndose sobre un relieve de infusorios fosilizados
el poema?
(Poiesis, fragmento)

Esta ruptura espontáneamente manierista tiene ascendencia cercana y lúdica en Alfredo Vivar. Entre las imágenes casi fílmicas de *El mar sueña (Cuadernos de sonajería)*, vuelven a ser percibidos los fragmentos ya largo tiempo sumergidos en la música de Debussy:

Adormecido
en su inmenso lecho de légamo
con apenas el vaivén
de su fluctuante ojo de cristal:
sueño de agua y no agua soñada

Imágenes que su retina deforma
salpican y se hunden
volúmenes hidrópicos, dormidos velámenes
de azúcar los oleajes, de metano las burbujas

Esta noche escucha rondas sonoras
¿es una banda de orcas lisergisadas,
flatos de un delfín famélico
o las salvas de un alción convulso?
Quizá los misteriosos salmos de quillas antiguas

Eastmacolor bajo el agua
albaluz / osario bajo el iceberg
bermellón / barroca catedral de coral
ocre / la vejez del nautilus
verdín / la sombrilla de la medusa
índigo / la tinta del calamar

Pesadilla en mar cerrado:
comparsas de hipocampos carnavalescos
de papel estrasa el plancton
y de terracota los náufragos
en botellas de *Seven-up* el agua

Y bajo el sol de ojo naranja
el mar (orejas de agua)
se consuela con una orquestita
que *"La mer"* toca
en la espiral de una concha.
(Ibid., pp. 14,15)

Zapata es el autor más promocionado en la vertiente. Su poemario *Te perderá la carne* se entreabre con una prosa poética[286] alusiva, sugestiva, alucinante, una fiesta del lenguaje descriptivo:

> Cesura, continuidad de la ondulación. Las olas como ejércitos armados de plata, como el resplandor —advertido a lo lejos- de yelmos, arneses y lanzas: enfiladas huestes que avanzan temblorosas y espejeantes, confiadas. Cuando se encabritan están al borde de sus vidas: zambullidas en sí mismas son solo espuma, arena, baba; la acometida final del guerrero, la venia al gladiador brindada.
> No hay trámite de la luz, sobre su lomo el sol monta una brecha de brillo unánime, que se encrespa y precipita en la orilla: oro desmoronado. ¿Dónde se gesta esta erección del agua? ¿Con qué silencio y disimulo se agazapa? En su breve curso —incesante y sucesivo, distinto y repetido- las olas van del rumor al estruendo, de la embestida esplendente a su avenida de limo.

Como el globo, condenado a retornar a la tierra tras vano cabeceo contra la gravedad, la prosa poética va quedando hacia el final en pura prosa. ¿Juego deliberado que desciende de lo irreal a lo real, del erotismo a la lujuria? Desvanecido el espectáculo marino, apurados los rituales de la carne, queda solo el actor en su triste papel de Adán nuevamente expulsado del paraíso:

> Esta es la Residencial Olmedo, donde las piezas han sido numeradas ordinalmente, ordinariamente. Villa de los misterios, Casa del Fauno, Pompeya y Herculano, donde los dibujos murales y las inscripciones rupestres trazan la crónica procaz de sus pasajeros. Desde aquí has visto caer la noche sin gloria, exhausto de buscar un sitio, un cuerpo en ella.
> ¿Quién dirá lo que fuiste, lo que quisieras ser? Te perderá la carne Escriba, ya nadie dirá nada por vos, nadie.

En otras composiciones, que integran el libro, la poesía se convierte en puro ejercicio intertextual. Pero la misma dificultad que fatiga al autor hasta reducir el tiempo y el espacio a las dimensiones del poema, le abate al lector al emprender la operación contraria. Arte de minoría, el ejercicio poético se erotiza a través de la cultura, instaurando una nueva forma de evasión: el refugio en el poema, en la autosatisfacción a veces tautológica, especular, a veces, como el pliegue delicado de una tela que estampara un pintor sobre otra tela.

---

[286] La prosa poética es otra de las expresiones creativas retomadas por la vertiente. Un buen ejemplo nos ofrece Tomás Aguilar en *Bolívar y los sentidos*, cuyo lenguaje esencialmente poético torna casi irreal -de hecho, más cautivante- el relato sobre la vida y los amores del Libertador.

Importan menos las palabras que los elementos de la cultura, pues estos entretejen la compleja y verdadera realidad en que se mueve el creador, como si él se hubiera detenido en un momento en que, como afirmaba Julián Marías, "atendemos solo al mundo, olvidando las zonas de nuestra vida que permanecen intactas y arcanas, en la matriz de nuestra sociedad particular"[287]. El juego va del texto pictórico al texto literario, el poema atrae al poema, el hedonismo es el as o el envés de la angustia existencial, la escena de burdel se eleva a reminiscencia bíblica[288]:

El gesto dura unos segundos
(destello y obturación de la luz)
Sharon desmonta
para volver a montar
su pierna briosa de seda
sobre la otra, de brillosa seda.
Pero en este centelleo del aire,
en esa ráfaga de tiempo
(desnuda debajo de su falda diminuta)
ha dejado entrever el bosque
y la noche,
la misteriosa piedra revelada
sobre la que los hombres edificarán su templo.

(Stone)

Años después, publicó *El habla del cuerpo*, donde ha persistido en la búsqueda de una voz poética. Debe estar seguro de haberla encontrado en el esfuerzo por mantener su Yo fuera del texto lírico, un procedimiento eficaz para superar el temor y la incertidumbre, que se acentuará amenazadora en la segunda vertiente.

Un poema de afianzada realización estética es *Pareja de baile en Plaza Dorrego*, un intento de carácter neobarroco para representar la realidad total a través de un fragmento, aunque el poeta se vea traicionado por dos elementos de comparación (como / parece), una metáfora *in praesentia* y los participios con que remata la composición; realidad (bandoneón / tango), ya preanunciada en el propio título del poema. Es lo que posibilita la intromisión inadvertida del autor en el texto, a manera de un observador que irrumpiera en el movimiento de la danza iniciada sobre una delicada secuencia verbal asonantada. Al margen de estas imprevisiones, o quizá precisamente por ellas, la voz poética de Zapata es lo más definido y representativo de su vertiente.

---

[287] Julián Marías, *op. cit., pp.* 176.

[288] Esta voluptuosa intertextualidad asoma ya en los albores de la poesía moderna (léase, por ejemplo, *Una mártir* en *Las flores del mal* de Baudelaire. ¿Apoyaría esto la posibilidad de adoptar otro ángulo de observación del carácter intertextual de la cultura: los procesos artísticos mirados como manifestaciones en cierto modo intermitentes del inconsciente colectivo?

Ella gira
se eleva
flota
nada
trota

se abre y se cierra
como un bandoneón.

Él la atrae la lanza
y la sostiene
en vilo, en velo
(percha de huesos
donde ella
parece dejar su piel
como una prenda de la que se deshiciera
para asaltar la noche).

En el tajo del vestido
reverberan sus muslos:
luzdorada lechemiel.
Cuerpo supremo del tango:
entreabierto entrevisto.

3. LA SEGUNDA VERTIENTE

Para dar término a nuestra labor, nos acercaremos cautelosos a la segunda vertiente, en la frontera de los *millennials*[289] o mileniales (nacidos entre 1980 y 2000), que en el presente esquema se ubica en la etapa final de la segunda vertiente de 1984 y en la inicial de la primera vertiente de 2014. No atado a la mesa del ordenador, sino al hilo invisible del espacio virtual, el grupo pertenece a la generación que Bauman denominó "líquida" porque la base que la sustenta es inestable, oscilante, en riesgo permanente de romperse por la acción depredadora del ser humano o por su desmedida ambición de progreso y poder. No extrañará, entonces, que los sueños hayan sido remplazados por las pesadillas.

La actitud de la promoción frente al mundo y la vida, expresada no solo a través del mensaje poético, justifica el nombre del presente capítulo: "una crónica sincrónica", pues los jóvenes del grupo cuencano forman parte de la generación globalizada, alucinada, que ha roto con toda

[289] En esta vertiente, la frontera generacional se torna difusa, inestable o, si se quiere, líquida, para emplear el término con que el filósofo polaco Zygmunt Bauman caracteriza a la posmodernidad.

tradición y comparte el miedo colectivo ante el temor de que el mundo se venga abajo; juventud libre para disfrutar de los portentos tecnológicos, pero ajena a su cautividad en el mercado de consumo: moda, salud, crédito, arte, gastronomía, política, deportes, vacaciones, espectáculos, cosmética, en un torbellino de imágenes visuales que por sí solas atraen en la pantalla y persuaden mejor que las palabras *(Cf. Bauman y Leoncini)*. Puntual e inadvertida le llegará la oferta para enmendar temores, ansiedades y aun defectos corporales, a fin de burlar la competencia desleal de los servicios fúnebres.

Sin confianza en el orden social ni en el Estado, sin amor ni sentimiento religioso, de espaldas al entorno comunitario, esta vertiente global ha llevado desde la infancia el mundo en el bolsillo, entretenida en la posibilidad de entablar contacto con todo lo terrestre, pero a costa del alejamiento de la propia realidad. Suelen las personas mayores lamentarse de que la juventud actual no lea a los grandes maestros de la humanidad. Probablemente, no los ha leído porque no requería de ellos para sobrevivir ni para triunfar, como ocurre en el estrellato del deporte, de la farándula, de la política nacional.

En el mapa latinoamericano, es la vertiente que bajo el cielo encapotado que pintó Rubén Astudillo, se acogió a las promesas redentoras de líderes carismáticos que pescaron a río revuelto en el mar del desencanto juvenil. La experiencia ha sido traumática para quienes, aún en la etapa de formación, se acogieron al discurso mesiánico que llevó a muchos jóvenes a enrolarse en los manejos del Estado sin otro mérito ni responsabilidad que la obediencia ciega, una militancia que, desafortunadamente, no tardó en presentar factura a toda la sociedad, pero que proseguirá hasta el término de su vigencia, reciclada según el interés de la moda imprevisible y cambiante.

Sin embargo, no dejará de alentarnos el que jóvenes de la promoción hayan ofrecido un testimonio de identidad y clarividencia en su voz poética, motivados por la necesidad de autodefinirse en medio de los apremios globales, las farsas políticas, las prevenciones locales. Es cierto que su actitud individualiza la tendencia suicida de una humanidad apremiada por los efectos negativos, cada vez más globales, de una incontrolable ambición de progreso que muestra la tierra prometida a los más aptos, que no son los más doctos ni los más probos. Quizás sea la razón por la cual han magnetizado a la vertiente las canciones norteamericanas de protesta y el tono sentencioso, directo, subversivo, del poeta germano-norteamericano Charles Bukowski. Superando las irreverencias de la generación anterior y dejando a un lado el motivo religioso de los iniciadores de la primera vertiente, los nuevos cantores tienden a ir más allá de la blasfemia. Libres de remilgos retóricos, desvinculadas del vivir comunitario, sensibles no a la armonía del mundo sino a su desequilibrio, hay voces que conmocionan, conmueven, soliviantan.

Una de aquellas, la de María de los Ángeles Martínez, venida al mundo en la frontera del relevo, representa a la vertiente cuencana. Demasiado temprano para emitir juicios de valor sobre la poesía como obra de arte, interesa a nuestra visión generacional su testimonio de época. Anhelante de innovación formal, como poeta; despojada de prejuicios, como mujer, eleva la voz con valentía en un tiempo marcado por el desconcierto y la laxitud espiritual. Uno de sus primeros poemas define con línea clara el perfil de la vertiente:

No quiero decir nada
solo que estos tiempos
son una línea en la mesa,
el robo de recetas,
la hierba recién cosechada,
llantos por el diler.

Que sí,
somos unos estimulados
por las drogas,
el sexo,
o la bondad.

Que estamos condenados a ser libres,
que sabemos mentir,
y si hay que robar, robaremos.

Porque uno no es tonto,
porque uno no es feo
y de eso se trata la supervivencia.
Todo nos da exactamente igual a menos que…
Luego nos vemos nunca.
Disculpa ¿Cómo te llamabas?

Porque así somos, se asusten
o nos envidien,
recién pasaditos de milenio,
tan sinceros
aparentemente.
(*Tiempos que recorren, en Subcielo, p. 12)*

Rasgos similares pueden encontrarse en estos fragmentos:

(…)

He buscado mi alma falsa
en el lugar de las cosas
que no se reciclan,
contaminante e inservible,
a veces hace falta…
y toda la soledad del mundo
repleta de vacío, mi vacío.
Los que no nos arrastramos de rodillas

ante una imagen
solemos tener estos problemas.
Los que vomitamos sobre pirámides y energías;
a quienes Dios nos da pena
por ser a imagen del hombre.
El llanto cuando nos brota
nos sale así…
¡tan seguro de no hallar respuestas!
Se continúa pues en offside con los shamanes,
violentos en el yoga, y solos.
Estos Andes pesan en los hombros,
las montañas que extraño cuando me largo,
Hablo con la boca llena de volveres truncos.
Supongo que por segundos tengo derecho a la pena,
hasta que la vida en su exhibicionista desnudez
llega a seducirme ¡por corta!
Amo a veces la vida,
como a otro cuerpo sin ganas;
por ciertos pánicos que jubilarían
de impotencia a religiosos, psicólogos, psiquiatras.

(…)

"Hasta sin alcohol bebo
religiosamente los domingos".
¡Y hoy es martes!
¿Voy a rezar un padrenuestro sintiéndome tan
huérfana?
¿Es tanta la necesidad o me hace falta un buen disco?
¡Ay, si lo místico podría interesarme!
Pero debajo de los hábitos solo encuentro carne.

He blasfemado hasta el cansancio
y el puesto del ser supremo está vacante.
Pero quién con un mínimo de inteligencia se postula
para oír un incontable de peticiones…
¡y tener por paga fuegos artificiales!

Nos hemos abandonado tanto.
Madre, abuela, viejas comadronas
recen, pidan, por mí en este ahora urgente…
¡Envidio la fe
que no quiero!
(*Coronación, Ibid.pp. 87 y ss.)*.

Integrados al ritmo de las imágenes, los elementos de la emoción poética configuran una parábola –angustiosa ironía- sobre la invalidez, la manquedad espiritual, el desencanto:

Él quiere cortarse las venas
pero el cuchillo en la boca tiembla,
pero el cuchillo en los pies tiembla.
Y él también,
también tiembla.
Hasta para morir
tiene que vivir con lo que es
y con lo que no tiene.
Entonces llora lágrimas azules
que no puede retirar.
El trayecto sigue
y él descubre:
que no tiene muñecas.
Que no puede jalar el gatillo.
Que no sabe amarrar una cuerda.
Que sería ridículo saltar al vacío
y sentirse un pájaro sin alas.
Que nació sin la muerte
como oportunidad de salida.
Y el manco triste
por fin entiende
que la solución está en sus manos.
(*Cómico*)[290]

La vivencia cultural trata de ocupar el vacío que deja lo ilusorio:

acaricio tu libro
como si fuese tu piel
siento cercana mi lengua
a su lomo.

inocencia cursi
que empieza
a convertirse
en perversión
renglones negros
renglones blancos

[290] Varios, *Nadie nos quita lo bailado*, Cuenca, Ziete, 2004 p. 20

maletas que hiciste
deshiciste
y volviste a hacer
lugares que
quiero creer
recorriste solo

obsesiones delirantes
por la forma
exacta

huelo tus palabras
las froto
contra mis senos
muerdo en el aire
tus labios sólidos
y recorro
con dedos líquidos
en un braile nunca visto
tu cuello
de página
en página
(*Falta título ¿me ayudas?, en Trasnoche, p. 8)*

Ante el peligro apocalíptico, hay que habituarse al miedo, y a dormir con él:

Bendito sea mi miedo,
que no empuña armas,
que no compra pastillas,
que no salta al vacío porque tiene vértigo,
que es torpe para amarrar una cuerda,
y se duerme agotado todas estas noches
junto a mí y mis mejillas mojadas.
(*Continuo*)[291]

Respuestas frente al miedo y a la soledad expresan otros poetas de la vertiente:

Mientras me alisto
para esta soledad
que juntos preparamos.

---

[291] Varios, *Al son de la garúa, Nuevos y novísimos poetas ecuatorianos*, Quito, Plan Nacional del Libro y la Lectura José de la Cuadra, 2017 p. 104.

Pienso, ¿cuánta tristeza
puede asirse a nuestras ropas?
¡Tanta pena que desborda de tu espacio!

Regreso a lugares queridos que no extrañaba.
A esa habitación de ti repleta y vacía.

Tiernamente me cobijo
en tu ausencia, y duermo.

(Sebastián Lazo, en Nadie nos quita lo bailado, p. 76)

Oscuro,
como un cuarto lleno de sombras
donde cierro los ojos para no verte.
Ninguna soledad teme poseerme.

Oscuridad es lo único
que tu brillo grita.
Ciego y tropiezo
con esta necedad
antigua de distancia.
Enluto tu abandono.

El miedo a las bestias
dicta escondites
donde me oculto y callo.

(Ibid, p. 82)

faltas y tu ausencia deja
soledades de viento que jamás
vuelve a los lugares añorados,

faltas y memorias
triste batir de manos
sin mirar atrás,
adioses dichos no para regresar…
faltas y sombras
atardecida entre naufragios
que esconden y se esconden
desvaneciendo el milagro que

antes señalaba silencios puestos
para abandonar…

como discutiendo espejos: solos.
(Juan Carlos Astudillo, préstamo, Ibid., p. 120)

Una vez instalado en la etapa de gestión, Astudillo nos ofrece una propuesta nueva que rebasa la definición del lenguaje poético como desviación de la norma *(Cohen, p. 160 y ss.)*. Se trata de la fusión de arte fotográfico y expresión poética. Así, en *El Tiempo Semejante*, una serie de imágenes despierta variadas sensaciones en la conciencia del observador, quien no tiene otra forma de expresarlas que no sea la palabra. Pero el tema no depende de la intuición del tiempo, inherente al lenguaje verbal, sino de la disposición de cada motivo espacial, objeto artístico labrado en blanco y negro. De esta manera, los cambiantes matices de la luz vienen a disipar la incertidumbre dominante en los textos de la temprana juventud. El artista ha salido al aire libre, capta la fuerza sobrecogedora del paisaje natural y los efectos que provoca la luminosidad sobre el perfil de la montaña o en la superficie del agua, y esa perpetua inmovilidad telúrica cobra sentido y movimiento en la palabra: series de segmentos versales cortos, aparentemente inconexos porque, más allá de lo fónico y lo semántico, persiguen la emoción:

la noche
se convierte en lago
y ondula tu nombre
que conjuga
cada ola
que somos
frente a frente
en la caricia y los reflejos
cuando lo que atas en mi boca

define las iniciales de tu rastro.
(El Tiempo Semejante, 2020, p. 173)

Si es verdad que una generación se perfila por un conjunto de preocupaciones comunes y de actitudes solidarias frente a un estado de la sociedad, la de 1984 se mantiene aún en la indefinición, sin propuestas sustentables que aseguren una presencia perdurable en la lírica. Quizás le haga falta el soplo de eternidad que da permanencia a la obra de arte en el tiempo. Frente a la soledad y el miedo, esta y la próxima generación tienen por delante, como ninguna de las anteriores, infinitas posibilidades de perseverar en el arte de la palabra. En los momentos más tenebrosos vividos por la humanidad, la literatura no fue necesariamente un refugio para huir de la oscuridad, sino para iluminar.

Conclusiones

La incursión que hemos realizado en las diversas expresiones de la lírica de Cuenca, permite formular algunas conclusiones:

1. Aunque hay tímidos esbozos de lo que podría llamarse poesía popular, anteriores al siglo XVIII, la lírica cuencana se remonta a la segunda vertiente de la generación de 1714. Luego de un prolongado silencio lírico, hay –desde la generación de 1834, hasta nuestros días- una secuencia que, con las distancias de rigor, admite para el estudio de la poesía la adopción del esquema propuesto por Arrom, al que hemos agregado la generación de 1984.

Arrom periodiza las generaciones de este modo (reproducimos el esquema solo en lo que concierne al ámbito de nuestro estudio):

Generación	**Nacimiento**	**Predominio**	**Estilo**
1714	1684-1713	1714-1743	Rococó
1744	1714-1743	1744-1773	Enciclopedistas
1774	1744-1773	1774-1803	Precursores de la independencia (Neoclásicos)
1804	1774-1803	1804-1833	Libertadores (Neoclásicos y anticipos románticos)
1834	1804-1833	1834-1863	Románticos
1864	1834-1863	1864-1893	Románticos e inicia-dores del modernismo
1894	1864-1893	1894-1923	Modernistas y pos modernistas
1924	1894-1923	1924-1953	Vanguardistas y posvanguardistas
1954	1924-1953	1954-1983	Rebeldes y renovadores. La nueva literatura
1984	1954-1983	1984-2013	Posmodernos e inconformes

En el caso de Cuenca, fue lenta la introducción, así como lo fueron la adopción, la adaptación, la sedimentación de las escuelas y movimientos que en su hora enrumbaron la expresión lírica hispanoamericana. En la mayoría de los casos esas escuelas y movimientos coexistieron, se fundieron, se eslabonaron, en clara afirmación de un proceso dialéctico impelido por la ola intermitente de continuidad y rompimiento[292], ondulación en que despunta el carácter intertextual de la cultura.

Hasta la generación de 1864 -excepción hecha de Escandón-, los poetas cuencanos hacen su aparición en la segunda vertiente, sobre el escenario que ha montado la primera. A partir de la generación de 1894, la primera vertiente marca la compenetración, la continuidad; la segunda, el distanciamiento, la ruptura. Guarda relación con ello el hecho de que, hasta la generación de 1924, las figuras dominantes o aquellas que permiten superponer una generación cuencana sobre otra en el esquema aparecen en la segunda vertiente, algunas casi sobre la frontera generacional (Luis Cordero, Alfonso Moreno Mora, César Dávila Andrade). Con la cautela que exige el panorama lírico cuencano, bastante neblinoso dentro de la zona de fechas de cada generación, se han podido trazar algunas líneas de correspondencia con el esquema del profesor cubano:

Generación	**Nacimiento**	**Predominio**	**Estilo**
1714	1684-1713	1714-1743	desde el exilio
1744	1714-1743	1744-1773	Enciclopedismo
1774	1744-1773	1774-1803	Silencio lírico
1804	1774-1803	1804-1833	Silencio lírico
1834	1804-1833	1834-1863	Romanticismo y neoclasicismo
1864	1834-1863	1864-1893	Romanticismo
1894	1864-1893	1894-1923	Romanticismo, modernismo y posmodernismo
1924	1894-1923	1924-1953	Posmodernismo, vanguardismo y posvanguardismo
1954	1924-1953	1954-1983	Vanguardismo, posvanguardismo rebeldía y renovación
1984	*1954-1983*	*1984-2013*	Globalización, intertextualidad

[292] Cf. Paz Octavio. *Los hijos del limo.* Barcelona, Seix Barral, 1974.

Si la poesía ecuatoriana anduvo retrasada con respecto a cuanto ocurría en los centros hispanoamericanos de donde irradiaba la moda literaria, no debe extrañar el que la lírica se mantuviera en Cuenca a buena distancia de cuanto acontecía en Quito y en Guayaquil; un retardo que interesa más a la historia literaria que a la formulación de juicios de valor estético.

2. La expresión lírica de cada generación se vincula de manera más o menos consistente a los procesos sociales que han ido configurando la fisonomía material y espiritual de la ciudad, de la región. Los elementos referenciales del lenguaje poético pueden determinarse alrededor de una preocupación centrada en torno de lo que podría llamarse conciencia de identidad:

intuición	(generaciones de 1714 y 1744)
------	(generaciones de 1774 y 1804)
Búsqueda	(generación de 1834)
Encuentro	(generación de 1864)
Afirmación	(generación de 1894)
Depuración	(generación de 1924)
Vinculación	(generación de 1954)
Desvinculación	(generación de 1984)

3. A lo largo de los períodos estudiados, incluida la generación de 1954, predomina como hilo conductor el dominio de las formas convencionales, aun para quebrantarlas, lo que revela un hondo sentido humanista, pero también un apego a la tradición, que a menudo devino en tradicionalismo. El vínculo con la tradición ha caracterizado a la expresión poética y a las demás manifestaciones culturales, lo que le ha valido a Cuenca el honroso título de Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Cultivada a lo largo de dos siglos, la poesía es uno de los rasgos distintivos de la cultura cuencana y regional. Alrededor de 150 nombres quedan registrados en el esquema de este acercamiento generacional; cinco o seis de ellos bastarían para enaltecer la presencia lírica de Cuenca en el concierto de las letras nacionales e hispanoamericanas: los demás vienen a confirmar la vocación de un pueblo inclinado a poetizar la realidad.

4. A otros modelos de análisis compete la discusión sobre las relaciones entre el proceso creador y el psicológico, entre ética y estética. Aunque en ocasiones se haya negado valor al criterio de periodización, confiamos en la utilidad de este breve enfoque generacional, que no ha propendido a liberar de su atuendo mortuorio a los personajes, sino a captar aquello que nos habíamos propuesto en la *Introducción*: la forma en que visiones sucesivas del mundo y de la vida se han ido transformando en canto lírico y respondiendo al compromiso de cada generación con el arte, el lenguaje, la sociedad y, por supuesto, con la herencia cultural (no colección de ideas, procedimientos y objetos reutilizables, sino asombro, impulso creador), sustentación referencial indispensable para elevar la mirada al porvenir, más aún cuando el horror ha salido de la ficción para invadir el mundo real que lo creó.

Bibliografía

Aguiar e Silva de, Víctor Manuel, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Gredos, 1972.

Aguilar Aguilar, Tomás, *Bolívar y los sentidos*, Cuenca, CCE, NA, 2008.

Aguilar Vázquez, Carlos, *Poesías,* Cuenca, Publicaciones de la Universidad, 1956.

Poesías TI, II, Quito, Ministerio de Educación Pública, 1970.

Albornoz, Víctor Manuel. *Ojos en éxtasis,* Cuenca, Casa Editora de José María Astudillo Regalado, 1921.

La Llaga de Job., Cuenca, s.e., s.d.

Literatos Ecuatorianos. Figuras Culminantes. Cuenca, s.e., MCMXXXIV

Alonso, Amado, *Estudios Linguísticos, Temas Españoles*. Madrid, Gredos, 1954.

Poesía y Estilo de Pablo Neruda, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

Materia y Forma en Poesía, Madrid, Gredos, 1965

Alonso, Dámaso, *Estudios y Ensayos Gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960.

Poesía Española, Ensayo de un Método y Límites Estilísticos, Madrid, Gredos, 1966.

Cancionero y Romancero Español, Navarra, Salvat, 34, 1970.

Poetas Españoles Contemporáneos, Madrid, Gredos, 1978.

Alonso, D. y Carlos Bousoño, *Seis Calas en la Expresión Lírica Española*, Madrid, Gredos, 1979.

Alvar, Manuel, *Romancero*, Barcelona, Bruguera, 1985

Álvarez Pazos, Carlos, *Exultación de los instantes*, Cuenca, Grafimundo, 2017.

Alzieu, Pierre et al. *Poesía Erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984.

Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, 1, II. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

Andrade Barrera, Femando, *Raíces Profundas de mi Pueblo*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1977.

Solo por Existir. Cuenca, CCE, N. A.,[293] 1986.

Andrade, Raúl, *El Perfil de la Quimera*, Quito, Quimera, 4ª ed., 1981. (*El Perfil de la Quimera, siete ensayos literarios*, Ministerio de Educación, prólogo, Alicia Ortega Caicedo, Quito, 2009).

Andrade y Cordero, César, *Hombre, Destino y Paisaje*, Cuenca, CCE, N. A. 1954.

Las Cúspides Doradas, Cuenca, Don Bosco, 1959.

Poesías. Cuenca, CCE, NA, 1977.

Catedral del canto, Antología, Selección y prólogo Jorge Dávila Vázquez, Cuenca, de la Lira, 2015

Antología Ecuatoriana, Academia Ecuatoriana de la Lengua, Quito, Universidad Central del Ecuador, 1892.

Arias, Augusto, *Panorama de la Literatura Ecuatoriana,* Quito, CCE, 1971, s. ed.

Arízaga Andrade, Jorge, *Corazón Cuadrado*, CCE, NA, 1994.

El sol de la gran noche, Cuenca, s.e. 2009

Arrom, José Juan, *Esquema Generacional, de las Letras Hispanoamericanas, Ensayo de un Método*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977. La primera versión se publicó por entregas en la revista THESAURUS, del mismo Instituto colombiano, en la década de los años sesenta.

---

[293] CCE, NA, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.

Asti Vera, Armando, *Metodología de la Investigación,* Buenos Aires, Kapelusz, 5ª. reimp., 1973.
Astudillo y Astudillo, Rubén (R.A.Y.A), *Canción para Lobos*. Cuenca, Universidad de Cuenca, 1963.
Elegías de la Carne, Quito, Editores Culturales Americanos, 1968.
-*El Pozo y los Paraísos*, Bogotá, Arco, 1969.
-*La Larga Noche de los Lobos*, Quito, CCE, 1973.
-*Poesía,* Cuenca, CCE, NA, 1984
-*Resplandor Plural*, Quito, Libresa, 1993.
Astudillo, Juan Carlos, *Los caminos del espejo*, Cuenca, CCE, NA, 1999.
-*El Tiempo Semejante*. Cuenca, Universidad del Azuay, Litterae, 2020.
-*El Vértigo del Nido*. Cuenca, CCE, NA, 2020.
Ayala Mora, Enrique (editor), *Nueva Historia del Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1996.
Baehr, Rudolf, *Manual de Versificación Española*. Madrid, Gredos, 1973.
Balbin, Rafael de, *Sistema de Rítmica Castellana,* Madrid, Gredos, 1968.
Balseiro, José Agustín. *Seis Estudios sobre Rubén Darío*, Madrid, Gredos, 1967.
Barrera, Isaac J., *Historia de la Literatura Ecuatoriana*, Quito, Libresa, 1979.
Barriga López, Franklin y Leonardo, *Diccionario de la Literatura Ecuatoriana*, Quito, CCE, 1973.
Baudelaire, Charles, *El arte Romántico*, Buenos Aires, Schapire, 1954.
-*Las Flores del Mal.* Bogotá, Oveja Negra, 1982.
Bauman, Zygmunt, *Miedo líquido*, Barcelona, Paidós, 4ª. imp., 2017.
-*La globalización. Consecuencias humanas*, México, Fondo de Cultura Económica, 3ª. ed., 2017.
Bauman y Thomas Leoncini, *Generación líquida*, Barcelona, Paidós, 2018.
Bécquer, Gustavo Adolfo, *Obras completas,* Madrid, Aguilar, 1950.
Bermejo, José, *Introducción a la Sociología del Mito Griego*, Madrid, Akal, 1979.
Biblioteca Básica Salvat, Navarra, Salvat, 1970.
Biblioteca General Salvat, Alianza Editorial, Navarra Salvat, 1971, 1972
Biblioteca Ecuatoriana Mínima[294], *Puebla,* Cajica, 1960.
Borja, Rafael A., *El descalabro del 41*. CCE, Quito, 1971.
Bousoño, Carlos, *Teoría de la Expresión Poética*, Madrid, Gredas, 1966.
Brissa, José, *Parnaso ecuatoriano*, Antología de los mejores poetas del Ecuador, Barcelona, Maucci, 1919
Burbano, J. R. Ánforas Vacías, Cuenca, Tipografía Burbano, 1924.
Biografía de Honorato Vázquez. Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1981.
Cabrera, Vicente, *Tres Poetas a la Luz de la Metáfora*, Madrid, Gredas, 1975.
Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 3ª. ed., 1999.
Calle, Manuel J., *Biografías y Semblanzas*. Quito, Imprenta Nacional, 1921.
Calle, Waldo, *Los Días del Antihombre,* Cuenca, Universidad de Cuenca, 1978.
Campbell, Joseph, *El Héroe de las Mil Caras*, Psicoanálisis del Mito. México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

[294] BEM

Cano, José Luis, *Poesía Española Contemporánea*, Generaciones de Posguerra, Madrid, Guadarrama, 1974.
Carilla, Emilio, *El Romanticismo en la América Hispánica,* l, II. Madrid, Gredos, 1967.
Carrasco Vintimilla, Manuel Ignacio, *La hacienda azuaya*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 2019.
Carrillo, Francisco, *Cómo hacer la Tesis y el Trabajo de Investigación Universitario*, Lima, Biblioteca Universitaria, 1969.
Carrión, Alejandro, *Los Poetas Quiteños de "El Ocioso en Faenza".* II, Textos Poéticos. Quito, CCE, 1958.
Carrión, Benjamín. *El Nuevo Relato Ecuatoriano*, I, Quito, CCE, 1951.
Castillo, Homero, *Estudios Críticos sobre el Modernismo*, Madrid, Gredos, 1974.
Clásicos Ariel, Publicaciones Educativas "Ariel", Selección y estudios críticos de Hernán Rodríguez Castelo, Guayaquil / Quito, Cromograf, s. f.
Chevallier, Marie, *La Escritura Poética de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1977.
Cohen, Jean. *Estructura del Lenguaje Poético*, Madrid, Gredos, 1970.
Cordero Cordero, Pompeyo, *remanso AZUL*, Cuenca, Centro Cultural Cordero, 2015.
Cordero Crespo, Luis. *Mi Evangelio*. Cuenca, Austral, 1943.
Irisaciones del Sendero. Cuenca, CCE, NA, 1957.
Del Surco a la Cumbre. Cuenca, Monsalve Moreno, 1999.
Cordero Dávila, Gonzalo. *Omnia Lugens*, Cuenca, El Progreso, 1913.
Mi Égloga de Hoy, Cuenca, José María Astudillo Regalado, 1927.
Montaña Azul, Cuenca, CCE, NA, 1956.
Cordero Espinosa, Claudio, *Del Oculto Fulgor*, Cuenca, Graf/Pack, 2019
Cordero Espinosa, Jacinto, *El Canto del Destino*, Cuenca, CCE, NA, 1948.
Poema para el Hijo del Hombre, CCE, NA, 1954.
Despojamiento, Cuenca, CCE, NA, 1956.
La Llamada, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1986.
Contra el Solitario Roquedal, Cuenca, CCE, NA, 1992.
Poesía junta, Quito, CCE, 2005.
Poesía dispersa, Quito, CCE, 2008.
Cordero, Luis, *Diccionario Quichua-Castellano y Castellano-Quichua*. Quito, Corporación Editora Nacional, 1992.
Enumeración Botánica, Madrid, Afrodisio Aguado, 2ª. ed.,1950.
Poesías Serias, Quito, Imprenta del Gobierno, 1895.
Poesías de Luis Cordero, Cuenca, Talleres Gráficos de la Municipalidad, 1949.
Cordero Palacios, Octavio, *El Quechua y el Cañari*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 2ª. ed., 1981.
El Azuay Histórico, Cuenca, Amazonas, 1981, publicado en 1926 en Monografía del Azuay.
Córdova, Carlos Joaquín, *El Habla del Ecuador, Diccionario de Ecuatorianismos*. Cuenca, Universidad del Azuay, 1995.
El canto cuencano, Cuenca, CCE, NA, 1975.
Crespo, María Rosa, *Tras las Huellas de César Dávila Andrade*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1980.
Crespo R., Eugenio, *Anaqueles*, Cuenca, CCE, NA, 1984.
Al revés y derecho, Cuenca, BG Offset, 2015

Crespo Toral, Remigio, *Mi Poema*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1908.
Leyendas de Arte y Otros Poemas, Quito, Imprenta y Encuadernación Nacionales, 1917.
Genios, Guayaquil, El Guante, 1918.
Ocaso de un Genio. Cuenca, Tipografía Municipal, 1927.
Leyenda de Hernán. Cuenca, Imprenta de la Universidad, 1917.
Obras completas, *Poesía*, Biblioteca Ecuatoriana "A. Espinosa Pólit", Puebla, Cajica, 1977 (T I - IX)
Remigio Crespo Toral, BEM, Puebla, Cajuica, 1959.
Selección de ensayos, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1936.
Cuesta Heredia, Arturo, *Tranquila sombra*. Cuenca, ELAN, No. 2, CCE, NA, 1948.
-*Nueva Canción del Mar.* Cuenca, Atahualpa, 1963.
-*Escoba de Plata*. Cuenca, Atahualpa, 1966.
Cuervo, Rufino José, *Apuntaciones Críticas sobre el Lenguaje Bogotano*, Bogotá, Echeverría, 2ª ed., 1876.
Cuesta Vintimilla, Agustín y Miguel Ángel Moreno Serrano, *Arabescos y Ágatas*. (Mecanografía), 1907.
Cueva, Agustín, *Entre la Ira y la Esperanza*, Quito, CCE, 1967.
Lecturas y Rupturas, Quito, Planeta, 1992, 2ª. ed.
Cueva Tamariz, Agustín. *Abismos Humanos*, Cuenca, CCE, NA, 1976.
Darquea Granda, Ricardo, *Rondador*, Cuenca, CCE, NA, 1955.
Romancero de la chola cuencana, Cuenca, CCE, 1970.
Dávila Andrade, César, *Oda al Arquitecto*, Quito, CCE, 1946.
Espacio me has Vencido, Quito, CCE, 194 7.
Arco de Instantes. Quito, CCE, 1959.
Boletín y Elegía de las Mitas, Cuenca, CCE, NA, 1960.
Obras Completas, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede en Cuenca / Banco Central del Ecuador, Quito, Mariscal, 1984.
Materia Real, Cuenca, CCE, NA, 1984.
Dávila Vázquez, Jorge, *Nueva Canción de Eurídice y Orfeo*, Estudio preliminar, Alfonso Carrasco Vintimilla, Cuenca, Talleres gráficos municipales, 1975.
César Dávila Andrade, *Combate Poético y Suicidio*. Cuenca, Universidad de Cuenca, 1998.
Memoria de la Poesía y Otros Textos. Cuenca, CCE, NA, 1999.
Temblor de la palabra, Antología poética, Quito, CCE, Colección Letra Viva, 2009.
árbol AÉREO y Penélope (edición bilingüe), Cuenca, Alianza Francesa, 2016.
Personal e intransferible, Quito, Libresa, 2018.
De Aguiar e Silva, Víctor Manuel, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Gredos, 1972.
Díaz Plaja, Guillermo, *Introducción al Estudio del Romanticismo Español*, Bs. As,, Austral, Espasa-Calpe, 1954.
Hispanoamérica en su Literatura, B.B.S., 67, Navarra, Salvat, 1971.
Durozoi, G. y B. Lecherbonnier, *El Surrealismo*. Madrid, Guadarrama, 1974.
Encalada Vásquez, Oswaldo, D*iccionario de Toponimia Ecuatoriana*, Cuenca, CIDAP / Universidad del Azuay, 2003.
Eco, Umberto, *Apocalípticos y Desintegrados*, Barcelona, Lumen, 1984.
Cómo se Hace una Tesis. Barcelona, Gedisa, 4ª. reimp. 1987.

Historia de la Fealdad, China, Debolsillo, 3ª. reimp., 2014.
Los límites de la interpretación, México, Ingramex, 1ª. reimp., 2014.
Espinosa Abad, Pedro y María Isabel Calle Medina, *La Cité Cuencana*, Universidad de Cuenca, 2002.
Estrella Vintimilla, Pablo, *Poesía* (Dos Variaciones sobre Hiroshima). Cuenca, CCE, NA, 1985.
Falconí, Aurelio, *Policromías*, Quito, F. E. Páez, 1907.
Cromática Sentimental, Quito, Talleres Tipográficos Nacionales, 1933.
Falconí Villagómez, J. A., *Los Precursores del Modernismo en el Ecuador*: *César Borja y Fálquez Ampuero*. Quito, CCE, 1959.
Fernández Córdova, Miguel Ángel, *Cerebro y Corazón*, Guayaquil, Imprenta Mercantil de Monteverde y Velarde, 1919.
Fernández Moreno, César (Coordinación e Introducción), *América Latina en su Literatura*. México, Siglo Veintiuno, 2ª. ed., 1974.
Fernández Retamar, Roberto, *Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana,* Cuenca, CCE, NA, 1981.
Ferreres, Rafael, *Los Límites del Modernismo*, Madrid, Taurus, 1981.
Fierro, Humberto, *El Laúd en el Valle*, Quito, Universidad Central, 1919.
Franco, Jean, *Introducción a la Literatura Hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1970.
Historia de la Literatura Hispanoamericana, Barcelona, Ariel, 1979.
Frenk, Margit, *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*, I, II, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
Galeano, Eduardo. *Las Venas Abiertas de América Latina*, Bogotá. Siglo Veintiuno, 52ª. ed.,1988.
García, Barrientos, J. L, et al. *Hacia la Comunicación,* 2, Madrid, Alhambra, 1978.
García Lorca, Federico. *Poesías completas.* México, Mexicanos Unidos, 1981.
Gómez de la Serna, Ramón, *Greguerías, 1910-1960*, Madrid, Espasa Calpe, 1977.
González Olle, F. *Lengua y Literatura Españolas Medievales*. Barcelona, Ariel, 1980.
González Suárez, Federico, *Historia General de la República del Ecuador*, Quito, CCE, 1970.
Gramsci, Antonio, *La Formación de los Intelectuales*, Méxco, Grijalvo, 1967.
Granizo Ribadeneira, Francisco, *Muerte y Caza de la Madre*, Quito. Banco Central del Ecuador, 1990.
Guillén, Nicolás. *Obra poética*. La Habana, Letras cubanas, 1985
Hatzfeld, Helmut, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 2ª. ed., 1966.
Henríquez Ureña, Pedro, *Las Corrientes Literarias en la América Hispánica*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1ª reimp.,1994.
Hermano Miguel (Francisco Febres Cordero M), *Prosa, Poesía*, Cuenca, CCE, NA, 1977.
Herrera, Felipe, *Conflicto de generaciones y el desarrollo*, Cuenca, Municipio de Cuenca, 1970.
Herrera, Pablo, *Antología de Prosistas Ecuatorianos*, Quito, Imprenta del Gobierno, 1895.
Historia del Arte, Barcelona, T. I al X, Salvat, 1984.
Huidobro, Vicente, *Altazor / Temblor del Cielo*, Historia de la Literatura Latinoamericana, 33, Colombia, Oveja Negra, 1985.
Íñiguez Vintimilla, Juan, *Primaverales*, Cuenca, Huayna Cápac, 1929.
Jakobson, Roman, *Ensayos de Linguística General*, Barcelona, Seix Barral, 2ª. ed., l981.

Jara Idrovo, Efraín, *Tránsito en la Ceniza*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1947.
Rostro de la Ausencia, Cuenca, CCE, NA, 1948.
Muestra de Poesía Cuencana del Siglo XX, Cuenca, CCE, NA, 1971.
Dos Poemas (estudio introductorio de Alfonso Carrasco Vintimilla), Cuenca, CCE, NA, 1973.
sollozo por pedro jara. Cuenca, CCE, NA, 1978.
El Mundo de las Evidencias, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1980. (Otra edición, CCE, NA, 1984).
In Memoriam, Cuenca, Monsalve Moreno, 1980.
Alguien Dispone de su Muerte, Cuenca, CCE, NA, 1988.
De lo Superficial a lo Profundo, Estudio Introductorio, Marco Tello. Quito, Antares, N° 80, 1992.
Los rostros de Eros, CC, NA, 1997.
El mundo de las evidencias. Obra poética 1945-1998. Estudio introductorio, María Augusta Vintimilla, Quito, 1999.
Jáuregui Urigüen, Ricardo, *Flores de ensueño*, Cañar, Luz del Pueblo, 1918.
Jiménez, José Olivo, *Grandes Poetas de Hispanoamérica*, Navarra, Salvat, 1972.
Jiménez, Juan Ramón. *Primeros libros de poesía.* Madrid, Aguilar, 1967.
Juan, Jorge y Antonio de Ulloa, *Noticias Secretas de América*, Madrid, Turner / Quito, Librimundi, 1982.
Kayser, Wolfgang, *Interpretación y Análisis de la Obra Literaria*, Madrid, Gredos, 4ª ed., .1976.
Lázaro, Fernando - Vicente Tusón, *Literatura española*, Madrid, Anaya, 1983
Le Corre, Hervé, *Poesía Hispanoamericana Posmodernista*, Madrid, Gredos, 2001.
Le Guern, Michel, *La Metáfora y la Metonimia*, Madrid, Cátedra, 1978.
León, Luis A., *Compilación de Crónicas*, *Relatos y Descripciones de Cuenca y su Provincia*, T. I, II, III. Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1983.
Levin, Samuel R., *Estructuras Lingüísticas en la Poesía,* Madrid, Cátedra, 1977.
Litvak, Lily (editora), *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1981.
Lloret Bastidas, Antonio, *Imagen y Memoria de la Poesía*, Cuenca, Publicaciones de la Universidad, 1963.
Antología de la Poesía Cuencana, I, II, III, IV. Cuenca, Consejo Provincial del Azuay, 1980 - 1984.
Cuencanerías. Cuenca, CCE, NA, I, II, 1990, 1993.
Crónicas de Cuenca,La Poesía, Cuenca, CCE, NA, 2000.
López, Ernesto, *Versos Blancos*, s. l., s. e., 1926.
El palacio de cristal, Antología (1893-1942, introducción y notas, Cristóbal Zapata, Cuenca, De la lira, 2012.
López Estrada, Francisco, *Métrica Española del Siglo XX*, Madrid, Gredos, 1974.
Lotman, Jurij M. y Escuela de Tartu, *Semiótica de la Cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.
Estructura del Texto Artístico. Madrid, Fundamentos, 1978
Malo Rodríguez, Alfonso, *Troqueles*, Cuenca, CCE, NA, 1961.
Maravall, José Antonio. *La Cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.
Marco, Joaquín. *Antología de la poesía romántica española.* Biblioteca general Salvat, N° 95.
Marías, Julián, *Literatura y Generaciones*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
Mariátegui, José Carlos, *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, Carcas, Biblioteca Ayacucho, 3ª. ed., 2007.

Márquez Moreno, Inés, *Denuncia del sueño*, Cuenca, CCE, N. A., 1963.
Camino de Mediodía. Cuenca, CCE, NA, 1994.
Márquez Tapia, Ricardo, *Cuenca Colonia*l, Instituto Pedagógico Ricardo Márquez Tapia, 1955.
Martí, José. *Antología.* Biblioteca General Salvat. Alianza editorial N°56, Navarra, 1972.
Martínez, Catalina de, *Fuego,* Cuenca, CCE, NA, 1990.
Tréboles Marcados, s. l., Abrapalabra, 1991.
Láminas de la memoria / Cantos de piedra y agua, Cuenca, Monsalve Moreno, 1999.
El Rincón del Tambor, Cuenca, Universidad de Cuenca / CCE, N. A., 2000.
Antología personal, Quito, CCE, 2010.
Martínez, María de los Ángeles, *Subcielo*, Universidad de Cuenca / CCE, NA, 2002
Trozos de vidrio, Quito, CCE, 2007.
Trasnoche, CCE NA, 2012.
Mary Corylé, *Canta la Vida*. Quito, Bolívar, 1933.
Romancero de la Florecica. Quito, Fray Jodoco Ricke, 1946.
Romances, Fechos, Laureles, Cuenca, CCE, NA, 1953.
Romancero de Bolívar. Cuenca, CCE, NA, 1961.
Dotora Sancta Teresa. Cuenca, CCE, NA, 1962.
Mata, G. h, *Galope de Volcanes*, Cuenca, s. l., s. d. (la edición lleva una dedicatoria autografiada, marzo 20, 1933).
Historia de la Literatura Morlaca, I, II, Quito, CCE, 1959.
Dolores Veintimilla, *Asesinada*, Cuenca, Cenit, 1968.
Dolores Veintimilla, Asesinada, Cuenca, CCE, NA, 1976.
Cráteres Pasionales, Cuenca, Publicaciones y papeles, 1978.
Matovelle, Julio María, *Obras Completas*, Cuenca, Imprenta del Clero, 1934.
Mayoral, Marina, *Poesía Española Contemporánea*, Madrid, Gredos, 1973.
Mendoza Orellana, Alejandro, *Gonzalo Cordero Dávila*, Cuenca, Monsalve Moreno, 1981.
Menéndez Pelayo, Marcelino, *Obras Completas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942
Menéndez Pidal, Ramón, *Los Españoles en la Literatura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.
Mera, Juan León, *Ojeada Histórico-Crítica sobre la Poesía Ecuatoriana*, Quito, J. Pablo Sanz, 1868.
Ojeada Histórico-Crítica sobre la Poesía Ecuatoriana, Barcelona, José Cunill, 2ª. ed, 1893.
Cantares del pueblo ecuatoriano, Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1982.
Merisalde y Santisteban, Joaquín, *Relación Histórica, Política y Moral de la Ciudad de Cuenca. Población y Hermosura de su Provincia*, Quito, CCE, 1957.
Molestina, Vicente Emilio. *Lira ecuatoriana.* Guayaquil, Calvo i ca, 1866.
Monteforte Toledo, Mario et al., *Literatura, Ideología y Lenguaje*. México, Grijalvo, 1976.
Los Signos del Hombre. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede en Cuenca / Banco Central del Ecuador, 1985.
Mora López, José, *Amor, Ausencia y Ventura*, Guayaquil, s.e., 1890.
Moreno Heredia, Eugenio, *Baltra*, Cuenca, CCE, NA, 1960.
Ecuador, Padre Nuestro, Quito, CCE, 1969.
Antología, Cuenca, CCE, NA, 1974.
Poesía, Cuenca, CCE, NA, 1983.

Alfonso Moreno Mora, Cuenca, CCE, NA, s.f.
Antología del Grupo ELAN, Cuenca, CCE, NA, 1977.
Presente Vivo, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1989.
Nueva Antología, Cuenca, CCE, NA, 1998.
Moreno Heredia, Rodrigo, *Los Lenguajes Ocultos y Otros Signos*, Cuenca, Consejo Provincial del Azuay, 2001.
Moreno Miguel y Honorato Vázquez, *Sábados de Mayo*, Cuenca, s. e, 1908.
Moreno Mora, Alfonso, *Poesías*, Cuenca, CCE, NA, 1951.
Poesías Completas, Quito, Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas, 2002.
Poesías, CCE, NA, 1975.
Moreno Mora, Manuel. *El Azuay Literario*, I, II, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1930, 1932.
En la Torre de Marfil, Cuenca, Imprenta de la Universidad, 1930.
Moreno Mora, Vicente. *Al borde de mí mismo*, 1921-1926, Cuenca, s.e., MCMXXVI.
Canción de Soledad y Pena, Cuenca, José M. Astudillo Regalado, 1942.
La Secreta Angustia, Cuenca, Amazonas, 1945.
La Evolución de la Literatura Americana, Cuenca, CCE, NA, 1948.
Moreno Ortiz, Femando, *Rebelión del Hombre sin Camisa*, Cuenca, CCE, NA, 1990.
Testigo de la Tarde, Cuenca, CCE, NA, 1994.
Estación de Vida, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1994.
Muñoz Cueva, Manuel M., *Una Vida Morlaca. Nicanor Aguilar*, Cuenca, CCE, NA, 1951.
Navarro Tomás, Tomás, *Métrica Española, Reseña Histórica y Descriptiva*. Madrid, Guadarrama, 1974.
Navratil, Leo. *Esquizofrenia y Arte*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
Neruda, Pablo. *Canto General 1*, Buenos Aires, Losada, 1968.
Noboa Arízaga, Enrique, *Biografía Atlántida*, Quito, CCE, 1967.
Núñez de Arce, Gaspar, Poetas Contemporáneos, T. I, 2ª ed., Poemas de Núñez de Arce, Bogotá, Librería Americana, 1881.
Olmedo, José Joaquín, *Poesías Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947.
Ordóñez Ortiz, Alberto, *Voz de la angustia*, Cuenca, CCE, NA, 1962.
Los tatuajes del viento, Quito, CCE, 1975.
Velorio de Dios, Cuenca, Imprenta Municipal, 1979.
El inquilino de la soledad, Cuenca, Universidad de Cuenca,1984.
Las llaves impares, Cuenca, CCC, NA, 1986.
La Llama Repetida, Cuenca, Talleres Gráficos de la Universidad, 1988.
Cuentalluvias, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1995.
La Aguja del Pajar, Quito, Libresa, 2004.
La muerte nuestra de cada día, Quito, Libresa, 2006.
Con las Cartas Bocabajo, Cuenca, Prisma, 2007.
Prohibido el paso, I, Quito, Palabras al viento, 2016.
Prohibido el paso, II, Quito, Palabras al viento, 2016 (1ª.ed. 2006). "
Ortega y Gasset, José, *En torno a Galileo*, Madrid, Revista de Occidente, 3ª. ed., 1967.
Ortiz, Manuel María, *Faunia*, Cuenca, CCE, NA, 1954.
Pagnini, Marcello, *Estructura Literaria y Método Crítico*, Madrid, Cátedra, 1978.
Palacio, Zoila Esperanza, *Selección de Poemas*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1982.

Palacios Bravo, Manuel María, *Cantos de Ayer*, Cuenca, CCE, NA, 1953.
Pardinas, Felipe, *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales*, México, Siglo XXI, 16ª ed., 1976.
Paz, Octavio, *Blanco*, México, Joaquín Moritz, 1972.
Los Hijos del Limo, Barcelona, Seix Barral, 1974.
Poesía en Movimiento, México, Siglo Veintiuno, 21 ed., 1990.
La Llama Doble (Amor y Erotismo). Barcelona, Seix Barral, 6ª. reimp.,1995.
Peña Gutiérrez, Isaías, *Manual de la Literatura Latinoamericana*, Bogotá, Educar, 2ª. ed., 1990.
Peralta, José, *Tipos de mi Tierra*, Cuenca, CCE, NA, 1974.
Peralta Rosales, Luis y Víctor Manuel Albornoz, *Flores de Burdel*, Cuenca, Imprenta 10 de agosto, 1914.
Pesántez Rodas, Rodrigo, *El espantajo y el río*, Quito, CCE, 1973.
La Provincia del Cañar en la Poesía de la Patria, Cuenca, CCE, NA, 1992.
De cuerpo entero y otros poemas, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2015.
Petroff, Rojas, Iván, *As de Corazones Solitarios*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 2000.
-archipiélago vital. la metáfora en "sollozo por pedro jara", Cuenca, CCE, NA, 2014
Pfeiffer, Johannes, *La Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 4ª. reimp., 1971.
Pineda Botero, Álvaro, *El Reto de la Crítica*, Bogotá, Planeta, 1995.
Portuondo, José Antonio, *La Emancipación Literaria de Hispanoamérica*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.
Quilis, Antonio, *Fonética Acústica de la Lengua Española*, Madrid, Gredos, 1984.
Reed, John, *Diez Días que Estremecieron al Mundo*, Barcelona, Orbis, 1985.
Rodríguez Castelo, Hernán, (Selección y estudios críticos de Clásicos Ariel)
Lírica Ecuatoriana Contemporánea, I, II, Bogotá, Círculo de Lectores, 1979.
Lirica Ecuatoriana: *1830-1980*, Instituto Otavaleño de Antropología, 1980.
Literatura de la Audiencia de Quito, Siglo XVII, Quito, Banco Central del Ecuador, 1980.
Literatura en la Audiencia de Quito Siglo XVIII, I, II. Consejo Nacional de Cultura / CCE, N. de Tungurahua, 2002.
Rojas, Ángel F, *La novela ecuatoriana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948.
Romero y Cordero, Remigio, *La Romería de las Carabelas*. Prólogo, Gonzalo Zaldumbide, Quito, Bolívar, 1931.
Ibid, Prólogo, Agustín Cueva Tamariz, CCE, NA, 1968.
Rubén Darío, *Antología poética,* La Oveja negra, N°33, Bogotá, 1982.
Sacoto Arias, Augusto, *Obras Completas*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1993.
Salazar Tamariz, Hugo, 3 *Poemas*, Guayaquil, Imprenta León, 1968.
Mi parcela de magia, Cuenca, ELAN, No. 7, CCE, NA, 1949.
Salgado Espinosa, Gerardo, *Latido Ecuatorial*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1978.
Al Oeste de Vietnam, Mujer, Cuenca, Publicaciones y Papeles, 1979.
Precoz Está la Tierra para el Hueso, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1982.
Llaves para el regreso, Quito, Abya-Yala, 2019.
San Juan de la Cruz, *Poesías Completas*, Madrid, Aguilar, 1959.
Sánchez, Luis Alberto, *Escritores Representativos de América*, Madrid, Gredos, 1971-1976.
Sarmiento Abad, Octavio, *Cuenca y Yo*, Cuenca, Amazonas, 1981.

Saussure, Ferdinand de, *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Losada, 13ª. ed., 1974.
Schaff, Adam, *El Marxismo a Final de Siglo*, Barcelona, Ariel, 1994.
Schulman, Iván A., *Génesis del Modernismo*, México, El Colegio de México, 1968.
Segre, Cesare, *Principios de Análisis del Texto Literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
Silva, Medardo Ángel, *El Árbol del Bien y del Mal.* Clásicos Ariel, Guayaquil, Cromograf, s. f., No. 33.
Solano, Vicente, Fray, *Epistolario*, Cuenca, CCE, NA, T. I, II, 1953.
El Eco del Azuay, Quito, Banco Central del Ecuador, 1993 (Colección de Periódicos Ecuatorianos, III).
La escoba, Quito, Banco Central del Ecuador, 1993 (Colección de Periódicos Ecuatorianos, IV).
Spitzer, Leo, *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, Gredos, 1974.
Talens, Jenaro et al, *Elementos para una Semiótica del Texto Artístico*, Madrid, Cátedra, 1995.
Tamariz Crespo, Remigio, *Mármoles Líricos*, Cuenca, Tipografía Municipal, 1948.
Tello Espinoza, Rolando, *Palabras y Piedras Sueltas*, Cuenca, Gráficas Hernández, 2001.
Tello, Marco, *Olmedo: magia y fulguración de la palabra*, Universidad de Cuenca / CCE, NA, 1980.
El patrimonio Lírico de Cuenca, Un acercamiento generacional, Universidad de Cuenca / CCE, NA, 2004.
Tenorio A., Rodrigo, *Anatomía y Esperanza*, Cuenca, CCE, NA, 1969.
Tenorio, Rubén, *Lunación*, Cuenca, Austral, 1961.
Terán Zenteno, Carlos, *Índice Histórico de la Diócesis de Cuenca*, Cuenca, Imprenta del Instituto Salesiano, 1947.
Torres, Alberto M., O. P., *Rasgos Patrióticos de Idiosincrasia Cuencana*, Quito, Santo Domingo, 1941.
Torres, Galo Alfredo, *Cuadernos de Sonajería*, Cuenca, Universidad de Cuenca / CCE, NA / Alianza Francesa, 1999.
Toscano Mateus, Humberto, *El Español en el Ecuador*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.
Uzcátegui, Emilio, *Historia de la Educación en Hispanoamérica*, Revista Ecuatoriana de Educación (67 ,68, 69). Quito, CCE, 1973.
Valbuena Briones, Ángel, *Literatura Hispanoamericana*, Barcelona, Gustavo Gilí, 1969.
Valdano, Juan, *Ecuador: Cultura y Generaciones*, Quito, Planeta, 1985.
Generaciones e Ideologías y otros ensayos, Quito, Academia Ecuatoriana de la Lengua, 2010.
Valery, Paul, *Cementerio marino*, Caracas, Destino, 1945.
Vallejo, César, *Poemas Completos*, Antares, 143, Quito, Libresa, 1999.
Vallejo, Raúl, *Manual de Escritura Académica*, Quito, Corporación Editora Nacional, 2013.
Vanegas Andrade, Teodoro, *Ubicación del Hombre*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1951.
Señales de la Erranza, Quito, CCE, 1969.
El libro de los avatares, Quito, CCE, 2003.
Vanégas Coveña, Sara, *90 Poemas*, Cuenca, CCE, NA, 1980.
Luciérnaga y Otros Textos, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1982.
Poemar, Cuenca, CCE, NA, 1994.
Más allá del agua, Guayaquil, MANGLAReditores, 1998.
Antología Personal, Guayaquil, Casa de la Cultura, 2000.
Lírica Española Contemporánea, Cuenca, CCE, NA / Universidad del Azuay, 2001.
Al andar, Quito, Libresa, 2004.
Mínima Antología Poética, Madrid, Visión libros, 2010.

Vargas, José María, Fray, *Historia de la Cultura Ecuatoriana*, Quito, CCE, 1965.
Varios, *Presencia de la Poesía Cuencana*, Talleres Gráficos de la Universidad de Cuenca (publicación por entregas, dirigida durante varios años por Rigoberto Cordero y León).
Cuenca y su Futuro, Cuenca, CORDES / Universidad del Azuay, s.f.
El Lenguaje Poético de César Dávila Andrade, Quito, Universidad Católica, 1977.
Historia del Arte, Barcelona, Salvat, 1982
Historia Universal de la Literatura, Bogotá, Oveja Negra, Proyectos editoriales 1982.
*Los Grandes Compositore*s, Pamplona, Salvat, 1981, 1982, 1983, 1984.
Literatura y Cultura Nacional en el Ecuador, Cuenca, CCE, NA/IDIS, 1985.
La Poesía de Alfonso Moreno Mora: Nueva Visión Crítica, Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1991.
-*Monografía del Azuay,* Cuenca, Burbano Hnos. , 1926
Vázquez, Honorato, *El Quichua en Nuestro Lenguaje Popular*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1980.
Reparos sobre Nuestro Lenguaje Usual, Cuenca, CCE, NA, 1991.
Vega Delgado, Gustavo, *Obra Poética*, T. I, II, Quito, La Palabra, 2009.
Velasco, Juan de, *Historia del Reino de Quito en la América Meridional. Historia moderna.* Quito, Imprenta del Gobierno, 1842.
Videla, Gloria, *El Ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1963.
Villaespesa, Francisco, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1954.
Vintimilla de Galindo, Dolores, *Producciones literarias.* Quito, Editorial Rocío y Delgado, 1908.
Vitier, Cintio, *Lo cubano en la poesía,* La Habana, Instituto del libro, 1970.
Vivar, Alfredo, *Variaciones*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1978.
Sonsinfin –opera prima-, Universidad de Cuenca, 1986.
opus 2- Universidad de Cuenca, 1986.
opus 3- lineal C, Universidad de Cuenca, 1995.
opus 4 – I praxis, Universidad de Cuenca, 2012.
opus 4- II praxis, Universidad de Cuenca, 2012
Wellek, René y Austin Warren, *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos, 1974.
Yurkievich, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Edhasa, 2002.
Zapata, Cristóbal, *Te Perderá la Carne*, Cuenca, Universidad de Cuenca, CCE, NA / Alianza Francesa, 1999.
Jardín de arena, Arequipa, Cascahuesos, 2009.
El habla del cuerpo, Sevilla, Renacimiento, 2015.

cuenca
ALCALDÍA
DIRECCIÓN GENERAL DE
CULTURA, RECREACIÓN
Y CONOCIMIENTO

UNIVERSIDAD
DEL AZUAY
Casa
Editora

Este libro se terminó de imprimir en el
mes de septiembre del 2021,
con un tiraje de 1000 ejemplares.

Casa Editorial

Dirección de Cultura Recreación y
Conocimiento GAD Cuenca

200 CUENCA
Bicentenario

cuenca
ALCALDÍA

PEDRO PALACIOS U.
ALCALDE

UNIVERSIDAD DEL AZUAY

Casa Editora

ISBN: 978-9942-847-19-5

9 789942 847195