

 litterae



Hernán Rodríguez Castelo

# DOLORES VEINTIMILLA





## **Dolores Veintimilla**

© del texto: Hernán Rodríguez Castelo, 2023

© primera edición: Universidad del Azuay. Casa Editora, 2023

**ISBN:** 978-9942-618-53-5

**e- ISBN:** 978-9942-618-54-2

**Diseño y diagramación:** Andersson X. Sanmartín

**Corrección de estilo:** Sebastián Carrasco

*Libro arbitrado por pares: Jackelín Verdugo, Franklin Ordoñez*

**Impresión:** PrintLab / Universidad del Azuay

en Cuenca del Ecuador

*Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio, sin la autorización expresa del titular de los derechos*

---

## **CONSEJO EDITORIAL / UNIVERSIDAD DEL AZUAY**

Francisco Salgado Arteaga

**Rector**

Genoveva Malo Toral

**Vicerrectora Académica**

Raffaella Ansaloni

**Vicerrectora de Investigaciones**

Toa Tripaldi

**Directora de la Casa Editora**

**DOLORES**  
VEINTIMILLA



Hernán Rodríguez Castelo

# DOLORES VEINTIMILLA



UNIVERSIDAD  
DEL AZUAY

Casa   
Editora





# ÍNDICE

- 13** Dolores Veintimilla de Hernán Rodríguez  
Castelo. Vida y Obra
- 18** **La Vida**
- 24** De cómo se hizo la escritora
- 28** Los silenciosos años guayaquileños
- 34** Los años cuencanos
- 40** La tormenta y el doloroso final
- 61** El final
- 64** El último poema
- 64** El juicio final
- 69** Las dos estrofas aquellas
- 70** Otra lectura de la carta del adiós
- 71** El fallo de la defensa
- 73** **La Obra**
- 79** Cuanto se puede -se debe- leer en “la noche y mi dolor”
- 86** Desde las antologías hasta la edición de monge
- 89** La lírica de Dolores Veintimilla
- 91** “A la misma amiga”
- 94** “A un reloj”
- 98** El paraíso perdido
- 98** “Anhelos”
- 101** “Desencanto”
- 107** “Sufrimiento”
- 113** Quejas
- 121** “A mis enemigos”
- 128** Volvemos la mirada atrás para cerrar esta historia
- 132** Dolores Veintimilla, romántica
- 135** Treno final
- 137** **Bibliografía**
- 145** Hernán Rodríguez Castelo (1933-2017)







# Dolores Veintimilla de Hernán Rodríguez Castelo. Vida y Obra

Algunos estudios centrales sobre Dolores Veintimilla Carrión son: “La emergencia del sujeto femenino en la escritura de cuatro ecuatorianas de los siglos XVIII y XIX” (2010) de Alexandra Astudillo Figueroa; “Dolores Veintimilla, más allá de los mitos” (2015); “De ardiente inspiración” (2016) de María Elena Barrera; “Dolores Veintimilla de Galindo, poesía y subjetividad femenina del siglo XIX” (2006), de Renata Loza, “El Romanticismo de Dolores Veintimilla” (2011) de María Grijalva. A estos estudios realizados se suma el presente texto de Hernán Rodríguez Castelo (2016) “Dolores Veintimilla” (2023), editado por la Casa Editora de la Universidad del Azuay. Sin embargo, Hernán Rodríguez Castelo (1933) señala como lugar y fecha de su estudio “Alangasí, 12 de octubre de 2016” (p.147).

El presente texto une la experticia del arqueólogo minucioso, cuando indaga sobre los distintos textos nacionales e internacionales que abordan la vida y la obra de la escritora ecuatoriana, Dolores Veintimilla Carrión y los sistematiza para luego asumir la figura del crítico la literatura, quién opta por un detenido análisis métrico sobre las piezas líricas y las estrategias intertextuales presentes en los tejidos y subsistemas discursivos de la poesía, la prosa y los textos ensayísticos de la escritora ecuatoriana.

El libro se constituye como una entidad compleja en donde un arqueólogo astuto y hábil hilvana indicios, datos a partir de los restos que han dejado los distintos acercamientos a la vida y obra de escritora ecuatoriana. En los registros de estudios, autores, épocas, piezas literarias, ensayos, contextos de vivencias habitus, procesos judiciales, se interfieren entre sí y se conectan con las caligrafías literarias y van instalando diversos tejidos que se articulan en la obra. Entonces, Hernán Rodríguez Castelo se traza un plan y para precisar el mismo, explora, excava, identifica, registra, conserva, interpela y plantea una mirada otra, sobre los textos de la escritora romántica ecuatoriana conocida en los contextos de la región, del país y de América Latina.

Suma una segunda parte al plan inicial, ingresan las destrezas de un experimentado crítico literario, quien se acerca a las piezas literarias de la escri-

tora, y en ellas examina minuciosamente la composición rítmica, métrica del corpus de poemas de Dolores que se conservan hasta la fecha.

Se instalan un juego de miradas para dar forma a la estructura del libro; en la primera, se secuencian los subtítulos: *la vida, de cómo se hizo la escritora, los silenciosos años guayaquileños, los años cuencanos, la tormenta y el doloroso final*. En este apartado le interesa destacar al autor de la obra situar un primer contexto de travesías sobre todo vitales y escriturarias de Dolores Veintimilla, su procedencia familiar, sus nexos afectivos más cercanos con la madre, su hermana, su esposo, su hijo, algunos amigos y amigas que se gestan de sus traslados geográficos entre Quito, Guayaquil y Cuenca. Travesía que también coincide con su proceso amoroso que tiene más de desamor y nostalgias que de realizaciones y afectos correspondidos. En estos traslados se casa, nace su hijo, la abandonan y se intensifican los dolores, las frustraciones y el sinsentido vital que le llevan a la penosa decisión de quitarse la vida. La sección también refiere algunas lecturas y contactos que le permitieron constituirse como escritora, quien siempre se muestra segura, muy dueña de sí y en serena posesión de su verdad (Rodríguez, 2016, p.43).

Una segunda sección, comienza con el subtítulo, *el final*, ordena y visibiliza hechos vinculados con el proceso criminal que se instala luego de la muerte de la escritora. Al respecto, asegura Hernán Rodríguez Castelo que contaba con “datos fidedignos, aseverados bajo juramento” (p. 53), con ellos articula huellas que anticipaban su final vital trágico y que se visibilizaban en otros signos presentes en sus piezas líricas: *el último poema, el juicio final, aquellas dos estrofas*. Finalmente, *propone, otra lectura de la carta del adiós*. Estos serán también los subtítulos con los que conecta esta sección. Destacan algunos acontecimientos: el debate entre el Padre Solano y Dolores Veintimilla sobre la pena de muerte, por ejemplo, el análisis de la carta de despedida que la escritora envía a su madre y a su hijo; pero también están los comentarios que se obtienen de la autopsia practicada a la escritora en donde se afirma:

Y la revelación resulta enorme: la congestión que se halló en el cerebro de Dolores “no pudo provenir del cianuro de potasio”. No fue, pues, el veneno el que trastornó su juicio en esa sombría, en esa turbia hora final de su existencia, sino “las afecciones morales que precedieron”. Esos enemigos gratuitos a los que dirigió poema conmovedor demandándoles la razón de tanto odio, ellos mataron a Dolores más que el cianuro. Mataron su lucidez intelectual, esa lucidez que nos admira en sus escritos de la polémica que antecedió al acoso final (Rodríguez, 2016, p.63).

O la lectura detenida de las dos estrofas finales de uno de sus poemas y las versiones que generó la lectura de su carta de despedida.

Una tercera sección, se organiza con los siguientes subtítulos: *el fallo de la defensa, la obra, cuánto se puede- se debe leer- en La noche de mi dolor, desde las antologías a la edición de Monge, La lírica de Dolores Veintimilla*: “A la misma amiga”, “A un reloj”, “El paraíso escondido”, “Anhelo”, “Desencanto”, “Sufrimiento”, “A mis enemigos”. En la primera parte de esta sección, se visibiliza un acto de desagravio de la católica Cuenca a una mujer ilustre que había sido víctima de oscuras pasiones, protagonizada por el celo católico y machista. Lepermiten a los familiares enterrar sus restos dentro de los límites del cementerio municipal. También destaca la destrucción de parte de la obra de la escritora, horas previas a su muerte. Lo que genera una búsqueda minuciosa de su producción lírica, ensayística dentro y fuera del país, en antologías nacionales y revistas internacionales. Así mismo se revisan distintas versiones de algunos de los poemas que subsistieron y que quedaron en distintos momentos de sus versiones definitivas. Se establece la corpórea de poemas que se difundieron hasta arribar a una versión sistemática de obra lírica con la edición de un folleto en 1908 realizada por el historiador y crítico Celiano Monge. Se analizan finalmente, estilística y hermenéuticamente, algunas de sus poemas y cartas más destacadas.

Y en una última sección, regresa a la historia vital y estética de la escritora y ubica las siguientes subsecciones: *Volvemos la mirada atrás para cerrar esta historia, Dolores Veintimilla, Romántica y Treno final*. En esta sección, prima la travesía detenida y precisa del crítico para cerrar el círculo del entramado del libro, e intenta instalar una síntesis de la calidad estética del arte de Dolores que meticulosos análisis han seguido y han intentado probar. Afirma Hernán Rodríguez Castelo (2016) que el acercamiento ha requerido extremado rigor y dominio del instrumental estilístico, pero también del conocimiento de emociones y pasiones vividas por la escritora, los cuales se han unido en las texturas complejas del verso, en donde las experiencias vividas difícilmente podrán ser separarlas de las envolturas métricas o retóricas. También refiere el crítico a las dimensiones románticas de Dolores Veintimilla, afirma que esta caracterización es un lugar co-mún dentro de los estudios de literatura ecuatoriana que debe ser estudiado desde miradas más inquisitorias para alcanzar sentidos más exactos para alejarlos de las dimensiones de la vaguedad y de los lugares comunes. En el *treno final* de la evocación crítica del presente libro, Hernán Rodríguez Castelo, le dedica unos sentidos versos tomados del poeta Zorrilla a quien, Dolores leía y releía con dedicación:

Duerme en paz en la tumba solitaria,  
donde no llegue a tu cegado oído  
más que la triste y funeral plegaria  
que otro poeta cantará por ti.  
Esta será una ofrenda de cariño,  
más grata, sí, que la oración de un hombre,  
pura como la lágrima de un niño

Estamos frente a una obra sistemática, armada con detenimiento investigativo y crítico, necesaria para completar el panorama literario del país sobre Dolores Veintimilla.

Jackelín Verdugo Cárdenas  
Profesora de la Universidad del Azuay



**LA VIDA**



Volviendo la vista atrás escribe Dolores Veintimilla unos “Recuerdos”<sup>1</sup>. Me parecen obligado punto de partida para evocar los comienzos de la historia de quien fue la primera gran figura del romanticismo ecuatoriano.

Son así:

## RECUERDOS<sup>2</sup>

En 1847 tenía 17 años cumplidos. Hasta esa edad mis días habían corrido llenos de placeres y brillantes ilusiones. Con la mirada fija en un porvenir risueño y encantador, encontraba bajo mis plantas una senda cubierta de flores, y sobre mi cabeza un cielo tachonado de estrellas.

Era feliz! y pensaba que nunca se agostarían esas flores ni se apagarían esos astros!!.....

Adorada de mi familia, especialmente de mi madre, había llegado a ser el jefe de la casa; en todo se consultaba mi voluntad; todo cedía al más pequeño de mis deseos; era completamente dichosa bajo la sombra del hogar doméstico, y en cuanto a mi vida social, nada me quedaba que pedir a la fortuna.

Desde que tuve 12 años me vi constantemente rodeada de una multitud de hombres, cuyo esmerado empeño era agradarme y satisfacer hasta mis caprichos de niña.

Una figura regular, un pundonor sin límites y un buen juicio acreditado me hicieron obtener las consideraciones de todas las personas de las distintas clases sociales de mi patria.

A la edad de 14 años, un sentimiento de gratitud vino por primera vez a fijar mi atención en uno de mis amigos: hasta entonces mi corazón ligero y vago como el volar de la mariposa, no había hecho más que escuchar con desdén, y si se quiere con risa, los suspiros de los que me rodeaban. Se me había enseñado que los hombres no aman nunca y que siempre engañan: esto me hacía reír de ellos sin escrúpulo.

---

<sup>1</sup>¿Cuándo? Resultaría del mayor interés fechar este escrito. Imposible búsqueda. Mucho es que lo tengamos.

<sup>2</sup>Fue una de las tres composiciones en prosa publicadas por primera vez en Guayaquil, el año 1874, en “La Nueva Era”, por Federico Proaño. “La Nueva Era”, abril-mayo de 1874.

Poco a poco ese sentimiento de gratitud se cambió en una afección tierna, sentida y bienhechora que me ofreció mil y mil encantos.

La confianza que mi madre tenía en mí, me daba una completa libertad; era, pues, señora de mis acciones y de mis horas, y podía ver a mi amigo, que lo era también de mi madre, a mi satisfacción, estar y pasar sola con él, sin caer siquiera en cuenta que mi fortuna era una especialidad.

Respetada siempre por él, uno de mis placeres más íntimos era estar tranquila a su lado. A este hombre virtuoso es a quien debo la mayor parte de mis buenos sentimientos. Las horas que pasábamos juntos las empleaba en formar mi corazón para la virtud. Joven de 19 años, su amor le había vuelto reflexivo y prudente.

Después de cuatro años debíamos unir para siempre nuestro porvenir y nunca escuché de sus labios la más ligera expresión que pudiera ruborizarme. Noches enteras pasábamos juntos en medio de la exaltación del baile sin que me diera a comprender su cariño sino por medio de mil delicadas atenciones; por su arrebatado disgusto se notaba que la más pequeña indiscreción de los que nos rodeaban había lastimado profundamente su corazón.

Su alma noble no me inspiró jamás sospechas ni inquietudes. Me había prometido amarme siempre, le había ofrecido yo pertenecerle por toda mi vida, esto nos hacía felices.

¡Ah! no se puede negar, aun cuando se diga lo contrario, que también el corazón de los hombres tiene impulsos generosos y abriga sentimientos elevados y las más saludables emociones para la virtud!<sup>3</sup>

Escrito de límpida emoción, con penetrante tono de íntima confianza, se convierte en piedra sillar de una biografía de Dolores Veintimilla.

Comienza su utilidad por situarnos esa existencia en el tiempo. Es el detalle de haber mencionado el año 1847. Ese año tenía 17 cumplidos. Había, pues, nacido en ese 1830 que algunos biógrafos y estudiosos de la literatura le han asignado, frente al 1829, que se había mantenido.

---

<sup>3</sup> *Producciones literarias*, selección poética de Dolores Veintimilla de Galindo, editada por Celiano Monge. Prólogo fechado en Quito, en 1908. S.p.i., pp. 17-18

Desde ese 1847 vuelve sus ojos a los años de infancia, de una infancia rodeada de mimos. Adorada de la familia, especialmente de la madre, pondera con deliciosa ingenuidad, “había llegado a ser el jefe de la casa”. De quien se cumplían hasta los más pequeños deseos.

La madre era doña Gerónima Carrión.

¿Y el padre?

El padre era el Dr. José Veintimilla.<sup>4</sup>

Pero no hay padre en estos recuerdos.

Salta a los 12 años, y se enfoca en las relaciones con varones. Ese sería el hilo conductor de estas rememoraciones.

Cuanto rodeaban a la niña –y se insiste en que eran de todas las clases sociales– la consideraban. Debía ser linda. Lo que confiesa de la “figura regular” hay que ponerlo a cuenta de la modestia de la mujer que escribe de sí misma.

Otro salto: a los 14 años. La relación con amigos varones no pasaba del juego, porque se le había enseñado que “los hombres no aman nunca y que siempre engañan”. Así formada se reía de ellos “sin escrúpulos”. Pero ese “corazón ligero y vago como el volar de la mariposa” fijó su atención en uno de sus amigos.

Es curioso lo que motivó ese cambio: “un sentimiento de gratitud”. ¿Qué era lo que motivaba ese sentimiento de gratitud? ¡Cuánto iluminaría el cuadro conocerlo!

Lo importante fue la transformación de ese sentimiento de gratitud en temprano enamoramiento. Pues eso es lo que se dice: “Poco a poco ese sentimiento de gratitud se cambió en una afección tierna, sentida y bienhechora que me ofreció mil y mil encantos”.

Y cómo creció ese inicial sentimiento y esa temprana relación se lo dice insistiendo en una nota: “completa libertad”. Libertad que se debía a la con-

---

<sup>4</sup> Escribe Márquez: “No es aceptable, la aseveración del historiador Sr. Enrique Garcés, quien dice: “que la inspirada poetisa, Dolores Veintimilla, fue hija natural del Dr. Ignacio Veintimilla”. Ricardo Márquez Tapia, *La Safo ecuatoriana, Dolores Veintemilla de Galindo. Estudio histórico-literario*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968, 1º p.16

fianza que la madre tenía en la chiquilla. Señora de sus acciones y sus horas “podía -recuerda- ver a mi amigo, que lo era también de mi madre, a mi satisfacción y estar y pasar sola con él”.

Contradice este cuadro de libertad en las tempranas relaciones de la joven con quien era objeto de su incipiente amor cuanto se nos ha transmitido de las costumbres vigentes en el tiempo. A esas formas severas, recelosas, mal pensadas, de vigilar y reglar estrechamente tales relaciones alude Dolores cuando observa: “sin caer siquiera en cuenta que mi fortuna era una especialidad”.

Caracteriza a ese joven con los calificativos de virtuoso, reflexivo y prudente y dice que las horas que pasaban juntos “las empleaba en formar mi corazón para la virtud”. Y es enormemente sugestivo que era “su amor” el que le había vuelto reflexivo y prudente.

Delicado en las atenciones de que rodeaba a su amada, era celoso. En esas noches enteras que pasaban juntos en bailes “la más pequeña indiscreción de los que me rodeaban” lastimaba profundamente su corazón.

El joven aquel, de 19 años, era Sixto Antonio Galindo y Noroña, colombiano que había llegado a Quito, desterrado por motivos políticos.

Después de cuatro años, es decir, a los 18 de Dolores, “debíamos unir para siempre nuestro porvenir”.

Y cabe ver la ilusionada pintura de esos cuatro años de espera en el hermoso párrafo penúltimo: “Su alma noble no me inspiró jamás sospechas ni inquietudes. Me había prometido amarle siempre, le había ofrecido yo pertenecerle por toda mi vida, esto nos hacía felices”.

Y sucedió como se había establecido:

“En diez y seis de febrero de mil ochocientos cuarenta y siete, con dispensa de proclamación y la licencia necesaria por ser el novio extra diocesano, casé sin velación al Dr. Sixto Antonio Galindo con la Sra. Ma. Dolores Veintimilla; fueron sus padrinos y testigos los Srs. Mariano Martínez y Josefa Veintimilla, de que doy fe”, certificaba el Dr. José Chica, párroco del Sagrario, de Quito”<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> El documento en G. h. Mata, Dolores Veintimilla asesinada. Cuenca, Editorial Biblioteca “Cenit”, 1968, p. XI

Al correr de los años Dolores escribiría el poema “Quejas”. Se impone leerlo aquí como documento histórico -en la segunda parte se ensayará la lectura de crítica literaria-, sombriá página final de la bella y límpida historia que la poetisa nos contara en sus “Recuerdos”:

## QUEJAS

¡Y amarle pude... Al sol de la existencia  
Se abría apenas soñadora el alma...  
Perdió mi pobre corazón su calma  
Desde el fatal instante en que le hallé.  
Sus palabras sonaron en mi oído  
Como música blanda y deliciosa;  
Subió a mi rostro el tinte de la rosa;  
Como la hoja en el árbol vacilé.

Su imagen en el sueño me acosaba  
Siempre halagüeña, siempre enamorada:  
Mil veces sorprendiste, madre amada,  
En mi boca un suspiro abrasador;  
Y era él quien arrancaba de mi pecho,  
El, la fascinación de mis sentidos;  
El, ideal de mis sueños tan queridos;  
El, mi primero, mi ferviente amor.

Sin él, para mí, el campo placentero  
En vez de flores me obsequiaba abrojos:  
Sin él eran sombríos a mis ojos  
Del sol los rayos en el mes de abril.  
Vivía de su vida aprisionada;  
Era el centro de mi alma el amor suyo;  
Era mi aspiración, era mi orgullo...  
¿Por qué tan presto me olvidaba el vil?

No es mío ya su amor, que a otras prefiere;  
Sus caricias son frías como el hielo.  
Es mentira su fe, finge desvelo...  
Mas no me engañará con su ficción....  
¡Y amarle pude delirante, loca!!!  
¡No! mi altivez no sufre su maltrato;  
Y si a olvidar no alcanzas al ingrato  
¡Te arrancaré del pecho, corazón!

Era una vuelta a recordar, desde una madurez desencantada, el enamoramiento juvenil de esa que en otros poemas evoca como “edad de rosa / de los felices años”; el enamoramiento del que llama “mi primer amor, mi feriente amor”. Era un amor que por su novedad, su vehemencia, su pasión, fascinaba los sentidos y le arrancaba suspiros de que su madre era comprensiva confidente.

Pero ese amor ha sido traicionado. Al final de la tercera estrofa lo dice abruptamente el verso duro: “¿Por qué tan presto me olvidaba el vil?”

Un amor como el que había abrasado el corazón de la joven enamorada reclamaba retribución completa, fiel. Pero el descubrimiento es brutal: “Ya no es mío su amor, que a otra prefiere”.

A quien tanto y tan totalmente había amado no podía engañarle ese amor que ya era ficción, acaso compasiva, acaso hasta conciliadora. Porque “sus caricias son frías como el hielo. / Es mentira su fe, finge desvelo...”<sup>6</sup>

Lo que le quedaba a Dolores de ese amor que había culminado en el matrimonio era su hijo.

El veintiséis de noviembre de 1847 el canónigo Manuel Orejuela había bautizado en la parroquia del Sagrario de Quito a Felipe Santiago José, hijo legítimo del Sor. Sixto Antonio Galindo y la Sra. María Dolores Veintimilla Caerrión.

Pero, antes de retomar la historia desde el doloroso desengaño que confiesa “Quejas”, hay que volver a los días de la infancia y primera juventud de Dolores.

## De cómo se hizo la escritora

Dolores Veintimilla es escritora. No solo poetisa: por lo poco que se nos ha conservado -reflejo, seguramente, de lo poco que escribió en prosa- era brillante prosista. ¿Cómo se formó espíritu tan cultivado?

---

<sup>6</sup> No tiene fundamento sólido y contradice todos estos rasgos de ese amor así nacido y así muerto lo que aventuró Crespo Toral: “La denominada QUEJAS no fue enderezada al Dr. Galindo, como falsamente se asegura. Debíó de ser compuesta antes del matrimonio, o pertenecer a la historia íntima de la señora, historia ante la cual hay obligación de enmudecer”: Remigio Crespo Toral, “Revista del Centro de Estudios Históricos y Geográficos del Azuay”, Entrega XIV, Cuenca, noviembre de 1928, p. 81



Juan León Mera en su adusta *Ojeada*, al comenzar la crítica de los poetas de la generación romántica -por llamarla de algún modo- elogió a Dolores Veintimilla: “Tenemos que empezar con el elogio de su talento; pues lo tenía y no vulgar, como se descubre en los pocos versos que nos ha dejado”<sup>7</sup>.

La prueba la daba así: “como se descubre por los pocos versos que nos ha dejado”. Y dedica a la joven poetisa quiteña todo un capítulo, el X. Tras laboriosa disquisición moral sobre su suicidio -pgs. 271-273-, y haber dedicado a “Quejas” breve párrafo marcado por lamentable confusión entre el movimiento anímico que dio ser al poema y su realización formal, hizo esta afirmación: “El buen talento de esta señora está obscurecido por la mal dirigida educación literaria...” (274)

¿Cómo lo sabía?

Lo presumía, por antojadiza crítica interna: “Sus versos prueban que los hacía por pura inspiración y nada más”<sup>8</sup>.

Y, como quien se sentía ante un conocimiento directo y obvio, sentó del estudio de la poetisa: “Se conoce que este se halló limitado a un poco de lectura con la cual dió ensanche y soltura a las ideas que había recojido en la escuela, y adquirió cuantas otras bulleron después en su ardorosa imaginación, sin el órden y concierto que proporciona el estudio metódico y bien fundado”<sup>9</sup>.

Dos momentos se dibujan en la formación de la escritora: escuela y, posteriormente, lecturas.

En 1841, según Informe del Ministerio de Instrucción Pública, había en el país 31 escuelas de mujeres. En los comienzos de la edad escolar de Dolores serían algo menos. Según Pérez Pimentel, “en 1837 inició sus estudios en el colegio “Santa María del Socorro”, que funcionaba en el edificio del beaterio, bajo la dirección del Sr. Isaac W. Wheelwright”, y de allí “pasó a la escuela que las madres dominicanas mantenían en el convento de Santa Catalina de Siena”<sup>10</sup>. ¿Y qué podría dar la escuela de ese tiempo a la brillantez intelectual

---

<sup>7</sup> Juan León Mera, *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana desde su época más remota hasta nuestros días*, Quito, Inprenta de J. Pablo Sanz, 1868, p., 273. (“Inprenta”: sic)

<sup>8</sup> El meticoloso análisis métrico y rítmico de los poemas de Dolores que haremos en la segunda aparte probará que Mera fue ligero al afirmarlo.

<sup>9</sup> Siguiendo el criterio vigente en toda nuestra *Historia general y crítica de la literatura ecuatoriana*, transcribimos los textos del tiempo con su ortografía.

<sup>10</sup> Rodolfo Pérez Pimentel, “Dolores Veintimilla de Galindo” en *Diccionario biográfico del Ecuador*, T. II., Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1987.

de la niña? Pero le ha dado, sin duda, la gran herramienta de formación y enriquecimiento interior: la lectura.

Completó su formación con otras destrezas en cosas de cultura y arte, que se tenían por ornamento de la mujer.

Según el mismo cronista guayaquileño, “con su pariente Rosa Carrión estudiará música y aprenderá a tocar el piano y la vihuela. Con Antonio Salas dibujo y pintura”.

Parece haber llegado hasta Mera la fama de la cultura de Dolores, y ello es lo que motiva su juicio sobre las lecturas vigentes entre intelectuales y artistas en el tiempo. Tras haber establecido que “el buen talento de esta señora está oscurecido por la mal dirigida educación literaria”, arremete contra esas lecturas que nuestro celoso catolicismo del tiempo aborrecía: “No es aventurado presumir también que la lectura no fué de lo más selecto, y sin duda cayeron en manos de la jóvenes libros de aquellos que por desgracia abundan en América, insustanciales y corruptores en el fondo, defectuosos y abominables en la forma. ¡Cuán perniciosas á la moral y á las letras son esas novelas románticas, con que cierta novísima escuela francesa riega las semillas del socialismo y la corrupción por todas partes! ¡Cuán pernicioso y detestable es esa poesía de oropel, que si algún pensamiento encierra es para menoscabar los afectos puros y nobles, y sembrar en el corazón de la juventud el germen de las malas pasiones! Y el interés dramático de esas novelas, aunque inverosímil las más veces, y aquel moverse y brillar del estilo en ellas y en los versos empleado, y el colorido superficial de las imágenes y el armonioso ruido de las estancias; toda esa apariencia seductora obra de tal suerte en el ánimo de los jóvenes, que los inclina á la imitación no solo de las formas literarias y del lenguaje, sino del carácter de los héroes novelescos y de sus acciones hijas de doctrinas extravagantes y a veces hasta diabólicas”<sup>11</sup>

¡Cómo habríamos agradecido a Mera que mencionase alguna de esas novelas! Solo nos dio algunas pistas: novelas románticas, cierta novísima escuela francesa y riegan semillas de socialismo y corrupción; novelas de interés dramático –“aunque inverosímil las más de las veces”–, con un moverse y brillar del estilo; héroes novelescos, con acciones novelescas “hijas de doctrinas extravagantes y á veces hasta diabólicas”.

---

<sup>11</sup> *Ojeada*, pg. 275

No sabemos si por haber dado algunos pasos por una de esas pistas -el autor, muy a tono con usos de generación y tiempo, nunca se digna comunicarnos sus fuentes y búsquedas-, Barrera nos confió: “Tenemos la convicción de que las novelas de carácter socializante de Jorge Sand influyeron en Dolores Veintimilla”.<sup>12</sup>

Una de las más graves limitaciones para el estudio de la literatura ecuatoriana del XIX es la falta de un estudio del libro. ¿Qué libros llegaban a nuestro país? ¿Cómo circulaban? ¿Quiénes los leían? Como soberbia isla en este desierto aparece Julio Zaldumbide traduciendo a Lord Byron.

Solo para señalar en el horizonte novelas que pudieran haber ido a dar en manos de Dolores, anotamos unas pocas fechas fundamentales de la novela del tiempo, comenzando por las que pudieran adscribirse a la que Mera llama “novísima escuela francesa”. Sí, George Sand (de nombre propio Aurore Dudevant), quien entre 1832 y 1837 publicó *Indiana*, *Valentina*, *Lelia*, *Andrés* y *Jaime*, novelas que fueron muy leídas y “pusieron de moda durante bastante tiempo el tema de la mujer incomprendida” (Van Tieghen). Y las novelas francesas que traían aires románticos: de *Madame de Staël*, *Delfina* (1802) y *Corina o Italia* (1807); de Chateaubriand, *Atala* (1801) y *René* (1802); de Benjamín Constant, *Adolfo* (1817); de Alfred de Musset, *Confesión de un hijo del siglo* (1836), de Théophile Gautier, *La señorita de Maupin* (1836) y algo de Prosper Merimée, quien, entre 1829 y 1830, publicó quince novelas cortas, y entre ellas la celebrada *Carmen*. Y acaso haya que mencionar la famosísima *Nuestra Señora de París* de Victor Hugo. No creo que la condena de las novelas de la “novísima escuela francesa” se haya extendido al incipiente naturalismo de Balzac, el de *Eugenia Grandet* (1833), Papá Goriot (1834) y *El lirio del valle* (1835).

Pero pudieran haber ido a dar a sus manos, en especial en Guayaquil, como puerto, más abierto a novedades, esos folletones que hacían la delicia de lectoras burguesas, el más famoso de los cuales fue *Los misterios de París* (1842) de Eugène Sue.

Y de España, a más de variada suerte de folletines, pudieran haber llegado a estas playas obras de mayor entidad, como *La Gaviota* (1849) de Fernán Caballero.

La erudición literaria de Mera apenas rebasaba las fronteras galas, pero Dolores y sus amigos literatos de Guayaquil y Cuenca pudieron haber tenido,

---

<sup>12</sup> Isaac J. Barrera, *Historia de la literatura ecuatoriana*. S. XIX, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1950

si no siempre las novelas mismas, al menos noticias de estupendas novelas inglesas como *Orgullo y prejuicio*, *Cordura y sensibilidad* y *Persuasión* de Jane Austen, publicadas entre 1811 y 1818, o *Jane Eyre* de Charlotte Bronte y *Cumbres borrascosas* de su hermana Emily, publicadas las dos en 1847.

Y, por supuesto, lejos de estas cumbres, pudo haberle llegado, si no la novela misma, noticias de la famosísima *Pamela* (1740), seguida por *Clarisa Harlowe*, de Richardson, que habían iniciado la novela sentimental con heroína femenina.

Y hállanse en el tiempo menciones de Rousseau (así en Miguel Riofrío) quien sugirió tanto a damas inquietas con su *Julia* o la *Nueva Eloisa* (1761).

Y había rebasado fronteras alemanas y aun europeas la romántica *Las cuitas del joven Werther* (1774) del primer Goethe.

Pero acaso debamos pensar más en novelas románticas españolas que pudieron haber agitado el espíritu de la joven Dolores e invitado a sintonizar con los sentimientos de esos héroes: *Doña Blanca de Castilla* (1847) de Francisco Navarro Villoslada (La soledad de Jimeno; “Estoy solo en el mundo”), *Sancho Saldaña* (1834) de Espronceda (“Zoraida huía de los hombres... Buscaba las sendas más escondidas, los sitios más sombríos, en fin todo aquello que pudiera tener analogía con su alma”), *Sab* de la tan famosa Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Y, en cuanto a poesías, Crespo Toral afirmó que Galindo, materialista, “diole a leer versos de perversa doctrina”.<sup>13</sup>

En fin, vientos románticos habían llegado a tierras americanas, como lo atestiguaría el propio Mera con sus *Virgen del sol* y *Cumandá*.

## Los silenciosos años guayaquileños

Acaso por abrir nuevos horizontes a su práctica médica, Galindo se trasladó a Guayaquil. Lo acompaña su joven esposa. Según Pérez Pimentel lo había llamado el coronel Sebastián Medina, casado con la hermana de Dolores, Josefina Veintimilla.

Muy poco conocemos de cierto sobre los años guayaquileños de Dolores. Debía dedicar buena parte de su tiempo a atender a su pequeño hijo, al

---

<sup>13</sup> ¿En que fundó tan grave acusación? Nunca lo dice.

que siempre amó entrañablemente. Pero, inquieta por la cultura y fina versificadora ya, se relacionó con figuras de la literatura. Dos de esas relaciones interesan especialmente y han dejado huellas; la segunda, vestigios más ciertos y literariamente más sugestivos.

La primera fue con un guayaquileño ilustre que comenzaba a labrarse sólida fama de hombre de letras. Pero no como poeta, por más que compusiese versos, sino como elocuentísimo orador y buen periodista: Vicente Piedrahita.

Isaac J. Barrera, con comentario más imaginativo que documentado, salvado apenas por el condicional “consultaría”, ha aventurado que Dolores “comentaría con Piedrahita acerca de los versos que escribía”.<sup>14</sup>

Pero por lo que conocemos de la producción lírica de los dos personajes esos diálogos, de haberse dado, habrían pesado poco en la poetisa quiteña. Piedrahita, hombre de vasta cultura y recia personalidad, como “poeta” era laborioso y falto de vuelo. Su mejor biógrafo ha resumido: “Sus poemas son demasiado artificiales, plagados de lugares comunes, de rima forzada que degenera en insoportable sonsonete”.<sup>15</sup>

Todo lo contrario, pues, de Dolores: sus poemas, desde los que podemos tener por los más tempranos, transmitían viva impresión de naturalidad, frescura y espontaneidad. La rima ocurría fácil, casi naturalmente. Y todo se sentía arrebatado por la pasión.

La segunda relación fue con una dama. De esos tiempos en que apenas se hizo crónica de relaciones íntimas, fue la ávida curiosidad por cuanto fuese literatura de un viajero que estaba en trance de ocupar primerísimo sitial en la literatura del tiempo la que rescató esta de Dolores con una guayaquileña.

Fue el gran peruano Ricardo Palma. En unos “Apuntes de mi cartera” contó:

En febrero de 1855 cúponos en suerte hacer un viaje a Guayaquil, a bordo del vapor de guerra Rimac, en el que un mes más tarde debíamos naufragar en la costa sur del Perú. La sociedad del Guayas es altamente obsequiosa, y pocas horas después de fondeado un buque en la ría es abordado por multitud de canoas, portadoras de tarjetas y esquelas de invitación para los nuevos huéspedes. Entre

---

<sup>14</sup> Barrera, Historia, p. 134

<sup>15</sup> Carlos de la Torre Reyes, *Piedrahita, un emigrado de su tiempo*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968, p. 60.

las relaciones cuyo trato frecuentó el firmante de este artículo, existía una señorita de notable hermosura y cultivado ingenio, a la que hablando una noche de versos, arrancamos el compromiso de que nos proporcionaría las composiciones de una amiga suya<sup>16</sup>

Nada más se dice de esa amistad, pero entre los poemas que esa dama, atendiendo a repetidos requerimientos, que Palma califica con un “tal vez con impertinencia”, estaban dos a ella dedicados por Dolores:

### A CARMEN

(Remitiéndole un jazmín del Cabo)

Menos bella que tú, Carmela mía<sup>17</sup>,  
vaya esa flor a ornar tu cabellera:  
yo mismo la he cogido en la pradera  
y cariñosa mi alma te la envía.

Cuando seca y marchita caiga un día,  
no la arrojes, por Dios, a la ribera:  
guárdala cual memoria lisonjera  
de la dulce amistad que nos unía.

Y seguía Palma: “A la misma amiga a quien consagró tan linda octava dirigió algún tiempo después, al separarse de ella, esta fluidísima letrilla”:

¡Ninfa del Guayas  
encantador!  
Cuando regreses

---

<sup>16</sup> Ricardo Palma, “Dolores Veintimilla”, *Tradiciones peruanas completas*, Edición y prólogo de Edith Palma, Madrid, Aguilar, 1964 (5ª ed.), p. 1422. ¿Y quién era la señorita “de notable hermosura y cultivado ingenio”, que compartió lectura de poemas con Palma y había sido tan amada por Dolores? El acucioso recopilador de noticias del mundo social guayaquileño de antaño, Rodolfo Pérez Pimentel, le ha dado aristocrático nombre: Carmen Pérez Antepará (*Diccionario*). Pero esta dama había contraído matrimonio el 27 de septiembre de 1848 (Barrera Agarval) y, según como la trata Palma (“señorita”) y lo que le dice Dolores en la letrilla que le dedica (en 1854), Carmen era soltera. Pero Pérez Pimentel defiende su adjudicación. Sostiene que, por razones de cortesía, solía llamarse señorita aun a damas casadas. Así en conversación con el autor.

<sup>17</sup> Palma confiesa: “El primer verso dice en el original *Menos bella que tú, amiga mía*; mas nosotros, en gracia a la armonía nos hemos tomado la ligera libertad de corregirlo”. En verdad fue “ligera” esa libertad, porque sin necesidad hizo desaparecer el “amiga”. En cuanto a evitar la sinalefa, esta no se daba por la pausa marcada por la coma.

a la mansión  
donde te espera  
todo el amor  
de los que hoy ruegan  
para ti a Dios;  
cuando más tarde  
vengan en pos  
de los placeres  
que apuras hoy,  
de tus abriles  
en el albor,  
los tiernos goces  
y la emoción,  
con que las madres  
amamos, ¡oh!  
a los pedazos  
del corazón:  
no olvides, Carmen,  
no olvides, ¡no!,  
a tu Dolores  
por otro amor.

Es este un poema de despedida. El “cuando regreses” invita a pensar en la costumbre cortés de los guayaquileños de ir con quienes dejaban su ciudad acompañándoles un trecho, antes de retornar. Y es el apasionado reclamo a la querida amiga de que no la olvide. Que no la olvide ni por el amor de que está rodeada ahora, ni por esos placeres en que “más tarde” florecerán sus abriles.

Pero esta secuencia del hoy y el más tarde, cada uno de esos tiempos con sus propios placeres, dista mucho de ser tan exacta y sencilla como en esta lectura. La sintaxis está rebasada por la pasión y cuando habla de “los placeres / que apuras hoy” aparece la necesidad de un sujeto plural, sujeto de “cuando vengan”. Que, por ordenamiento sintáctico, vendrían a ser “los tiernos goces y la emoción”. Pero son goces y emoción con que las madres aman a los pedazos de su corazón.

La pasión amorosa arrolla cualquier rigor secuencial o definitorio. Y acaba por decir que, sea cual sea el amor al que se asome Carmen, no olvide a su Dolores por ese otro amor. Y el “no” con intensificación de signos admirativos y por la posición del monosílabo al fin del verso rimado se convierte en lo más urgente del mensaje que da Dolores a su amiga en la hora de la despedida. Es el “no” a un posible olvido “por otro amor”.

La letrilla pentasilábica, con su ritmo fluido, transmite las prisas de la despedida y la urgencia del corazón apasionado por dar a la amiga amada ese mensaje.

Pero la amiga guayaquileña de Dolores envió a Palma otros poemas. Serían los que el gran polígrafo peruano haría conocer a América y, seguramente, aun más allá.

El envío se hizo cuando ya la poetisa había puesto fin a su vida. El paquete que ella hizo llegar a Palma contenía, a más “de un pliego de versos”, “un periódico”.

No lo dice Palma, pero todo hace pensar que el recorte del periódico era del diario quiteño “La Democracia”, y era una crónica del suicidio de Dolores, que hurgaba en las causas de la desesperada resolución y exaltaba esa figura trágica. Terminaba: “Tal ha sido el drama trágico y sombrío de la señora Veintimilla; y habiendo resultado claros y patentes los motivos de su sensible muerte, su memoria no podrá ser maldecida por los que aprecian y respetan en la mujer el talento y la virtud”. A ese texto volveremos en la parte correspondiente al suicidio y sus causas.

Es importante advertir que no estaba en el paquete remitido por la amiga guayaquileña de Dolores, un artículo del que Palma dice, en la versión de su ensayo que manejamos: “Creemos oportuno reproducir en parte ese delicado artículo”, y en nota da cuenta de la adjudicación a autor: “Me aseguré un literato ecuatoriano que el autor de este sentido artículo fue el poeta chileno Guillermo Blest Gana, refugiado por entonces en Cuenca para burlar el ensañamiento con que perseguía el Gobierno de Santiago al periodista”<sup>18</sup>.

A este artículo se impondrá volver, en especial por dos razones: porque aparecía como escrito por testigo de los acontecimientos y por el uso que se le daría para excusar a Solano y facción del suicidio de Dolores.

De vuelta a la querida amiga guayaquileña de Dolores, hay aún mucho que leer en el envío hecho a Palma.

Los poemas que le envía al crítico que tanto se había interesado por la poesía de Dolores no son guayaquileños: son cuencanos. Escritos en una

---

<sup>18</sup> Palma. ob. cit., p.1429. Ese artículo solo fue incluido en una versión posterior del ensayo, publicada en 1873 en la “Revista de Santiago”.



hora dolorosa (“Quejas”) y dramática (“A mis enemigos”) de la existencia de Dolores. Si Dolores los envió a su amiga porteña ello nos introduciría en lo más profundo y entrañable de esa relación. Carmen habría sido su confidente y la intimidad habría seguido cuando la poetisa estaba ya en Cuenca.

Pero, muerta ya la querida amiga, quien tanta intimidación tuviera con ella y tanto se interesara por sus cosas, se ha preocupado de recoger noticias sobre ella, y en especial sobre su trágico final. Ello explicaría la inclusión del artículo de “La Democracia” en el paquete que envió a Palma.

Por fin, dentro del cuadro de esa alta y honda amistad cabe presumir que Carmen confiaba en que el polígrafo peruano difundiera los poemas de Dolores que ella le enviaba. Y acaso, o en persona o epistolarmente, Palma se lo hubiese o prometido o asegurado.

Ello es que el 17 de diciembre de 1861, don Ricardo escribe desde Valparaíso, a José Casimiro Ulloa, redactor de “La Revista de Lima” y viejo amigo suyo: “En el vapor próximo le enviaré un folleto que voy a publicar con el título Dos poetas. Contiene un artículo sobre Don Juan María Gutiérrez el compilador de la América poética y otro sobre Doña Dolores Veintimilla, poetisa ecuatoriana. Este último creo que le convendría reproducirlo en (L)a Revista por el interés que encierra para los suscriptores de Guayaquil y por lo romanesco de la vida de esta mujer”.<sup>19</sup>

Y en la misma carta le confiaba tener “gran acopio de materiales para el Parnaso Americano. Mi galería consta hasta hoy de los siguientes poetas”, y en la lista de 28 poetas solo un nombre era ecuatoriano: Dolores Veintimilla.<sup>20</sup>

El 27 de ese mismo diciembre Palma vuelve a escribir a Ulloa y le anuncia: “Por este vapor le envío un cuaderno que contiene dos artículos míos juzgando a Don Juan María Gutiérrez y Doña Dolores Veintimilla. Si cree V. que el artículo sobre esta poetisa ofrezca algún interés para sus suscriptores de Guayaquil haría bien en reproducirlo. Lo considero de algún mérito y disimule la modestia de autor”.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Ricardo Palma, *Epistolario General (1846-1891)*. Obras completas. Tomo VIII. Vol. I. Lima, Universidad Ricardo Palma. Editorial Universitaria, 2005, p. 54

<sup>20</sup> “*El Parnaso americano* que preparaba Palma con el venezolano Abigail Lozano y el poeta romántico peruano Nicolás Corpancho, no llegó a publicarse. Con las poesías que había compilado, apareció en París en 1865, en la librería de Rosa y Bouret, la antología *Lira americana. Colección de poesías de los mejores poetas del Perú, Chile y Bolivia. Recopiladas por D. Ricardo Palma*”. Nota de Miguel Ángel Rodríguez Rea en la citada edición de Obras de Palma. P. 54

<sup>21</sup> Palma, *Obras*, Ed. cit., p.56

Nunca se publicó el artículo en “La Revista de Lima”<sup>22</sup>; pero había ya empezado a correr mundo en el folleto que Palma enviaba a Ulloa<sup>23</sup>, y, ese mismo diciembre de 1861, en la prestigiosa “Revista de Sud América”.<sup>24</sup> Y seguirían nuevas publicaciones de texto que en tanto tenía Palma.<sup>25</sup>

## Los años cuencanos

Sin que sepamos exactamente por qué la pequeña familia Galindo Veintimilla se traslada a Cuenca en 1854, en los primeros días de mayo. Y a los pocos meses Galindo parte a Centroamérica, “llamado por unos paisanos, con la ilusión de mejorar en el desempeño de su profesión”, según Pérez Pimentel. (Márquez) ha referido que enviaba a la esposa dinero por medio de la firma cuencana de “Estrada”, con sede en Guayaquil.<sup>26</sup>

En la capital azuaya la poetisa quiteña se relacionó con el brillante grupo de intelectuales y escritores que componían la “Sociedad Aprendizaje Literario”: Benigno Malo, Mariano Cueva, Juan Bautista Vásquez, Pío Bravo, Tomás Rendón, Luis Cordero, Antonio Marchán, Joaquín Fernández de Córdova, Miguel Ángel Corral...

“Al Centro pertenecía como socia la poetisa, por presentación de sus miembros a la directiva”. Márquez (1966). Tal presentación debió haber incluido obra lírica de Dolores.

Y en torno a ella se agrupó en la capital azuaya la que Crespo Toral llamó “la primera familia cuencana”: Miguel Ángel Corral, Cordero, Fernández de Córdova, José Rafael Arizaga y Antonio Marchán. De uno u otro modo, tras la trágica desaparición de su entrañable compañera de afanes literarios, varios de ellos testimoniarían su alto aprecio y rendida admiración por la poetisa.

Corral y Marchán, los más entusiastas por versificar -con desigual fortuna, más bien corta de vuelo en Marchán- parecen haber sido los que más

---

<sup>22</sup> Y esto a pesar de la insistencia de Palma. El 3 de marzo de 1862 le escribía a Ulloa: “Reitero a V. mi encargo de acortar el artículo sobre Gutiérrez; más interés tienen para nuestro país los *Anales de la Inquisición, Justos y pecadores* y *Dolores Veintimilla*”. Obras, p. 68

<sup>23</sup> “Dos poetas, apuntes de mi cartera, Valparaíso, Imprenta del Universo de G. Helfman.

<sup>24</sup> “Dolores Veintimilla”, “Revista de Sud América”, Valparaíso, 25 de diciembre de 1861.

<sup>25</sup> Barrera-Agarwal da noticia de su publicación por entregas en el periódico dominical “EL Céfito”, de Lima, entre junio y septiembre de 1862: María Helena Barrera-Agarwal, *Dolores Veintimilla. Más allá de los mitos*, Quito, Sur Editores, 2015, p. 45, nota 85.

<sup>26</sup> La Safo, p. 84

cerca de Dolores estuvieron, en procura de sus iluminadores juicios y amigables reconvenções poéticas. Lo confesarían, a su modo, en los poemas que dedicaron a la amiga muerta. Corral escribió en una estrofa de su “A la memoria de 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 vióse tu frente oscurecida;  
pero al dejar las playas de la vida  
cobarde fue tu heroica abnegación

“Todo lo grande tu alma arrebataba”. ¡Qué alto encomio de esa ilustre mujer! De otro modo dijo lo mismo Mera, cuando destacó una y otra vez el talento de esa dama, “pues lo tenía y no vulgar”.

Y hubo otro personaje del mundo de las letras que trató a Dolores en Cuenca. Un chileno, poeta y romántico: Guillermo Blest Gana. Llegado a la capital azuaya en 1856. Nacido el mismo año que Dolores.

Mata, apoyándose en un buen conocimiento de la obra lírica del chileno, aventuró este cuadro de la relación del recién llegado con la poetisa quiteña:

Blest habló a sus amigos cuencanos largamente del Romanticismo, deslumbrándose al encontrar que Dolores Veintimilla ya era una adelantada de ese movimiento que recién estaba invadiendo la conciencia literaria de América; en la que influiría por largos años, porque no solo caló profundamente en el alma romántica nata del indoamericano, sino porque abrió las esclusas al caudal emotivo que todos los poetas tenían oprimido en su sentimiento. Para Blest Gana, Dolores era una fuerza de lírica irrefrenable.<sup>27</sup>

Ya se ha dicho que lo que Blest escribió sobre Dolores no estaba en las primeras ediciones del ensayo de Ricardo Palma. Solo se lo incluyó en 1873.

---

<sup>27</sup> Mata, *Dolores*, pg. 83. Hay que señalar cierto uso literario de la hipérbole. En cuanto al romanticismo de Dolores Veintimilla reservamos el juicio hasta cuando leamos críticamente sus poesías.

Publicado en 1858 -es decir, a solo un año del suicidio de Dolores-<sup>28</sup>, correría mundo en las obras de Palma encabalgado en su prestigiosa y universal difusión.

Cuándo y cómo llegó el gran tradicionista al conocimiento de ese artículo -que calificó de “delicado”- se puede rastrear por la nota que puso al final de su reproducción en su *Apuntes de mi cartera*: “Me aseguró un literato ecuatoriano que el autor de este sentido artículo fue el poeta chileno Guillermo Blest Gana, refugiado por entonces en Cuenca para burlar el ensañamiento con que perseguía el Gobierno de Santiago al periodista político”.

Creemos oportuno reproducir en parte ese delicado artículo, escribe Palma, y lo transcribe extensamente:

Vivía en Cuenca, ciudad importante de la República del Ecuador, una mujer joven y hermosa. - Era casada y tenía un hijo. - Su marido estaba ausente.

De cuerpo era alta, de frente espaciosa, de ojos bellísimos, de boca fresca y pequeña, de cabellos castaños, noble y majestuoso porte.

Lecturas y estudios mal dirigidos habían estorbado más bien que servido el desarrollo de su inteligencia despejada; y era de corazón ardiente entusiasta y romancesca de espíritu.

Unida en temprana edad a un hombre a quien acaso no amaba, sentía que algo faltaba a su vida, y el fuego de su imaginación la hacía correr tras la sombra quimérica de un bien desconocido.

No encontrando la dicha, había dudado del bien, y el espíritu religioso había muerto en su corazón.

Sucedió que un hombre logró tal vez inspirarla el amor que por ella sentía. Su corazón y su imaginación la arrastraban: su orgullo y los juicios del mundo la detenían al borde del abismo.

---

<sup>28</sup> Con el título “La suicida” en la “Revista del Pacífico” de Valparaíso. El dato en Barrera-Agarwal, pg. 46. Pero más tarde figuraría entre las obras de Blest con el título de Dolores Veintimilla. Así el Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias, Artes, etc.: , traía en la larga columna que dedica al chileno esto: “Ha cultivado, aunque sin gran éxito la novela social y de costumbres, siendo también conocidos sus romances El Número Trece, Una historia como hay muchas y Dos Tumbas, y el artículo Dolores Veintimilla, en el que relataba el desgraciado fin de la poetisa ecuatoriana” (Montaner y Simón, de Barcelona, y W. M. Jackson, Inc, 1952, T.III).

El presente era triste, oscuro, de lágrimas. El porvenir, incierto, amargo, sin esperanzas.

Entonces quiso morir<sup>29</sup>

Y el texto sigue y volveremos a él cuando nos ocupemos del suicidio de Dolores.

Blest es el único que da esa interpretación del mundo interior de la poetisa, llegando a aquello de que un hombre que sentía por ella amor y le inspiró un amor así.

¿Cuán digna de fe era esa interpretación febrilmente romántica de Dolores Veintimilla?

Ni el propio autor estaba seguro: lo traicionan esos “acaso” (“un hombre a quien acaso no amaba”) y “tal vez” (“logró tal vez inspirarla el amor...”).

Y un escrito de Dolores que solo se conocería años más tarde, y por el cual hemos comenzado este ensayo (“Recuerdos”), prueba la falsedad de esa interpretación, sin que alcance a salvarla el “acaso”.

Y el segundo “tal vez” no justificaba en modo alguno lo que seguía.

Blest no conocía a Dolores como para juzgarla así. Juicio como ese de que “lecturas y estudios mal dirigidos habían estorbado más bien que servido al desarrollo de la inteligencia”, solo podía fundar una larga familiaridad, y una muy concienzuda investigadora ha concluido, de confrontar algunas fechas de Blest, que “su estancia en la ciudad de Cuenca, en vida de Dolores, no pudo ser mayor a unas pocas semanas, en el mejor de los casos”.<sup>30</sup> Es posible que este juicio del chileno no sea sino nueva redacción de lo que echaría a correr Mera en su *Ojeada*.

Y este poeta nada dice de la poesía de Dolores. Y este que se da de conocedor hasta de interioridades de esa gran mujer no dice una palabra del hijo y de cuan entrañablemente ella lo amaba.

¿Y qué juzgar de eso de que “había dudado del bien, y el espíritu religioso había muerto en su corazón”? cuando leemos en esas *Lecciones de moral por*

---

<sup>29</sup>Palma, Dolores, pp. 1427-1428.

<sup>30</sup>Barrera, p. 49.

*una madre para su hijo*, dedicadas al pequeño Felipe Santiago: “La moral, hijo mío, no es otra cosa que el conjunto de los deberes impuestos al hombre por Dios, la naturaleza y la sociedad, y la moralidad, el cumplimiento de esos deberes”<sup>31</sup>

Y por lo que hace a ese supuesto amor que habría sumido a esa mujer en agitación y casi desesperación, ¿cómo contrasta cosa tan calenturienta con lo que escribiera Benigno Malo en el “Álbum” de la ilustre quiteña: “porque los días de la buena esposa corren puros, como los de un torrente; blancos, como la nieve; albos como las páginas de este Álbum”<sup>32</sup>!

Se puede dar aún otras razones para dudar de la veracidad del artículo de Blest -ya habrá ocasión de señalar algunas-; pero lo realmente grave de todas esas fabulaciones tendientes a convertir a Dolores Veintimilla, “La suicida”, en heroína de folletín romántico al uso es haber dado su frustración amorosa como causa del suicidio.

A ese tremendo final de existencia tan hermosa, de tanta plenitud espiritual -en contra de las negras tintas del romántico chileno-, vamos a dedicar la siguiente parte de este ensayo.

Pero antes pintemos a grandes brochazos el clima intelectual, literario y espiritual de la ciudad que iba a escribir esa sombría página de su historia.

El clima que rodeaba a la ilustre quiteña era ilustrado, de fina sensibilidad estética y gran entusiasmo por la poesía. Ese clima es el que exaltaba el poeta Miguel Ángel Coral en esta estrofa que escribió en el “Álbum” de Dolores:

¿Mas para qué decirte que seduces,  
Inspiras y arrebatas, si en tu frente  
Llevas do quiera fueras, floreciente,  
Aureola eterna de invencible amor?<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> *Lecciones de moral por una madre para su hijo*, está entre los inéditos que publicó Márquez en *La Safo ecuatoriana*.

<sup>32</sup> *Álbum literario*, que se incorporó al proceso seguido por la Curia Eclesiástica de Cuenca para aclarar las causas del suicidio de Dolores Veintimilla.

<sup>33</sup> En Márquez, *La Safo*, p. 73

Pero el clima en la ciudad era otro. Había un periodismo político de altura con redactores de la talla de Fray Vicente Solano, Benigno Malo y Mariano Cueva. Y se multiplicaban periódicos: “La Razón”, “El Patriota Convencional”, “El Eco del Azuay” (no el de Solano), “Gaceta de Cuenca”, “El Atalaya”, “El Sud-Americano”, “El Nacional”, “El Genio del Machángara”, “El Norte del Republicano”...

Pero menudeaban también las hojas sueltas. Firmadas con los más des-pampanantes pseudónimos, y que, amparadas en el anonimato, ponían a rodar desde burlas tendenciosas hasta simples insultos y aun calumnias. En el Prospecto de su nuevo periódico, que se titularía “La luz”, Solano reclamaba por la respuesta dada en una de esas hojas a un artículo suyo de rechazo a ciertas pretensiones del Gobernador: “¿Y cuál fue la contestación? El público ha visto un papel intitulado: *Carta de una comadre á su Fr. Jansenio de la predestinación*. En él se trata al escritor de las *Observaciones*, de *mestizote*, de *bruto*, de *natural de Challuabamba*, de *panadero*, de *maestro* de no sé qué *mujer de sastrre*, con otras expresiones tan groseras, que no se habrían atrevido a estamparlas, por su mismo decoro, la más miserable fregona de Andalucía”.<sup>34</sup>

Pero, aunque con agudo sentido de humor satírico y otras calidades del gran periodista que era, el fraile no se quedaba atrás en este hacer fisga de sus adversarios y aun insultarlos, sin más.

Y Solano en su tiempo no fue un periodista más: fue el recio polemista y el ilustrado crítico político y social que lo dominó. E impuso una concepción del catolicismo dura, muchas veces fanática.<sup>35</sup> Y con tal capitán a la cabeza, larga hueste de predicadores y confesores aportaban su celo, a veces realmente montaraz, a la cruzada.

Pero ese clima cultural no se quedaba en turbiedades impresas echadas a volar en pasquines y artículos burlescos: llegaba a excesos casi grotescos. Al estilo de la que Mata ha calificado de “cursilísima reyerta” y Alfonso Andrade ha narrado en su *Hemeroteca Azuaya*. Se trata del banquete ofrecido en 1854 por un Dr. Hurtado a los hombres que representaban la élite azuaya:

La mesa del festín está presidida por los Tamariz, Torres, Córdovas, Salcedos, Malos, Corderos, Chicas, Salazares, etc. En los brindis se

---

<sup>34</sup> Este “Prospecto” salió a circular el 15 de febrero de 1843.

<sup>35</sup> Sobre tan rica y tan compleja personalidad puede verse el largo capítulo que le dedico en mi *Historia de la Literatura ecuatoriana*, s. XIX, tomo II, cap. VII, pp. 815-1152, y también, sobre su tarea periodística, tomo I, cap. IV, pp. 418-446

hace la apología del talento y de la aristocracia; pero el Ministro de la Corte, Dr. Nicolás Gómez, no sabemos si excedido en las libaciones o mortificado por los apologistas de la nobleza, poniéndose en pies, en caluroso REPENTISMO, carga contra los linajudos, y sostiene que la verdadera virtud se la debe buscar en el rol de la democracia...

Cuando Gómez cesa de hablar, entre la rechifla del concurso y cree que al sentarse encontrará la silla que había abandonado, da en el pavimento grave costalazo, porque el Dr. Joaquín Córdova le ha retirado el asiento...

"Coro estrepitoso de risa llevó a Gómez al colmo de la indignación; siguiéronse injurias, gritos y protestas, culminando la pelazga con un navajazo que infiere Gómez a Rafael Torres y sufriendo el hechor la más terrible paliza que puede recibir un excelentísimo Ministro de la muy digna y respetabilísima Corte Superior del Azuay"<sup>36</sup>.

En ese clima social, cultural, político y, sobre todo, religioso se escribe la página más altiva y sombría de la vida de Dolores Veintimilla. La última.

## La tormenta y el doloroso final

Los hechos suceden así:

El indígena Tiburcio Lucero es ajusticiado en Cuenca el 20 de abril de 1857, acusado de parricidio<sup>37</sup>.

Dolores Veintimilla publica el 23 una hoja titulada *Necrología* contra tal ajusticiamiento y rechazando la pena de muerte.

El 5 de mayo aparece otra hoja volante, de título *Graciosa necrología*, en rechazo de la *Necrología* de Dolores. La firmaban "Unos colejiales".

El 9 de mayo la Sra. Veintimilla responde con otra hoja, de título *Otro campanillazo*.

---

<sup>36</sup> Alfonso Andrade Chiriboga, *Hemeroteca Azuaya*, Tomo I. Cuenca, Edit. El Mercurio, 1950, pp. 130-131.

<sup>37</sup> G. H. Mata dice no acabar de decidir qué era en este caso eso de "parricidio". Pudo haber sido fratricidio. El expediente del juicio, explica, "por más diligencias que he hecho no lo he conseguido": *Dolores Veintimilla, asesinada*, p. 197.



23 de mayo: Dolores Veintimilla se suicida.<sup>38</sup>

Estas, las fechas y los documentos por todos conocidos. (Ya veremos que hay otros documentos). Entre ese 9 de mayo y ese fatídico 23, ¿qué sucedió en Cuenca?

Crespo Toral, en artículo que busca a toda costa diluir la gravedad del acoso cuencano a la poetisa, consignó de la *Graciosa necrología*: “Dícese que la publicó Fray Vicente Solano”<sup>39</sup>, y Albornoz, en su biografía de Solano, se inclinó por tal atribución: “Entonces sale a luz una hoja suelta intitulada *Graciosa necrología*, en la que se hace burla y se deprime a la Sra. Veintemilla de Galindo (...) Se asegura que estas publicaciones influyen poderosamente en el ánimo ya exacerbado de la poetisa (...) especialmente la primera aparecida al amparo del anónimo, pero que el Sr. Dr. Remigio Crespo Toral, seguramente bien documentado, en un estudio al respecto la atribuye al P. Solano. No se hace difícil aceptar tal aseveración, pues a ello impelen a Fray Vicente Solano su carácter figón y combativo y sobre todo no permitir que las causas de la religión sufran desmedro alguno”<sup>40</sup>. Y Miguel Díaz Cueva, en su *Bibliografía de Fray Vicente Solano*, pone en la sección d - “escritos sobre los cuales existe únicamente la posibilidad de que sean también obra del Padre Solano” -, ficha 183, la *Graciosa Necrología*.

Aun antes de entrar en estos escritos en procura de hacer luz sobre el tremendo caso, importa atender a otro escrito de Solano: el 12 de noviembre de 1856 había dedicado la primera mitad del número 10 de *La Escoba* al artículo “Pena de muerte”, que sin duda leyó Dolores Veintimilla, y que arrancaba con este dogmático comienzo:

La pena de muerte ha sido en estos últimos años una cuestión de novedad. Los autores que la impugnan parece que han olvidado las doctrinas que hay a favor de ella, o que de propósito las impugnan, despreciando las autoridades. Entre los católicos, es constante ser lícita la pena de muerte de los malhechores, por ser conforme a la Escritura, a los Padres de la Iglesia y a la misma razón. Así que la abo-

---

<sup>38</sup> Se reproduce aquí en gran parte lo que he escrito en ese capítulo dedicado a Solano de mi *Historia de la literatura ecuatoriana*. S. XIX, ya citado, apartado “La otra página: “Dolores Veintemilla de Galindo”, pp. 999-1023, y en Hernán Rodríguez Castelo, “Solano, Dolores Veintimilla y la pena de muerte”, en *Libro de homenaje a Plutarco Naranjo Vargas*, Quito, Academia Nacional de Historia, 2010, pp. 175-197.

<sup>39</sup> “Dícese que la publicó Fray Vicente Solano, polígrafo en su tiempo, el más notable en casi todas las ramas del saber. No se conoce hasta hoy el verdadero autor de la GRACIOSA NECROLOGIA”: Remigio Crespo Toral, “Dolores Veintimilla de Galindo”. Art. cit. p. 78.

<sup>40</sup> Cito por la primera edición: Víctor Manuel Albornoz, *Fray Vicente Solano*. Cuenca, 1942, p. 173.

lición de la pena de muerte no se puede sostener sin nota de error, o al menos de temeridad. A los fautores de la abolición se les puede aplicar lo que decía Fleury de los defensores de las libertades anglicanas, que eran los jurisconsultos y teólogos de fama sospechosa.<sup>41</sup>

Y pasa “a demostrar brevemente que la pena de muerte es lícita y necesaria” con un texto poco convincente de San Pablo y aprobaciones expresas de santo Tomás de Aquino y San Agustín. Y entra a discutir con un objetor de esa pena, el colombiano José María Torres Caicedo. Para Solano cae fuera de discusión que “tanto el individuo como la sociedad ganan mucho con la desaparición de un criminal, así como gana el cuerpo cuando le cortan un miembro corrompido”. Sigue con el tema en el número 12. En cuanto a las razones de compasión y humanidad, apoyándose en largo texto de Feijóo, concluye: “Lo que se llama compasión, filantropía, etc., no es más que un pretexto para dejar impunes los delitos y trastornar el orden social”.

Sigue con la materia en el número 13. Se dedica a destrozarse los argumentos que ha desarrollado Filangieri a favor de la pena capital, que tacha de “algarabía”. El filósofo ha pretendido fundar la pena de muerte en la pura razón, con argumentos como este: el injusto agresor pierde el derecho a su vida, porque sería cosa contradictoria que existiesen dos derechos opuestos. Para el fraile la lectura de estos argumentos “debilita en el espíritu y en el corazón” de los jurados la ejecución de la justicia. Y aquí la “algarabía” es de Solano porque estos autores contra los que arremete defienden la pena de muerte y él, a propósito de tales autores, se desata en ataque a lo que era una de sus obsesiones:

La lectura de libros inmorales o irreligiosos destruye las buenas costumbres y la creencia de los pueblos: las doctrinas son el termómetro de la religión y las costumbres de un país. De estas reflexiones, fundadas en la experiencia y en la razón, se sigue que así como claudicarían las costumbres y la fe con la lectura de libros que las atacan, también la administración de justicia respecto de los criminales será débil o nula siempre que circulen entre las manos del pueblo escritos opuestos a la aplicación de la pena capital. Véase por qué en una sociedad donde se permite la libertad ilimitada de opiniones, no habrá más que quejas de injusticias, de inmoralidad, etc., sin que las leyes puedan remediar los males en su origen.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup>Obras de Fray Vicente Solano, Barcelona, “La Hormiga de Oro”, T. II, 1893, p. 226.

<sup>42</sup>Obras, II, p. 235.

Así terminó el artículo que dedicó a la pena de muerte en el N. 13, el 3 de diciembre de 1856. Solo volvería al tema, en octubre de 1857, en la segunda entrega tras larga interrupción -nueve meses- de *La Escoba*.

Tras el ajusticiamiento de Lucero, Dolores Veintimilla publica su Necrología. Importa leerla sin perder de vista los artículos de Solano, tenido en Cuenca como el oráculo de la Iglesia. Era un espíritu libre y una gran escritora la que reclamaba por lo que consideraba cruel y bárbaro:

No es sobre la tumba de un grande, no es sobre la tumba de un poderoso, no es sobre la tumba de un aristócrata que derramo mis lágrimas. No! Las vierto sobre la de un hombre, sobre la de un esposo, sobre la de un padre de cinco hijos, que no tenía para éstos más patrimonio que el trabajo de sus brazos.

Cuando la voz del Todopoderoso manda a uno de nuestros semejantes pasar a la mansión de los muertos, lo vemos desaparecer de entre nosotros con sentimientos, es verdad, pero sin murmurar. Y sus amigos y deudos calman la vehemencia de su dolor con el religioso pensamiento de que es el Creador quien lo ha mandado, y que sus derechos sobre la vida de los hombres son incontestables.

Mas no es lo mismo cuando vemos que por la voluntad de uno o de un puñado de nuestros semejantes, que ningún derecho tienen sobre nuestra existencia, arrancar del seno de la sociedad y de los brazos de una familia amada a un individuo, para inmolarlo ante el altar de una ley bárbara. Ah! entonces la humanidad entera no puede menos de rebelarse contra esa ley y mirar petrificada de dolor su ejecución.<sup>43</sup>

Esos los tres primeros párrafos. Siguió con patético recuerdo de la ejecución, y un tratar de meterse en el interior de la víctima:

¿Y qué diremos de los desgarradores pensamientos que la infeliz víctima debe tener en ese instante?... Imposible no derramar lágrimas tan amargas, como las que en ese momento salieron de los ojos del infortunado Lucero! Sí, las derramaste, mártir de la opinión de los hombres; pero ellas fueron la última prueba que diste de la debilidad humana. Después, valiente y magnífico como Sócrates, apuraste a grandes tragos la copa envenenada que te ofrecían tus paisanos y bajaste tranquilo a la tumba.

---

<sup>43</sup> Citamos la hoja por su reproducción, fidedigna y cuidadosa, en Mata, ob. cit., p. 197.

Y tan apasionada e intensa pieza remataba en este audaz final de alta belleza que concluía con severo y firme reclamo. Vuelta al infeliz indígena ajusticiado le dice:

Que allí tu cuerpo descanse en paz, pobre fracción de una clase perseguida; en tanto que tu espíritu, mirado por los ángeles como su igual, disfrute de la herencia divina que el Padre Común te tenía preparada. Ruega en ella al GRAN TODO, 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.

Podemos imaginarnos a Solano leyendo esto que, en la condición asumida de campeón de la fe y guardián de las más austeras ortodoxias católicas, debió saberle a franco desafío. ¿No se había erguido él, con sus artículos de *La Escoba*, como el apologista de la pena de muerte, como cosa casi de fe? No se podía sostener su abolición -le hemos escuchado proclamarlo- “sin nota de error, o al menos de temeridad”.

Sin embargo, él, que no dejaba pasar ocasiones semejantes para tomar la pluma y apabullar al adversario que veía alzarse al frente, no escribe nada contra tamaño error o temeridad, que venía, además, de una mujer para él sin duda escandalosa por sus libertades. ¿O escribe o hace escribir una respuesta con la firma “Unos colejiales”?

El hecho es que se le responde a la escandalosa *Necrología*. Antes de que se cumplan dos semanas Cuenca puede leer esa respuesta: *Graciosa necrología*. Aparece anónima: esa firma de “Unos colejiales” no resultaba sino una burla más. ¿Era la réplica de Solano? Varias fuentes, serias y favorables al fraile cuencano, lo han sostenido o dado al menos como fundada posibilidad.

Y el fraile parece erguirse en ese comienzo, tan suyo:

Tal es el título que debía llevar la producción de una persona que dicen pertenecer al bello secso, que despedazando el idioma castellano, y manchando con frases absurdas la literatura de nuestra época, ha escrito una página en memoria de un criminal justamente sacrificado por la ley y la vindicta pública, el día 20 del próccimo pasado; porque el crimen debe ser espionado ante Dios, y ante los hombre que reciben el funesto escándalo de ser privados de un individuo de la sociedad por la felonía de una venganza privada. La necrología que nos ocupa debe sepultarse con Lucero por todos los amantes

del lenguaje y la literatura, para que no se corrompa el buen gusto de nuestra juventud.<sup>44</sup>

Era muy de Solano -lo hemos visto proceder así en casi todas sus polémicas- tratar de desautorizar al rival en cuanto escritor, en su manejo de la lengua y en su gusto. Es lo que busca hacer con la luminosa página de Dolores Veintimilla, y lo hace de modo bastante infeliz. Que la poetisa y prosista ha despedazado el idioma castellano, ¿en dónde?, ¿cómo? (Salvo la clara errata sintáctica de seguir “cuando vemos que” con “arrancar”, en lugar del sintáctico “se arranca”, demasiado tosca para darla como propia de la escritora de la poetisa). Que “ha manchado con frases absurdas la literatura de nuestra época”. Absurdas seguramente para su cerrado catolicismo, que solo admitía sublimidad en la poesía religiosa. Y la página de la gran escritora distaba mucho de esa visión de la literatura. Inauguraba, más bien, la hora de la prosa romántica más apasionada y libre. Había sentido Solano ese hálito romántico en el texto aquel y, claro, lo ponía a cuenta de los “dislates”: “La Señora escritora pone, que la vehemencia del dolor es enviada por el *Criador Universal*; que el hombre nace con dolor; y que esta pasión es común a todos los seres vivientes, sin que el Criador se ocupe de mandar a cada paso la tal cual vehemencia de los mortales”.

Pero Dolores, ¿dónde había estampado tal cosa? Lo que se lee en su hoja es esto:

Cuán amarga se presenta la vida si se la contempla al través de las sombrías impresiones que despierta una muerte como la del indigena Tiburcio Lucero, ajusticiado el día 20 del presente mes, en la plazuela de San Francisco de esta ciudad! - La vida, que de suyo es un constante dolor; la vida, que de suyo es la defección continua de las más caras afecciones del corazón; la vida, que de suyo es la desaparición sucesiva de todas nuestras esperanzas; la vida, en fin que es una cadena más o menos larga de infortunios, cuyos pesados eslabones se vuelven aun más pesados por las preocupaciones sociales.

¿Estaban leyendo la misma hoja que leemos nosotros? Parece, sin embargo, que sí. Porque al párrafo que acabamos de transcribir se le dedica glosa y burla así:

En el párrafo cuarto para mover a lástima a la humanidad petrificada por la muerte de Lucero, pinta la vida con los colores más negros y

---

<sup>44</sup>Reproduce esta rara hoja Mata, y lo hace, como debe ser, con la ortografía original. Ob. cit., pp. 201-202.

desesperantes, como una cadena más larga de pesares, de pesados, de más pesados eslabones...; y luego concluye escitándose a llorar su pérdida. No comprendemos como se le hace mal a un hombre privándole de una vida que según la escritora es insoportable. La vida es inapreciable como todos los dones del Criador, y solo es aborrecible para los que no saben emplearla bien.

Típico de Solano ese argumentar ad hominem: si la vida es tan lamentable, ¿por qué dolerse tanto de una pérdida de ella? Pero el sofisma se apoya en palabra que nunca usó la escritora: “insoporable”. Y típico también de él terminar con el recurso a Dios como un *Deus ex machina*.

En suma, que hay mucho de Solano en la *Graciosa necrología*. Incluido aquello que, en el caso de aceptar su autoría, habría sido puesto para encubrirlo. Dolores Veintimilla ha sostenido “que la sociedad no tiene derecho para quitar de su seno un asesino, para que este no se savoree como el tigre con la sangre humana” (¿Dónde en la hoja esto último?). Y los tales “colegiales” sientan: “Nada diremos sobre este derecho, cuyas fuentes están en la sagrada escritura, como lo ha manifestado luminosamente el R. Solano en uno de los números de “La Escoba”.

Pero en la hoja de respuesta hay cosas que, de tan torpes, repugna darlas por de Solano (salvo que lo hiciese a propósito para que pareciese realmente obra de colegiales torpes). Así sobre el que llama el “primer disparate” de la *Necrología*: “que no derrama sus lágrimas sobre la tumba de un aristócrata, ni de un demócrata... quiere decir que llora por la muerte de la nada; puesto que solo ella no tiene calificativo ninguno”.

Y así como la crítica de las calidades literarias del escrito nos remite a Solano, también ese apologético final de quien acorazado en sus ortodoxias era insensible al juego retórico del exaltado párrafo final, que se condenaba sin la menor voluntad de participar en el juego retórico:

En el párrafo cuarto para mover a lástima En el sexto y último párrafo compara el alma de Lucero con los ángeles; pero el profeta en el salmo 80, v. 60, nos dice que nuestra alma es inferior a esos espíritus. ¿A quién creemos, a nuestra pedante o a David? Habiéndolo comparado con Sócrates, le introduce en la herencia divina (otro error) como si aquel filósofo hubiera entrado en el cielo. Últimamente se postra devota delante de su mártir, para que ruegue al GRAN TODO (aquí el panteísmo) a que la jeneración venidera quite la pena de muerte y se multipliquen los asesinos, como las escritoras para cele-

brar sus fechorías. Nosotros rogamos a Dios lo contrario, añadiendo que las Señoras tengan juicio para el bien de la sociedad.

Indignó sin duda a la inteligente y crítica escritora hoja en que había tanto paralogismo y hasta tanta torpeza, más su buena dosis de burla e insulto. Y la respondió. El 9 de mayo salió de la imprenta de Maya -la misma que había impreso la *Graciosa Necrología- la hoja Otro campanillazo*<sup>45</sup>.

Dolores no disparó su escrito contra Solano, sino contra un personaje al que se aludía desde el título con eso del “campanillazo”. Así se refirió a un clérigo, sin nombrarlo, ni falta que hacía, pues en Cuenca era más que conocido el lamentable episodio:

*...pídole por Dios, por amor a la literatura de nuestra época; más verdad, más lójica en sus ideas, o su MAGNIFICO TALENTO se extravía, se anula, y eso sería una pérdida para su país: fuera de que se espone U. a recibir nuevas lecciones correctivas, tales como las que recibí en tiempo pasado, por medio del repique de campanilla, que mandó le tocan el prudente y científico Señor Dr. Andrés Villamagán, quien no queriendo esponer al público de esta Ciudad, a concebir ideas falzas, de reljjión, para oír sus desaciertos en esta materia, (aquí la herejía) materia que U. tenía y tiene obligación forzosa, de conocer en toda su verdad, prefirió darle a Ud. un bofetón... apostólico en la Catedral de esta ciudad, un día de Ceniza.*<sup>46</sup>

El personaje era el presbítero Ignacio Marchán. Él había sido silenciado con ese golpe de campanilla por el ilustre Villamagán (figura a quien dedicamos estudio en nuestra Historia de la Literatura), en su sermón del día de ceniza, en la catedral de Cuenca. ¿Quién era este Marchán, clérigo más bien obscuro, al que si no fuera por su participación en este turbio asunto no le prestaríamos mayor atención? ¿Y por qué la agraviada por la hoja de los “colejiales” dirigió contra él su respuesta? ¡Qué difícil en la Cuenca del tiempo mantener el anonimato de una hoja como la de los “colejiales”! Marchán la había escrito o al menos tenido buena parte en su escritura. Pero, al dirigir la hoja contra Marchán, razonamientos y hasta ataques pasarían sobre él, hasta dar en Solano.

---

<sup>45</sup> *Otro campanillazo*, y no *Segundo campanillazo*, como dijo Crespo Toral y siguieron otros autores, lo cual hace pensar a Mata que no tuvieron en sus manos esa hoja, que él fue el primero en reproducir.

<sup>46</sup> Citamos por la transcripción de la hoja hecha por Mata. Ob. cit., p. 207. Citamos con la ortografía y puntuación del original, caóticas como eran estas cuestiones en esos tiempos. En ninguno de los dos casos impiden llegar al sentido. Al respecto de estos errores del original, Mata aventura alguna aviesa intención: “Ni las intencionadas altas de ortografía y de puntuación de quien corrigiera las pruebas...” Ob. cit., p. 208. Abona su presunción el que en la *Necrología* no hay tamaños errores.

Marchán era hombre de Solano, un segundón a la sombra del hombre ilustre<sup>47</sup>. Y, sin poder decidir si hubo otros turbios motivos, la indignación de Solano ante la *Necrología* fue razón suficiente para que Marchán tomase parte en la respuesta. La crítica interna nos ha mostrado cuánto hubo del propio Solano en ella. ¿Había hecho Dolores Veintimilla, intuitiva, perspicaz, una lectura semejante y, al golpear en su escrito al segundón, tenía conciencia de que estaba rebatiendo a quien había manejado la mediocre marioneta?

A dos recriminaciones respondió Dolores Veintimilla. La primera, aquella que hemos calificado de torpe del comienzo: que no lloraba sobre la tumba de un poderoso o de un aristócrata. Pero lo que condenan los “colejiales” no es exactamente esa formulación, sino esta otra: “que no derrama sus lágrimas sobre la tumba de un aristócrata, ni de un demócrata”, y a esa disyuntiva se refiere Dolores en su respuesta. Como para preguntarnos, otra vez, ¿la hoja que hemos leído es la misma que tenían en sus manos los “colejiales”?

Pero la condena torpe era sobre ese par, y es la que hace pedazos la poetisa, que muestra que era experta también en cosas de lógica y filosofía:

Empieza el Señor Criticastro, sus reproches, por decir, que, quien no llora sobre la tumba de un aristócrata o sobre la de un demócrata llora sobre la tumba de nada. Quisiera saber de buena gana, ¿por qué el Señor criticón, de las diferencias características aristocracia y democracia, ha hecho en su cabeza, contra los principios precisos de la lógica, el género; por qué de una idea modal, ha hecho una esencial?— De modo, que según el Señor criticador, cuando Dios dijo: “Hagamos al hombre” dijo un absurdo, una palabra vacía de sentido, porque no dijo: “Hagamos un aristócrata o un demócrata”: según él, los primeros habitantes del universo, que no tuvieron establecidos entre ellos, esos odiosos escalones sociales, llamados aristocracia y democracia, creación de las rancias preocupaciones de nuestros abuelos - ERAN NADA”<sup>48</sup>.

Casi demasiado para cosa tan burda como sostener que lo que no fuera “aristócrata” o “demócrata” era nada. A lo que el autor de la respuesta a la *Necrología* de Dolores no atendió era a la tremenda crítica social que implicaba el comienzo de ese reclamo: Lucero había sido ajusticiado por ser indio, es decir no sujeto de derechos políticos ni de consideraciones sociales. Pero era un hombre, reclama la valiente mujer; y era un padre de familia. Al rebatir a la bur-

<sup>47</sup> Marchán era sirviente de plumas de Solano, (que lo apodaba hasta de BOCON): Mata, ob. cit., p. 220, nota 6.

<sup>48</sup> En Mata, ob. cit., p. 206.



lesca respuesta que se ha dado a su escrito, Dolores vuelve al grave sentido social de su reclamo: a esas categorías que en la Cuenca del tiempo pesaban más que las esenciales condiciones humanas, las llama “odiosos escalones sociales...”, creación de las rancias preocupaciones de nuestros abuelos”.

Y en cuanto a la pena de muerte, Dolores solo le dedica una nota, que vale la pena leer:

a) Mucho pudiera decir sobre la pena de muerte, tan atacada ya por un número crecido de hombres grandes en talento y en luces, tales como el obispo de Hipona, Lamartine, Sue, Blanc y otros; mucho también contra los legisladores que atribuyéndose los derechos del Criador del hombre, han dictado esa ley; pero me basta por ahora decir con San Pablo, “¿Quién eres tú, para juzgar al servidor de otro?”

Y esto, sin duda, era contra Solano. El se había autoproclamado el gran campeón católico de la pena de muerte.

La otra tacha al escrito de la poetisa quiteña era su heterodoxia. Que se la quería mostrar en tres afirmaciones suyas para el severo censor poco menos que heréticas:

- “Compara el alma de Lucero con los ángeles”

- Introduce a Sócrates en la herencia divina, “como si aquel filósofo hubiera entrado en el cielo”

- Se refiere al Gran Todo, “(aquí el panteísmo)”.

Lo más grave parecía ser eso del “Gran Todo”, para Solano confesión explícita de otro de los fantasmas que veía en obras literarias como las epístolas de Pope, cuya traducción nunca perdonó a Olmedo: panteísmo.

Dolores pudiera haberse defendido del modo simple como lo haría más tarde un familiar suyo: casi en la misma línea en que pedía “ruega al GRAN TODO” había nombrado al “Padre Común”, y líneas arriba había escrito “la voz del Todopoderoso”. Confesiones explícitas de un Dios personal. Pero la pensadora eligió un camino filosófico algo más arriesgado: se burla de quienes creen ver en un cambio de nombres cambio de la esencia de las cosas. “Señor criticastro -se le ríe- por el GRAN-TODO, por *BRAHAMA*, por JEHOVA, por el SOÑADO de los profetas, por el PROFETA de Mahoma, por... ¿pero qué es lo que estoy diciendo? ... Ah, perdone Señor Corrector, que me olvidaba

de la susceptibilidad cristiana de U.: confieso que ella es mui racional, porque como U. sabe, los nombres<sup>49</sup> cambian la naturaleza esencial de las cosas; por esto, con razón creo que U. teme llegue un día tal vez, en que una calamidad, haga equivocar su nombre con el de Pedro, y entónces venir a ser U. igual al que renegó de Cristo, cuanto el utilitarismo estuvo de por medio”.

Nada es ingenuo en el escrito de Dolores, y, cuanto más lo parezca a primera lectura, menos lo es. Así, al argumentar ad *absurdum* contra la idea de que cambiar un nombre (como, en lugar de decir Dios, hablar del “Gran Todo”) equivalía a cambiar la esencia de la cosa, pone el ejemplo de que al autor de la *Graciosa Necrología* le llegasen, por error, a nombrar Pedro y vendría a ser “igual al que renegó de Cristo, cuanto el utilitarismo estuvo de por medio”. Alude, sin duda, Dolores a un caso de negación de un maestro por razones utilitarias. ¿A quién negó Marchán? ¿Fue a Dolores? En este caso se estaría sugiriendo una relación maestro-discípulo entre la poetisa y mujer de cultura y el clérigo aquel. Junto a la palabra “Pedro” puso la escritora una llamada, a la que respondió esto: “c) El representante ... del SALVADOR”. Y ello, aunque para los cuencanos del tiempo debió sugerirles algo, o mucho, para nosotros completa lo críptico del pasaje<sup>50</sup>.

A la última objeción, la más insidiosa y la más grave, pues acusaba a la *Necrología* de herejía (eso de comparar el alma de Lucero con los ángeles e introducir al indio ajusticiado en la herencia divina con Sócrates), la poetisa le respondió con réplica sugestivamente vecina a las que acostumbraba Solano:

Empéñole, pues, a mi pedagogo, que en adelante tenga gusto y elegancia para ecsaminar la formación de las cláusulas, y no quiera que los pensamientos sean emitidos en estilo machacón: que se tome la pena de aprender a conocer las palabras de nuestro lengüaje (lengüaje) no solo en el sentido material sino también en el figurado: que en simillis no es tan obvio, que quiera que las personas o cosas comparadas sean semejantes en todas sus partes.

Y se rió de la torpeza de haber refutado esas hermosas imágenes como si fueran asertos teológicos con esta nota: “Fue una felicidad, para un ilustre escritor del siglo IV, que no ecsistiera entonces mi original literario: porque el referido escritor, en una de sus obras compara el jénero humano, en las calamidades que sufría en esa época, a la aceituna puesta en la prensa; y mi

---

<sup>49</sup>En clara errata que altera el sentido de la réplica la transcripción escribió “hombres”.

<sup>50</sup>Mata decodifica así lo de la traición al maestro: “a lo que se presume “CUANDO EL UTILITARISMO ESTUVO DE POR MEDIO” no vaciló, en traicionar su voto contra los padres jesuitas”. Ob. cit. p. 218.

bienaventurado hubiera puesto en apuros al publicista, queriendo obligarle a que se comiera a los hombres todos de un bocado, para ver si el símil está bien hecho”.

Terminó su escrito Dolores reprochando a los “colejiales” su grosería: “finalmente le aconsejo, que sea delicado en su lenguaje, y no lo que en retórica se llama GROSERO”. La hoja aquella era grosera. Crespo Toral parece que no la conoció: la ha titulado de otro modo. Si no, ¿cómo habría podido hacer este juicio: “observa, con discreción y comedimiento, lo infundado de condenar la pena de muerte hasta para delitos atroces”<sup>51</sup>? ¿Qué tales “discreción y comedimiento”!: “La necrología que nos ocupa debe sepultarse con Lucero por todos los amantes del lenguaje y la literatura, para que no corrompa el buen gusto de nuestra juventud”, “empieza con estos disparates”, “vea pues, señorita, si Ud. sabe el A. B. C. del criterio”, “¿A quién creemos, a nuestra pedante o a David?”, “y se multipliquen los asesinos, como las escritoras para celebrar sus fechorías”, “otra necrología<sup>52</sup> tan tonta como la de Lucero”, “no dejaremos pasar las tonterías de nuestra madama”.

Dolores Veintimilla terminaba su escrito renunciando de antemano a seguir con una pelea semejante: “Me despido del Señor colejiales, ofreciendo no volver a contestarle una palabra, cualesquiera sean los ataques que se sirva darme en adelante, porque con un individuo tan rudo como él y que padece de metamorfosis (metamórfosis para en otra mi Señor) no debe cuestionar a una muger, que con lástima ve la lástima del Señor colejiales”<sup>53</sup>.

Y es hora de volver a las preguntas relativas a lo sucedido entre la fecha del *Campanillazo* (9 de mayo) y el suicidio de Dolores Veintimilla (23 de mayo). Lo que viene a cuento en nuestro ensayo: ¿Jugó algún papel en el tremendo desenlace Solano?

Hemos leído en el texto citado de Albornoz: “Se asegura que estas publicaciones influyen poderosamente en el ánimo ya exacerbado de la poetisa”, añadiendo “especialmente la primera aparecida al amparo del anónimo”, es decir, la *Graciosa necrología*. (Nunca dijo en parte alguna cuáles hayan sido esas otras “publicaciones”. Pero, como vamos a verlo, las hubo).

---

<sup>51</sup> Crespo Toral, art. cit., p. 78.

<sup>52</sup> Esto está en nota de la hoja aquella. Habla de “otra necrología” en la que Dolores Veintimilla ya se hubiese referido al Gran Todo. El 23 de octubre de 1856 Dolores Veintimilla había publicado una *Necrología* a la memoria del Dr. Joaquín Salazar. (Imprenta del Gobierno, por Benigno Ortega). Sin duda a este texto se refiere la hoja del “colejiales”.

<sup>53</sup> Llama la atención el anacolutos de continuar el “con un individuo tan rudo como él” con “no debe cuestionar”. En cuanto a tacharle el “metamorfosis”, como grave, era esdrújula en griego, del que la palabra provenía: “*metamórphosis*”. La poetisa manejaba, se ve, el griego.

Esta afirmación sugiere que la *Graciosa necrología* fue causa del suicidio, pues influyó “poderosamente en el ánimo ya exacerbado de la poetisa”. Pero es cosa que ante la lectura del *Otro campanillazo* no se sostiene: quien escribe esa fuerte y altiva hoja dista de ser una mujer de ánimo “exacerbado” –sea lo que sea que se haya querido decir de manera tan vaga-. La escritora se muestra segura, muy dueña de sí y en serena posesión de su verdad.

Entre la mujer que escribe el *Otro campanillazo* y la mujer que se suicida ha debido ocurrir algo muy grave.

Y si nos situamos en las inmediaciones de ese tiempo, aún confusas, turbias, sentimos sucio oleaje de rumores, decires, imputaciones<sup>54</sup>.

El 12 de mayo el clérigo Marchán respondió al *Otro campanillazo*<sup>55</sup> con la hoja *La defensa de Madama Zoila*<sup>56</sup>. Para el eclesiástico, a quien se le siente en esa publicación exaltado, es “un escritor sin lenguaje ni puntuación (instrucción ni por pienso)” el que, en “oficio de sacristán” ha contestado a su escrito con el “campanillazo”. Marchán, en medio de desates de iracundia, procura refutarlo y poner a salvo su imagen bastante maltratada en la respuesta de Dolores. Pero no pierde oportunidad para regar infundios en contra de Dolores. “El sacristán debía haber hecho su oficio en circunstancias más críticas, en que se ha encontrado la miserable panteísta cuando sufría sendos azotes de mano de su consorte”.

Y para el detractor, se trató de justos azotes correctivos. El sacristán no pudo ayudar a la mujer en el trance: “que allí no convenía hacer su oficio; porque el consorte trataba poner juicio a su mujer; por aquello del adagio: “la mala lлага sana, la mala fama mata”.

Cosa turbia es el personaje contra quien Marchán dirige su hoja, y no viene al caso tratar de aclararla. Lo que nos importa es sentir en ella como

---

<sup>54</sup>Rumores o noticias alimentaron lo que Nicolás Augusto González escribió en el *Diario de Centro América*: “Pero un día, aciago día! uno de los muchos indignos sacerdotes de la Religión Católica, se cruzó en el camino de Dolores que vivía en Cuenca, la ciudad más atrasada del Ecuador (...) El fraile aquel, indigno y miserable, puso los ojos en la poetisa, y rechazado por ella, que a una rara y gentil hermosura unía la virtud y las gracias de una espartana se encargó de calumniarla y de perderla”. “Literatura americana.- La República del Ecuador”, *Diario de Centro América*, Guatemala, 19 de diciembre de 1884. Cit. en Mata, ob. cit., p. 260.

<sup>55</sup>Desde Federico Proaño en La Nueva Era hasta Ricardo Márquez Tapia ha sido constante la atribución de esta hoja a Marchán.

<sup>56</sup>Firmada, otra vez, por “Colejiales”, e impresa por Joaquín Maya. Es otra de las contribuciones de Mata al esclarecimiento de este proceso haberla vuelto a publicar, rescatándola del olvido. Por esa reproducción la manejamos.

se adensaba el acoso a la que se tachaba de “panteísta”; es decir, sin más, hereje. Y se le endilgaba el grosero “azota-calles”. Rayano en la obscuridad, molesto y sin nada de valioso ese acusar a un “él” de lo que se quería acusar a ella. Véase el final: “Y U. tiene valor de echar en cara de otro el INTERES que es su dios, a quien sacrifica U. la amistad, el parentesco, el honor y la decencia? U. es un pecador público, en el concepto público, y si no se corrige tendrá U. el mismo fin que su amigo Horacio.- Concluamos nuestro escrito suplicando a U. que luego que venga el consorte de madama zoila; -tome cuenta de los gastos superfluos de imprenta; -no pase la planilla, -y el resultado sea la vapuleación”.

Si en hojas que se imprimían se lanzaban tales infundios y amenazas, ¡qué no se habrá esparcido en el chisme y el rumor!

Un poco recelosos ante todo lo que, sin mayor esfuerzo, pudiéramos imaginar y perplejos ante caso que de turbio sentimos que iba derivando a sombrío, preferimos escuchar a la propia víctima en una confesión que por ser íntima y no destinada a la luz pública (ni siquiera sabemos a ciencia cierta si fue conocida en esos mismos días por el círculo más íntimo de la poetisa) resulta de más conmovedora sinceridad:

## A MIS ENEMIGOS

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

Dolores se ve como de “alma juvenil”. Nada del tal “ánimo exacerbado”. Pero se está matando esa alma fresca y libre. ¿Cómo? Por la calumnia. Y se ha llegado a cosa tan hiriente como eso de escupir en su rostro esa calumnia.

Saltando tres estrofas, la penúltima es así:

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?

Nada de “ánimo exacerbado”: Dolores vivía para la dicha; su pensamiento nutría esa vida. Sus cobardes enemigos, hiriéndola a traición, mataban esa dicha, querían obligarla a ahogar su pensamiento. Tremenda acusación

contra esos cobardes enemigos: querían sofocar el pensamiento de la altiva, libre y profunda mujer -cosas que hemos hallado en sus dos escritos-. Y la felicidad de la “librepensadora”, la “bachillera” -palabra al parecer usada por Solano<sup>57</sup>- les resultaba ofensiva.

Y la tremenda estrofa final:

No dan respeto la mujer, la esposa,  
La madre amante a vuestra lengua vil...  
Me marcáis con el sello de la impura...  
¡Ay! nada! nada! respetáis en mí!

No importaba que la mujer y esposa fuera madre amante de su hijito de cinco años Felipe Santiago José -no el “Canuto” que estampara Crespo Toral y tras él muchos-, se la marcaba con el sello de impura.

A la vez que desahogaba su dolorido corazón en esos sentidos reproches a sus enemigos calumniadores, la prosista volvía a tomar la pluma. Titulaba una nueva hoja “AL PUBLICO”. En epígrafe, una estrofa de otra poetisa, de la bogotana Silveria Espinosa, que en valientes poemas defendió la causa de las mujeres intelectuales y escritoras. Dolores habrá sentido en esa estrofa algo que ella misma habría querido escribir en sus dolorosas circunstancias:

Oh! mientras el cielo a quien rendida adoro  
guarde mi frente libre de mancilla,  
Tranquila viviré, por más que el lloro  
De la desgracia bañe mi mejilla.

Por el comienzo del escrito conocemos que había llegado a sus manos el libelo de Marchán:

Una imperiosa necesidad me hace volver a escribir para el público. Se ha presentado a él con el epígrafe de Zoila, un libelo en que su autor cubierto con la impunidad que ofrece el disfraz, calumnia la reputación de la mujer escritora de una necrología. Yo, la escritora de ese papel, como mujer no he podido ver sin afectarme profundamente ni pasar en silencio el que tan sólo por satisfacer odios gratuitos, ataque en público el sentimiento más caro de mi corazón: mi honor.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Al ver pues el público, pensamientos cortados, frases alambicadas y errores de todo jénero, la ha calificado justamente de bachillera”: “Un curioso ratoncito”, anónimo firmado por Roepán. Cf. Mata, ob. cit., p. 248.

<sup>58</sup> Transcribió íntegramente tan importante escrito Mata en su obra sobre Dolores Veintemilla, ya citada. Este primer párrafo en la p. 241.

Sin perder de vista que hemos llegado a la sórdida historia de los últimos días de la vida de Dolores Veintimilla en Cuenca en nuestro seguimiento de la trayectoria de Solano, en procura de esclarecer la parte que al apasionado fraile le cupo en tan sombríos acontecimientos, resulta indispensable la lectura de esta página de autodefensa, la última que escribió la poetisa.

¿Cuál es la posición adoptada por la calumniada mujer? En nueva prueba de su clara inteligencia ve tres salidas a la situación de acoso en que se siente:

Cuando la calumnia, hidra espantosa, clava sus dientes envenenados en el crédito de una virtuosa, sensible y digna, a ésta sólo le quedan tres medios de salvación -su conciencia tranquila, -la conciencia íntima de sus detractores y el sentido común de las personas sensatas. - Su conciencia tranquila para resistir a tamaña injuria sin que se destruya su vida o se desorganice su cerebro: la conciencia íntima de sus detractores para que sientan la indignidad de atacar cobardemente la reputación de una mujer, y el sentido común de las personas sensatas, para que vean de cuál lado está la ignominia, si en la publicación de una hoja inofensiva, o en esas producciones escritas con hiel y sin rastro siquiera de mérito literario, contra una persona que no ha causado mal alguno a los habitantes de este lugar.

Para Dolores, espíritu cuya sensibilidad ha quedado palpitante, estremecida, en sus poemas, resultaba especialmente duro resistir a ataques tan enañados y viles. ¡Qué impresionante su testimonio de un yo que se sentía al borde de la disolución! Esa conciencia tranquila, como frontera para “resistir a tamaña injuria sin que se destruya su vida o se desorganice su cerebro”.

Por lo que hacía a la opinión pública, Dolores apelaba a las personas sensatas. Cabe leer: no a masas fanatizadas. Y no a especiales inquisiciones o disquisiciones: al simple sentido común. En la hoja Dolores hacía sumario repaso de su vida, que la mostraba muy señora y en modo alguno merecedora de las calumnias que sus enemigos echaban a rodar amparándose en el anónimo.

Y en cuanto a los detractores, ¿cabía esperar algo de su “conciencia íntima”? Dudaba de ello la víctima. De allí su altivo emplazamiento: “Pido a mi calumniador y a los hombres que como él piensan, que sin valerse del anónimo ni de ningún otro medio semejante, se presenten ante el público y entonces mirándonos de frente ante él, me citen un solo hecho por el que se me pueda echar en cara la mancha indeleble y asquerosa de la degradación”.

Escrito tan firme, tan altivo, planteaba las cosas de modo radical. Pero no se publicó. ¿Por qué? ¿Fue, como lo afirmaría una revista al publicarla, “por consejo de algunas personas prudentes”<sup>59</sup>? Es uno de los eslabones no esclarecidos de la cadena que iba estrechando a la víctima. Esa hoja *Al público* permanecería inédita hasta 1874, en que la publicaría *La Nueva Era*, en Guayaquil<sup>60</sup>.

Fue una lástima que, por la razón que haya sido, aquella hoja no se publicase. Hacía ese emplazamiento que habría obligado a alguno de los calumniadores a dar la cara. Pero, ¿estaba entre sus solapadas maquinaciones una posibilidad, aunque remota, de ello?

Más bien los enemigos volvían a la carga. ¿Se sostiene seguir usando el plural?

Porque es uno el que pone en circulación el 13 de mayo, impresa por Joaquín Maya, la hoja *Un curioso ratoncito*. Y esta hoja resulta clave para esclarecer la cuestión tras la que andamos siguiendo los pasos de Solano. ¿Es obra de Solano?

Inútil buscar alguna pista de autoría fuera de ella. Pero dentro de ella damos con varias... Desde el epígrafe en versos muy de los peores que usaba Solano para sus burlas:

Colejiales y ratones  
Me sacan de juicio  
A palos y mordiscones,  
“Gran Todo”, qué perjuicio  
MADAMA ZOILA

“Palos” eran los propinados por los “colejiales”; “mordiscones”, los del “ratoncito” de la ingeniosa invención del autor, afecto, como sabemos, a fábulas y a dar la palabra a animales. Y eso del Gran Todo que el celoso fraile nunca iba a perdonar a la poetisa.

<sup>59</sup> Ver la nota siguiente.

<sup>60</sup> La volvió a la circulación de la cultura nacional Mata, que llegó a ella por un rodeo limeño. La nota en que lo refiere cobra especial interés porque al publicarla se apuntó para explicar por qué no se dio a luz cuando fue escrita la razón a que nos hemos referido: “Conseguí este escrito, en fotocopia, de la Biblioteca Nacional del Perú: por gentileza del Director Sr. Cristóbal de Lozada y Puga. Consta en *El Correo del Perú* que transcribía ese trabajo de *La Nueva Era* de Guayaquil, 1874, que establece: “*nuestra poetisa, escribió una vindicación, que, por consejo de algunas personas prudentes, no la dio a luz, permaneciendo inédita hasta hoy: en ella se nota la dignidad de un carácter jeneroso ofendido por sus enemigos, al mismo tiempo que las quejas y el llanto del corazón de una mujer*”. *El Correo del Perú*, Núm. XXXIX, pp. 306-307. Mata, ob. cit. p. 255, nota 5.



El comienzo es una viva prosopopeya, con dejos burlescos:

Mil y mil veces paseaba su pieza una Señorita llena de orgullo, con gorro a la cabeza, capita al hombro y corsé ajustado: otras tantas tomando su silleta se acercaba a su mesa a meditar sobre el censor de “Necrolojía” que le había consagrado a un criminal. Cuando se hallaba a punto de perder el juicio, entra un amigo, y obligado por sus lloros y ajitación, con palabras interrumpidas, indaga por el objeto de sus apuros, cavilan ambos, y en medio de sus dudas se fijan en un virtuoso sacerdote.<sup>61</sup>

El cuadro, cercano a la caricatura burlesca, nos recuerda los que del propio Solano hiciera Irisarri, y el franciscano trató de pagar en la misma moneda. Las maneras de intensificación son también las que hemos hallado en otros escritos polémicos de Fray Vicente.

Y un rasgo más: las carcajadas o risas (que en casos eran seguidas de un “ja...ja...ja” o “ji...ji...ji”). De la imputación que Dolores ha hecho de la hoja de los “colejiales” a Merchán, siempre en cabeza del ratoncito, Solano se burla así: “Yo estoy viendo que a nuestra ESTAEL la van a volver loca, porque como energúmena muerde a no sé qué eclesiástico, creyéndole autor de tal censura, y viéndole errar su tiro me he reído a moco tendido”.

Y estaba aquí también otro rasgo solanesco: sus menciones de escritores, o los de su lado, para encomiarlos, o los del otro, para burlarse de ellos o para aludir a ellos despreciativamente. Que es el caso aquí con Madame de Staël.

Quando citaba a figuras que sentía contrarias a sus ideas, muchas veces Solano lo hizo sin percatarse de la real importancia de ellas. Así, llamar a Dolores Veintimilla “nuestra Estael” era hacer su más alto elogio, cuando pensaba que era forma eficaz de denigrarla. Pocos pensadores pesaron en su tiempo como Madame de Staël (1766-1817), humanista, liberal y cosmopolita; mujer de estupendas libertades y de sólida personalidad, autora de la rousseauniana novela *Corinne*; de las *Considérations sur la Revolution Française*, inspirada por Montesquieu, influencia que había recibido a través de su padre, el ministro Necker, y de obras que tanto pesaron como *De la Littérature y De l'Allemagne*.

---

<sup>61</sup> Debemos a Mata la publicación de esta hoja nunca antes citada y, peor, analizada, o porque no se la conoció o por otras razones, hartamente serias. Cf. ob. cit., pp. 247-249.

Y para Solano, responder a la *Necrología* con hojas como la de los “colejiales” era hacer obra de caridad. Es lo que sostiene aquí, no sin antes criticar –otra cosa muy suya– la escritura del que se ha puesto en su mira: “Al ver pues el público, pensamientos cortados, frases alambicadas y errores de todo género, la ha calificado justamente de *bachillera*; y yo también os digo de buena fe, por lo que la he oído charlar, que muy mal concepto he formado de nuestra literata, mucho más viendo la ingratitud al bien que le han hecho los “colejiales”, aconsejándola que tenga juicio”.

Y, otro rasgo que pudo advertirse en la larga polémica con Irisarri, la vuelta, casi obsesiva, a ciertos tópicos: en la nueva hoja de Dolores halla “la falta de ortografía, los nuevos errores, barbarismos, solecismos, discordancias, incoherencias”, y torna a la idea de que debía dar las gracias al “Sr. Colejiales” “por el celo que ha tenido con ELLA”, y a lo del Gran Todo: “porque me he convencido que no lo haría por el GRAN-TODO, sino por Dios, por este ser inteligente, libre, todopoderoso, infinito –distinto del universo...; porque el GRAN-TODO, según lo ha manifestado Balmes, no es sino el absurdo resultante de la doctrina de Spinoza del YO para el NO YO, o el TODO”. (Sabemos lo que significaba Balmes para Solano).

Y un último indicio. ¿Quién mejor que el autor de las burlescas necrologías de *La Escoba* para este comentario ratonil? (No se pierda de vista que quien habla es un ratón): “Ahora me acuerdo que he oído decir a los rancios abuelos de nuestra “formosa señora”, que no hay mal que para bien no sea, nosotros ya podemos también escribir necrologías cuando mueran algunos de nuestros camaradas, pues os juro que lo haríamos divinamente por que muchas veces el “discípulo sale mejor que el maestro: y esto os digo por que nuestra comprensión es ratuna”.

La crítica interna va a dar por todos los caminos en Solano. Y esto es de la mayor importancia: hallamos al fraile tomando parte directa en la ofensiva contra la poetisa quiteña.

Y descubierta esta autoría, cobra especial gravedad la turbia insinuación que en la hoja se hacía. A aquello citado de Balmes y Spinoza sigue esto, dicho por el ratón que vivía en el domicilio de Dolores: “lo mismo que he oído leer a un cura, dr. en teología, que vivía en esta pieza”.

Y hay algo más, de suma gravedad. Sigue a una enrevesada refutación de los conceptos de Dolores sobre eso del género que cree concluir irrevocablemente en esto: “Si no llora, según ELLA, por la especie que ELLA misma la ha marcado con los accidentes o modos de indijena, de ajusticiado, de mártir,

de pobre fracción de una CLASE perseguida, &, llora por el JENERO y siendo todo esto un conjunto de absurdos y contradicciones por consecuencia precisa llora por NADA!". Y, tras tachar a "nuestra lójico-literata" de obstinación por insistir en su "GRAN-TODO", estampa esto: "es digna de otros sendos azotes"<sup>62</sup>. La corrección fraterna como la de el "Sr. Colejiales", no basta".

Dolores era "digna de sendos azotes". A más de la alusión a aquello de la otra hoja de que Dolores "sufría sendos azotes de mano de su consorte", esto sonaba a incitación. A la objetora de la pena de muerte, a la librepensadora del Gran Todo no bastaba con refutarla en hojas y panfletos: se había hecho digna de azotes.

Ante algo tan grave nos asalta una inquietante pregunta: ¿llevó algo de esto Solano al púlpito? No la incitación aquella, al estilo de lo más sombrío de la Inquisición (Santo Oficio que Solano defendía), lo cual habría sido perverso, pero sí rechazos al panteísmo que el fraile veía en eso del Gran Todo y condena a quien se oponía a la pena de muerte, que para él era cosa de fe católica -como hemos visto-. Y, en cuanto a nombrar a quien así se separaba de la grey y ponía en peligro la unidad de la fe, ni falta que hacía<sup>63</sup>.

Dolores Veintimilla se suicidó el 23 de mayo. La persecución fanática no se detuvo ni con ello. Era una suicida y como a tal se le negó sepultura en el cementerio de la ciudad. "El cadáver de la señora se halla sepultado tras la muralla del panteón público de Perespata... y las personas que hicieron la inhumación, fueron algunos individuos particulares" declararía León Morales, Comisario de Policía, en el proceso canónico. Blest Gana dio otra versión de esa inhumación fuera de sagrado, al borde de la quebrada de Supay Huaico: el ataúd, fue llevado por un peón colombiano<sup>64</sup>, y seguido por triste cortejo de una única persona, que era, por supuesto él mismo<sup>65</sup>. Final muy acorde con su romántica relación de los sucesos.

Vayamos al capítulo dedicado a Mariano Cueva. Él, como juez, debió dar el fallo para resolver si a Dolores se la podía sepultar en sagrado. Lo negaba el fiscal Vicente Cuesta; lo sostenía el abogado defensor José Rafael Arízaga. Como he escrito en esa parte de esta Historia, a Cueva "su sentencia le honra". En su fallo hizo notar "que por consecuencia de ciertas publicaciones

---

<sup>62</sup> Este punto de separación entre las dos oraciones yuxtapuestas no consta en la hoja, pero resulta indispensable un signo de separación entre esas dos afirmaciones sin relación alguna sintáctica entre ellas.

<sup>63</sup> Nicolás Augusto González, continuaba el texto citado en la nota 54, con esta tremenda acusación: "Lo que puso el colmo a la desesperación de la poetisa, fue que esas mismas calumnias se repitieron en la Catedral que la Iglesia llama del Espíritu Santo..."

<sup>64</sup> Según otra versión, por un piquete de soldados.

<sup>65</sup> Como lo refirió él mismo.

impresas contra el honor de la Señora Veintemilla, estuvo esta por muchos días entregada a una pesadumbre sin límites, porque se creía deshonrada, humillada, llena de vergüenza y alimentaba estas ideas en soledad”. Analizado el caso con el alto y sereno humanismo que caracterizó a ese gran cuenecano, falló: “declaramos que los restos mortales de la finada señora Dolores Veintemilla, pueden depositarse en el panteón público de esta ciudad, en lugar sagrado, o en otro semejante”. Y, atendiendo a una de las más graves calumnias, la autopsia de la poetisa se hizo en las tres cavidades (por primera vez en el Ecuador). La abdominal lo puso en claro: la señora Veintemilla no estaba encinta<sup>66</sup>.

Solano, al volver a publicar su *Escoba*, en el número 2 de esta nueva época, cantó victoria:

Entre los católicos nadie duda que es lícito quitar la vida a los malhechores, por ser esto arreglado a la Escritura y a los Padres de la Iglesia. Muchos publicistas y filósofos, aunque no tengan un sentimiento ortodoxo, son de este mismo parecer, guiados únicamente por la luz de la razón, como Mably, Rousseau, Filangieri, Montesquieu, etc. No obstante, en nuestro siglo hay una tendencia marcada a la abolición de la pena de muerte, y esto no puede provenir sino de dos cosas, o del desprecio de la religión, o del deseo de ver trastornada la sociedad con la impunidad de los crímenes. No ven que, como dice Madrolle, la abolición de la pena de muerte acaba multiplicando las muertes. El Ecuador ha empezado a experimentar esta verdad en la persona de la desgraciada María de los Dolores Vintimilla. Esta señora, con tufos de ilustrada, había hecho la apología de la abolición de la pena de muerte; y por una inconsecuencia del espíritu humano, se atribuyó un poder que había negado a la sociedad: se suicidó con veneno, porque no pudo sostener la cuestión contra los que la habían atacado.<sup>67</sup>

Increíble: Dolores Veintimilla se suicidó “porque no pudo sostener la cuestión contra los que la han atacado”.

Con esta falsedad, con tan burdo sofisma, con la nueva ofensa (“Esta señora, con tufos de ilustrada”), con algo tan cínico, cerró Solano esta página negra de su trayectoria.

---

<sup>66</sup> A todo esto volveremos con mayor amplitud y detalle páginas adelante.

<sup>67</sup> “Pena de muerte”, *La Escoba*, n. 21, 21 de octubre de 1857. Reproducido en *Obras II*, p. 236.

## El final

Referir las últimas horas de Dolores Veintimilla exige especial austeridad. Cualquier fabulación resulta irrespetuosa, a más, por supuesto, de arbitraria.

Apenas si hubo testigos. La sirvienta se quedó en los umbrales del gesto trágico y altivo.

A raíz de la muerte de la dama, porque podía tratarse de suicidio, se instauró un proceso criminal, y a él debemos datos fidedignos, aseverados bajo juramento.

Es tarde y noche, del viernes 22 de mayo de 1857 Dolores había tenido visitas: la señora Micaela Serrano de Landívar y su hija, Manuela, y el comisario de policía, León Morales. Depuso en el proceso la señora de Landívar, quien añadió que se habían marchado alrededor de las nueve de la noche.

A la sirvienta, llamada Jacoba Monroy<sup>68</sup>, según su testimonio, Dolores le pidió que se retire. A eso de las diez de la noche. Se fue a su habitación, que arrendaba en la planta baja de la casa.

El hijo de Dolores, Santiago, también se retira. A dormir en su dormitorio, en una sala contigua.

Y lo hace el pequeño criado de la casa, de nombre Mariano. A un sofá de la sala, donde solía dormir.

Dolores estaba sola. Viviría sus últimas horas en soledad.

Seis horas, acaso algo más, de soledad, algunas es posible que en brevísima agonía o ya muerta.

De lo hecho en ese tiempo solo tenemos dos hechos absolutamente ciertos: ingirió veneno. Según los restos hallados en un pomo de cristal, cianuro de potasio.

Y escribió una breve esquela dirigida a su madre, que decía así:

---

<sup>68</sup> Así en documentos.

Mayo 23 de 1857

Mamita adorada perdón una y mil veces. No me llore, le envié mi retrato bendígalo la bendición de una madre alcanza hasta la eternidad cuide de mi hijo dele un adiós al desgraciado Galindo.

Me he suicidado

Su D V<sup>69</sup>

La esquela, sin importar su austera brevedad, nos da datos importantísimos. Se la escribe el 23; es decir, en la madrugada del día fatídico. Se la dirige a su madre, y de ello se sigue que era su confidente, la única. Por textos ya leídos al comienzo de este ensayo sabemos la entrañable relación que existía entre esa madre ejemplar y su brillante hija, cuyo genio la intuitiva madre reconocía y respetaba.

Dolores se dirige a su madre con el diminutivo familiar, tan propio del habla quiteña, expresivo de intimidad y con tanta carga de afecto: “Mamita”. Y el amor que profesa a su madre lo dice con el adjetivo más fuerte que conoce el español: “adorada”. En rigor conceptual teológico, “adoración” era acción que no podía tener como objeto sino a Dios. Adorar lo que no fuese Dios era idolatría. Así que “adorada” era ponderación amorosa extrema.

Pide perdón a su madre con la fórmula de extrema intensificación “una y mil veces”. Sabía Dolores cuanto dolor causaría a su madre lo que estaba a punto de hacer. Le había enviado su retrato<sup>70</sup>. Era una manera de estar con ella después de su partida de este mundo, enviada seguramente cuando veía ya en su horizonte vital un final trágico. Y lo que le pide nos remite a una práctica común entre gentes devotas del tiempo: echar bendiciones sobre efigies sagradas. Al “bendígalo” sigue una palabra de extrañas resonancias: la “eternidad”. Es verdad que en la nota se reduce a conferir a esa bendición que ha pedido un poder metafórico y relacionado con el retrato. Pero el retrato remitía a la persona, y no era el retrato el objeto sobre el cual las bendiciones recaerían, sino la retratada. La “eternidad” del críptico lugar apunta a quien se acoge a esas bendiciones.

---

<sup>69</sup> Esta nota fue incluida, primero, en el sumario del proceso criminal destinado a establecer las causas de la muerte; se incorporó después al proceso canónico.

<sup>70</sup> Leyeron algunos, comenzando por Crespo Toral y acaso siguiéndolo, “envío”, en presente. La lectura correcta del texto es en pretérito. A más de que ese presente no se compadece con el estado de ánimo de Dolores ni con la trágica circunstancia.

Y le hace a la madre un encargo que trasluce todo el amor que tenía a su Santiago: que ella lo cuide. Sabemos que la madre de Dolores, doña Jerónima Carrión, cumplió el encargo, y acogió y educó a su nieto<sup>71</sup>. Pero se acuerda también del esposo ausente al que llama, con palabra que incita a más de una lectura: “desgraciado”. La lectura primera y más obvia es que cabe aplicar el término a un marido cuya esposa se ha suicidado, sin importar cuáles hayan sido las relaciones del consorte con la suicida. Pero la incitación no acaba aquí: mueve a repasar circunstancias que sin duda pesaron en esa “desgracia” de Galindo: ¿Por qué abandonó a su joven, bella y sensible esposa en la ciudad cuencana? ¿Proveyó, desde Centroamérica, lugar al que se había ausentado, de modo conveniente, a los gastos que una vida digna en una ciudad casi por completo ajena causarían?

Por fin, el tiempo que cierra la nota, ese que Bello, con tanta lucidez llamó “antepresente”, nos dice que escribir la nota fue el último acto de Dolores antes de ingerir el veneno.<sup>72</sup>

En las dos últimas líneas ya no hay puntuación y como que las brevísimas ideas se atropellan ¿No era la misma Dolores al escribir las dos últimas líneas que en la primera y mitad?

Y ¡qué doloroso es leer la breve nota! Y ¡ahondar en la lectura es como remover dolorosa herida!

Esa, la última, pero también la que tiembla en el poema que Dolores dirigió a su madre, aunque sin atreverse a enviárselo: “Sufrimiento”. Tras el recuerdo de la infancia vivida a su sombra, en la que, recuerda, “Tus labios enjugaban / Lágrimas infantiles que surcaban / Mis purpúreas mejillas”, la queja por un dolor que no se atreve a confiárselo a la madre:

Madre! madre! no sepas la amargura  
Que aqueja el corazón de tu Dolores,  
Saber mi desventura

---

<sup>71</sup> “El nieto de Dolores, Santiago Galindo, me escribe el 2 de octubre de 1959:” (...) el hijo de Dolores que vivió al cuidado de su abuela doña Jerónima Carrión, desde que murió la madre hasta la edad de 20 años, en que se casó con mi madre”. Mata, p. 309.

<sup>72</sup> La interpretación de que la nota se escribió ya ingerido el veneno depende de la rapidez con que el cianuro causa su efecto mortal. Si este es inmediato, carece de sustento.

Fuera aumentar tan solo los rigores  
Con que en tí la desgracia audaz se encona<sup>73</sup>

## El último poema

Y ese poema que todo hace presumir significaba tanto para la poetisa guardaba estrecha relación con otro de Zorrilla, titulado “La noche y la inspiración”. Hasta con versos casi idénticos o idénticos, sin más. En Zorrilla: “Duerme el pastor cansado en su cabaña”; en Dolores: “Duerme el pastor feliz en su cabaña”. El verso “Duerme el ave en las ramas guarecida”, idéntico en Zorrilla y en la quiteña. En Zorrilla: “Duerme la fiera en su morada impura”; en Dolores: “Duerme el reptil en su morada impura” y “Duerme la fiera en lóbrega espesura”. En Zorrilla: “Tú, dulce amigo, que en la noche umbría”; en Dolores: “Tú, dulce amiga, que tal vez un día”. En Zorrilla: “Déjame que hoy en soledad deliré”; en Dolores: “Déjame que hoy en soledad contemple”.

Críticos y estudiosos ha habido que han sentenciado, sin más: “Plagio”<sup>74</sup>. Pero la cosa es harto más compleja. Y es de enorme importancia para entender y apreciar la escritura lírica de Dolores Veintimilla, y por eso al caso volveremos.

## El juicio final

A poco más de un año de la muerte de Dolores llegó a Cuenca Galindo. Y el estado de ánimo con que llegó a la ciudad donde el penoso suceso había acaecido o al que noticias y comentarios le hubiesen llevado puede colegirse

---

<sup>73</sup> En la *Nueva Lira Ecuatoriana* por Juan Abel Echeverría, Latacunga, Imprenta de Samuel P. Vásquez, 1879, pg. 28. No estaba en la *Lira ecuatoriana*, que había publicado Vicente Emilio Molestina, en Guayaquil, en 1866. En cuanto a esa “amargura” y “desventura” que Dolores confiesa, no son los de su último combate, en Cuenca, sino conyugales, como se desprende del poema mismo, en su tres versos últimos: “Mi corona nupcial, está en corona / De espinas ya cambiada.... / Es tu Dolores ay! tan desdichada!!!”

<sup>74</sup> Especialmente ilustrativo al respecto es lo que escribió el jesuita Vásquez en su *Historia de la Literatura Ecuatoriana*: “Se había dicho que la composición *La noche y mi dolor*, la había escrito Dolores Veintimilla la misma noche de su desgracia. Nosotros en nuestra primera publicación habíamos negado tal especie, fundados principalmente en el sentimiento templado que en ella domina y no se halla de acuerdo con la ofuscación y el arrebato de quien está en vísperas de cometer un suicidio. Este nuestro modo de pensar ha adquirido posteriormente mayor fuerza, después que nuestro distinguido amigo, el Sr. Juan Abel Echeverría ha tenido la bondad de indicarnos que la composición de Dolores Veintimilla es un plagio de *La noche y la inspiración de Zorrilla*. En efecto, hállese en aquella pieza no sólo ideas, sino versos enteros trasladados al pie de la letra de la composición del poeta español”. Francisco Vásquez, S. I., *Historia de la Literatura Ecuatoriana*. Quito, Tip y encuadre de la “Prensa Católica”, 1919, pp. 226-227



de la carta de airada protesta que dirigió al Dr. Agustín Cueva Vallejo, uno de los dos médicos que habían hecho la autopsia del cadáver.

No se conoce la carta<sup>75</sup>, pero se la puede rehacer en lo esencial a través de la respuesta que el Dr. Cueva le dio.

Galindo ha escrito insultos: *voraces panteras, famélicos tigres, buitres del desierto*, y Cueva, con gran altura le disculpa: tan descomedida manera “aunque sería demasiado extraña en un hombre que la hubiera escrito en la calma de la razón, es, en Ud., hasta cierto punto disculpable, si se consideran los muy fuertes motivos que tiene Ud. para llevar hasta el delirio las pasiones de la cólera y la venganza”.

Pero rechaza con firmeza esas palabras “inmerecidamente ofensivas”, y sentando no reconocer “en ningún hombre el derecho de pedirme cuenta de mi conducta, y menos de una manera imperativa”, cede y contesta, en su orden, las cuestiones planteadas por el viudo.

Les sorprende que “un hombre que ha nacido en un pueblo civilizado, ha recibido educación y ha viajado por el mundo, llame *injurídico* el reconocimiento de una persona que se encuentra muerta”. Y le recuerda que tal reconocimiento estaba ordenado por el artículo 45 del procedimiento criminal.

¿Que había reclamado Galindo sobre “la existencia del papel escrito por la difunta señora, antes de darse muerte”? Le hace ver que “era el Juez quien, en observancia de las leyes, debía mandar el procedimiento conveniente”.

Con igual energía rechaza el que Galindo le hubiese reclamado por no haber continuado las pesquisas: “¿Y después de esta respuesta terminante, vendrá Ud. a preguntarme por qué no continuaron las pesquisas? Permítame Ud. decirle que no me hará Ud. semejante pregunta en el estado normal de sus facultades mentales. ¿Era yo el Juez por ventura? ¿El médico que hace el reconocimiento es el encargado de formar la sumaria información, de arrestar a los criminales, de sentenciar el proceso?”

Ha tachado Galindo de “pueril curiosidad” “tomar del estómago del cadáver el líquido allí contenido para saber si en él se encuentra un veneno capaz de haber causado la muerte de la persona”. Como sabemos, la autopsia dejó fuera de cualquier duda que la muerte había sido causada por el cianuro de potasio. Y eso no fue resultado de “pueril curiosidad” alguna.

---

<sup>75</sup> Informa Márquez para explicarlo: “los escritos por el doctor Galindo conservaba mi padre, los que por el momento se hallan traspapelados”, La Safo, p. 125. Que sepamos, nunca los halló.

Y entonces se llega en la ejemplar carta de respuesta a unas acusaciones e insultos inmerecidos a un párrafo fundamental para la historia dolorosa y lamentable del suicidio y lo que siguió:

Prescindo también de los insultos para responder a Ud. el inmerecido e ingratamente injusto cargo de haber examinado el seno maternal. Un sentimiento de generosidad y de protección por la memoria de una señora que tan desgraciadamente había puesto fin a su existencia, nos llevó a salvarle de la mancha con que el pueblo maldiciente quería dejarla cubierta para siempre; y ese pueblo, siempre ciego y siempre injusto, estaba tal vez autorizado por las ligerezas de Ud. mismo. Si nosotros hubiésemos dejado sin examinar dicha entraña, la señora de Ud. hubiera sufrido más que la muerte, hubiera llevado a la tumba un deshonor inmerecido. Ahora pregunto: ¿quiénes han salvado ese honor, esa pureza de la esposa de Ud.? Sepa, además, que dicho examen fue muy secreto, y que el pueblo no lo supo, sino cuando nosotros nos presentamos como testigos de su inocencia. Y verá Ud. que no solo es injusto e inmerecido el insulto, sino que debía Ud. conservar la más profunda y la más viva gratitud por hombres que habían hecho por la señora de Ud., lo que los hombres sin corazón sólo hacen por el interés o por alguna pasión mezquina.<sup>76</sup>

Y, como el reproche se había extendido también a la autopsia del cerebro, Agustín Cueva vuelve al objetante a la medicina legal: sin la autopsia del cerebro -donde la experiencia de todos los médicos ha demostrado que ejerce su acción el cianuro de potasio-, si el examen no se extendía al cerebro, “¿habría sido concienzudo?”

El descompuesto Galindo había llegado a que se había tenido la cobardía de *vejar*, de *humillar* y de *ultrajar* el cadáver de una mujer. ¡Qué torpeza! “El que ultraja a una mujer muerta o viva es un hombre ordinario, sin educación y sin cultura, es digno de la execración pública, y yo no soy ese hombre que se hace despreciar, señor Galindo”.

Insistente nos obsede el dar un paso más en la lectura de las groserías y despropósitos de Galindo: Dolores debió, sin duda, tolerar accesos de ese “llevar hasta el delirio las pasiones de la cólera y de la venganza” que ha dicho Cueva. ¿Tenía algún fundamento, aunque leve o fabulado, aquello de que “sufría sendos azotes de mano de su consorte” que escribió el detractor de la “Defensa de Madama Zoila”?

---

<sup>76</sup> Documento transcrito por Mata, pp. 303-306

Pidió Galindo que los restos de su esposa fueran enterrados en sagrado, y se entabló proceso canónico para responder a su demanda. Galindo encomendó al Dr. José Rafael Arízaga que “con el aporte de sus vastos conocimientos jurídicos-canónicos actuase como defensor”. La curia designó fiscal de la causa al eclesiástico Dr. Vicente Cuesta, quien fuera confesor de Dolores. Y se confió el ser asesor de la sentencia que finalmente daría la curia a un magistrado y abogado con límpido prestigio de hombre probo, al Dr. Mariano Cueva Vallejo -hermano del Dr. Agustín, cuya carta a Galindo hemos leído<sup>77</sup>.

Mariano Cueva inicia su fallo con sumario recuento de los hechos: el cadáver de la señora acostado en un colchón, el frasco que contenía el tósigo y la carta en que comunicaba a su madre haberse suicidado.

La cuestión sometida a su fallo era, según su justo dictamen, fallar si “el suicida obró deliberadamente en el acto de quitarse la vida”, pues el derecho canónico disponía que “todo el que con deliberación se da la muerte a sí mismo es indigno de sepultura sagrada”. Y el jurista razona si eso se dio en el caso de Dolores por siete consideraciones, numeradas.

La primera establece que “si las leyes en algún caso presumen aquella deliberación, es solamente en el suicidio del que lo comete por evitar la pena de infamia u otra grave consecuencia de un delito precedente, y la señora Veintimilla no se encuentra en este caso por hallarse acreditados sus sentimientos de piedad y religión, y su constante buena conducta anterior”.

La segunda insistía en la dimensión religiosa y moral de Dolores, fundándose en que “si por las lecciones de la experiencia y de la historia, es indudablemente voluntario el suicidio de los que le miran como un acto de filosofía y heroísmo, o como un medio de evitar los males y trabajos de la vida, la misma experiencia y la misma historia enseñan, que tal deliberación es propia de las personas que no profesan la creencia católica o que profesándola, viven de tal manera que llegan a contraer tal ceguera de entendimiento y dureza de corazón, que son suficientes para despreciar su suerte futura o verle como si no fuese”. Y muestra la religiosidad de Dolores: “En el presente caso, ha justificado el señor doctor Galindo que su esposa recibió una educación religiosa, y no solamente profesaba la creencia católica, sino que dió en esta

---

<sup>77</sup> En *La Nueva Era* Federico Proaño publicó un ensayo en cuatro entregas sobre Dolores Veintimilla. Dedicó la primera (año I, Núm. 27, Guayaquil, jueves 9 de abril de 1874) a transcribir el fallo de Mariano Cueva, como defensor en el proceso canónico seguido para resolver el pedido del viudo, Sixto Galindo, de dar a los restos de la poetisa sepultura eclesiástica no obstante haberse suicidado. De allí lo tomó *El Correo del Perú*, y de allí, a su vez, G. h. Mata. Citamos por Mata, ob. cit., pp. 316-319.

misma ciudad repetidas pruebas de ello y también de la moralidad de sus costumbres, y ya por su constante aplicación a la prácticas religiosas y por la educación que daba a su familia, ya porque estuvo algún tiempo (hasta cinco meses antes de morir) sujeta al sacramento de la penitencia, siendo su confesor el mismo señor doctor Vicente Cuesta nuestro promotor fiscal, quien reconoce la verdad del hecho y ya en fin porque en los días que precedieron a su fallecimiento estuvo preparada a tener ejercicios espirituales, de que se privó únicamente para atender a una ocurrencia inesperada con la señora Josefa Ordóñez”.

Y entonces, ¿a qué se debió el suicidio de Dolores Veintimilla?

Las consideraciones 3ª y 4ª que fundarían el fallo constituyen el núcleo de la argumentación y hasta de la historia misma de los días finales de la desventurada poetisa:

3ª que los testigos que han absuelto las preguntas 10, 11 y 5ª <sup>78</sup> del interrogatorio de fojas 14 aseguran que por consecuencia de ciertas publicaciones impresas contra el honor de la señora Veintimilla, estuvo esta por muchos días entregada a una pesadumbre sin límites, porque se creía deshonrada, humillada, llena de vergüenza, y alimentaba estas ideas en la soledad: que según el dictámen de los facultativos corriente a fojas 16 vuelta, estas causas determinan el trastorno de la intelljencia, especialmente en los temperamentos nerviosos, delicados y susceptibles, como expresan que fue el de la señora Veintimilla, concluyendo por afirmar que es muy probable haya llegado a perder la razón y este concepto es conforme a lo que enseña el Apóstol en su segunda carta a los de Corinto cap. 2º v. 7º a saber que la abundancia de tristeza puede conducir a la desesperación.

Con el laconismo y rigor de un escrito legal se ha pintado el cuadro más doloroso de los últimos días de Dolores. Lo que faltó fue una circunstancia que resulta decisiva: la soledad. No sabemos de un amigo que haya merecido ser su confidente.

Y la consideración, 4ª nos aclara algo que nos quedó debiendo la carta del Dr. Agustín Cueva a Galindo, y que estaba en el informe de los médicos legistas y pudiera ser que Agustín Cueva lo ampliase a su hermano a pedido de este, pues lo consideraba esencial para el fallo que preparaba:

---

<sup>78</sup> Errata, por 15ª

4ª que los facultativos que informan a fojas 69 vuelta han considerado que la congestión sanguínea que se encontró en el cerebro de la señora Veintimilla, a tiempo de hacer la autopsia de su cadáver, no pudo provenir del cianuro de potasio con que se había envenenado, sino de las afecciones morales que precedieron, y que ella es un signo seguro del desvío de la inteligencia.

Y la revelación resulta enorme: la congestión que se halló en el cerebro de Dolores “no pudo provenir del cianuro de potasio”. No fue, pues, el veneno el que trastornó su juicio en esa sombría, en esa turbia hora final de su existencia, sino “las afecciones morales que precedieron”. Esos enemigos gratuitos a los que dirigió poema conmovedor demandándoles la razón de tanto odio, ellos mataron a Dolores más que el cianuro. Mataron su lucidez intelectual, esa lucidez que nos admira en sus escritos de la polémica que antecedió al acoso final.

## Las dos estrofas aquellas

Pero leemos en el fallo: “contra todas estas reflexiones se presenta la que hace nuestro promotor fiscal, fundado en la carta de fojas 6 y la poesía de fojas 11 a 12, pues en esta última, la señora Veintimilla parece haber cantado de antemano su muerte, con deliberante premeditación, y en aquella traza con precisión terrible los efectos que la animaban respecto de su hijo, su esposo y su madre...”

La carta de anuncio del suicidio le merecerá a Cueva una lectura -a la que volveremos- para desvirtuar lo que con ella quiere probar el promotor fiscal.

De la poesía aquella que constaba en el proceso a fojas 11 a la 12, el promotor fiscal ha copiado dos estrofas, las últimas. Es lo que se impone leer en lo que escribe Cueva. Eran así:

Hoy en mi yermo espíritu no existe  
ese incesante sueño de ventura;  
ya el mustio tronco de mi vida triste  
lo ha desgarrado el rayo de tristora.

Llegué al instante postrimero...amiga  
que mi destino cruel me señaló...  
propicio el cielo siempre te bendiga  
de mi vida la antorcha se apagó....

En la versión original -la que sin duda halló Marchán-, el poema quedaba trunco; de la última estrofa solo se había escrito un verso: *Ya de mi vida la antorcha se apagó*.

Pero el defensor deshace fácilmente esta prueba del fiscal: los versos citados por el fiscal, “según la declaración del señor Antonio Marchán corriente a fojas 56 vuelta y fojas 57 no fueron compuestos por la señora Veintimilla, sino por el señor Marchán, después de que ella murió”.

## Otra lectura de la carta del adiós

La carta de Dolores en que enunciaba su suicidio era el otro gran argumento de la fiscalía y el más fuerte: “en aquella traza con precisión terrible los efectos que la animaban respecto de su hijo, su esposo y su madre, como después de tomado el veneno, escribiendo como una persona que cuenta su vida por instantes y con claro conocimiento, y aun certidumbre de su muerte próxima, acabando con la expresión terminante de “me he suicidado”: lo que en concepto del oficio fiscal, manifiesta una completa razón o voluntad deliberada de cometer el suicidio”.

Pero el defensor hizo otra lectura de esa carta:

Y con respecto a la carta, no es seguro ni preciso deducir del conocimiento de la muerte, la deliberación con que a ella se hubiese precipitado, ya porque los facultativos en el dictámen de fojas 26 vuelta apoyada por el de fojas 67 vuelta asegurando que la enajenación mental, es una enfermedad por su naturaleza intermitente, ya porque dicen que el enajenado puede advertir sus propios actos, luego que su pasión queda satisfecha, ya también porque según las observaciones que se hacen en esta clase de enfermos, el desorden de las funciones mentales, puede afectar más a las de la voluntad que a las del entendimiento, notándose que algunos emplean el disimulo, la astucia y aun la mentira para realizar algún proyecto cruel o estravagante, y ya en fin por algunos términos incoherentes a la misma carta, pues diciéndole a su madre “no me llore” añade enseguida “le envié mi retrato, bendígalo, etc.” lo que deja ver un acto de versatilidad y aun contradicción en las ideas, emanado tal vez de la versatilidad de sus afecciones, en lo que no se encuentra perfecta y regular asociación de ideas, que es en lo que consiste el uso de la razón; y cabe siempre la duda de la si la carta fue o no escrita en estado de delirio, duda que crece a vista del

citado dictámen de fojas 69 vuelta, en que los facultativos aseguran que la señora Veintimilla había padecido un trastorno de la inteligencia, según los signos que manifestaba el cerebro.

En el propio lugar de la historia hicimos una lectura lo más completa posible de esa carta de despedida dirigida por Dolores a su madre, anunciándole haberse suicidado. Y advertimos que la escritura de los dos últimos renglones hacían presumir algo anormal en quien los había escrito. Esa fue una lectura del texto, sin el contexto del estado psicológico de Dolores, casi patológico, que la autopsia realizada en su cavidad craneana sacaría a luz. Sin importar este dato, la lectura del amor a la madre que la carta revela, así como el envío del retrato y las bendiciones que a la madre ruega no tienen la menor huella de anomalía alguna intelectual o emotiva. Y no podemos estar de acuerdo en que la sucesión de sintagmas de “no me llore” y “le envié mi retrato, bendígalo” revele “versatilidad y aun contradicción en las ideas”, contrario al uso de la razón. Podía ser poco acorde al uso de una razón racionadora en plena calma; pero en modo alguno de una razón agitada por suceso tan tremendo como el haber ingerido un veneno que acabaría su existencia.

## El fallo de la defensa

Aún a otro hecho lamentable de la historia de ese tramo final de la historia acudió Cueva para argumentar la obligación de dar sepultura en sagrado a la señora Dolores Veintimilla: “7ª que la inhumación de los restos de la señora Veintimilla, tras las murallas del panteón, se ha hecho arbitrariamente, sin conocimiento alguno de la causa y por personas particulares, según aparece del decreto de fojas 26 y del informe de fojas 65 vuelta”.

Y antes de esta consideración 7ª, la 6ª había sido terminante: “en caso de duda, por presentarse en favor y en contra las razones ya indicadas, la doctrina más general, fundada y segura en el foro externo es, dar sepultura eclesiástica al cadáver”.

Como para que el ilustre jurista fallase: “Por estas razones, administran- do justicia en nombre de la República y por autoridad de la ley eclesiástica, y con lo espuesto por nuestro Promotor fiscal, declaramos que los restos mortales de la finada señora Dolores Veintimilla, pueden depositarse en el panteón público de esta ciudad, como lugar sagrado, o en otro semejante”.

Y así falló la autoridad eclesiástica.

A algún tiempo de este fallo circuló en Cuenca esta invitación:

Raimundo Ríos

Antonio José Mata

José Rafael Arizaga

Sisto Antonio Galindo

Deseando solemnizar, en cuanto sea posible, la exhumación de los restos mortales de la Señora Dolores Veintimilla, finada esposa del último, del lugar profano en donde aun permanecen sepultados y su traslación al sagrado en donde deben reposar las reliquias de los fieles, esperan de la piedad religiosa de U. se sirva acompañarlos a tan augusta, cuanto nueva ceremonia en esta ciudad; la que tendrá lugar el jueves 10 del corriente, a las diez del día en virtud de la sentencia pronunciada por la autoridad eclesiástica respectiva-

Tuvo el trascendental acto el sentido de desagravio que la católica ciudad rendía a una mujer ilustre que había sido víctima de obscuras pasiones, en parte turbiamente revestidas de celo católico.

A casi una década de los sucesos, una voz con prestigio nacional, salida del lado conservador, católico, garciano, tras condenar el suicidio mismo: “La infeliz señora, que pudo realzar su mérito añadiendo al talento la resignación cristiana en el infortunio, quiso oponerse a este con una muerte violenta y prematura, acción que tiene más de pagana que de noble y heroica”, condenó con dureza y sin paliativo alguno al culpable:

La imprudencia de un sacerdote fanático, por no decir más, tuvo mucha parte en la consumación del suicidio. Hemos consagrado a la memoria de la señora Veintemilla las lágrimas que merece toda desventura, y justo es que execremos y maldigamos las malas pasiones de aquel hombre que la impulsó al delito. Los restos de la víctima yacen en solitario sepulcro, y el fanatismo del victimario, ¿podría quedar sin la maldición de la sociedad cristiana y culta?<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Juan León Mera, en la Ojeada, p. 272



**LA OBRA**



De Dolores Veintimilla apenas tenemos un puñado de prosas, más bien breves, y un corto número de poesías. Fue extendida y constante la tradición de que, antes de quitarse la vida, quemó toda su producción lírica.

En 1868; es decir, a escasos diez años de la muerte de la poetisa, Juan León Mera en su *Ojeada*, acaso para adelantar explicación a lo brevísima que sería su apreciación crítica, escribió: “Asegúrase que la señora Veintemilla quemó los manuscritos de sus versos horas antes de darse la muerte”.<sup>80</sup>

Y Márquez Tapia, que manejó los manuscritos del proceso penal seguido por la muerte de Dolores, escribiría, a propósito de algunos escritos que se incorporaron a ese proceso, que se hallaron “unas hojas sueltas y otros inéditos” “que nadie conocía, porque al día siguiente de su muerte se encontraron en un anaquel de su dormitorio, en pleno desorden, junto a un manto negro de tenues y fugaces cenizas, lo cual demostraba ser verídica la tradición que hasta hoy se conserva en la historia de la literatura morlaca, que la poetisa incineró la víspera de su suicidio, su producción literaria”.<sup>81</sup>

Ni esta resulta prueba contundente ni hay otra prueba alguna de esa tradición, pero tampoco la hay en contra. Es uno de los tantos enigmas que rodean esta trayectoria lírica, debidos en buena parte a lo abrupto y trágico de su final. Pero es importante dejar viva la sospecha de que cuanto tenemos de la producción lírica de Dolores Veintimilla –¡tan parva!– no es su totalidad.

Así que el trabajo crítico se reducirá a lo que tenemos. A lo que se nos ha conservado.

En 1866 el joven intelectual guayaquileño Vicente Emilio Molestina publica en el Puerto la primera antología de poesía ecuatoriana. E incluye a Dolores Veintimilla con dos poemas: “Quejas” y “La noche y mi dolor”.<sup>82</sup>

Ello invita –y aun obliga– a Juan León Mera a dar lugar a la poetisa en la primera amplia panorámica de la poesía ecuatoriana, la ya citada *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana*, que aparece en Quito en 1868.

Agradece Mera a Molestina por ese primer empeño antológico, y en especial por haberle permitido dar, después de Olmedo, con una poetisa:

---

<sup>80</sup> Mera, *Ojeada*, p. 272

<sup>81</sup> Márquez, ob. cit., p. 52

<sup>82</sup> *Lira ecuatoriana. Colección de poesías nacionales escogidas y ordenadas por el Dr. Vicente Emilio Molestina*. Guayaquil, Imprenta y Encuadernación de Calvo, 1866

Teníamos una colección de las poesías de Olmedo y esto nos facilitó su exámen; mas los versos de otros ecuatorianos contemporáneos andaban esparcidos en hojas sueltas y periódicos, y era algo difícil, ó á lo menos molesto, conseguirlos y ordenarlos para nuestro intento. El apreciable jóven Dr. Molestina, nuestro amigo, nos ha descargado de este trabajo; y dando á demas, el diploma de poeta á algunos cuyas producciones ó no conocíamos ó no nos habríamos atrevido á calificar de poesías, nos ha sacado de la ignorancia y perplejidad de abrir juicio con la franqueza necesaria, respecto de las obras de autores conocidos y señalados.

Tenemos, pues, la Lira, y después del célebre cantor de las glorias de Colombia, damos con una muger, la señora Dolores Veintemilla de Galindo. Acertado estuvo el compilador, á nuestro juicio, pues á fe que nos gusta ver la interesante figura de una dama, simpática por la juventud y el talento, y mas todavía por la desgracia, siguiendo á la austera y magnífica figura de Olmedo.<sup>83</sup>

Destaca Mera eso de haber seguido la selección antológica de la lírica ecuatoriana del siglo con Dolores Veintimilla, y pondera, con razón, ver ese nombre detrás del de Olmedo.

Pero ni una palabra de valoración crítica -lo cual contrasta de modo hirierte con el “austera y magnífica figura”, con que exalta a Olmedo-, como no se quiera leer algo de crítica en el “interesante”. El acierto de Molestina radica para Mera en haber seleccionado a una dama “simpática por la juventud y el talento”. Y añade “la desgracia”. Por encima del severo juicio moral que del suicidio dio enseguida -y en su propio lugar lo hemos reproducido- ese final tremendo aumentaría el interés de esa figura.

¿Y con qué poemas va a trabajar el crítico?

“Asegúrase -dice- que la señora Veintemilla quemó los manuscritos de sus versos horas ántes de darse la muerte; pero sin embargo nos quedan algunas muestras, aun fuera de las publicadas en la *Lira*, y nos serviremos de ellas como de fundamento para nuestro juicio, que por cierto no será muy largo”.

Pero en el texto más bien largo -aunque resuelto todo él en digresiones- solo se refiere a “Quejas” y a “La noche y mi dolor”. ¿Cuáles eran esas

---

<sup>83</sup> Mera, *Ojeada*, p. 271

otras poesías de las que anunciaba servirse para fundar su juicio? ¿Conocía las que había publicado Ricardo Palma? Es decir, a más de “Quejas”, “A Carmen”, “A un reloj”, “A mis enemigos” y “Sufrimientos”.

Así pues, con “Quejas” y “La noche y mi dolor” entre manos aventurará un juicio crítico sobre la poesía de Dolores Veintimilla.

Curiosamente, pero de modo especialmente sugestivo por anteceder estas reflexiones a su valoración de la poetisa, antes de dar ese juicio se extiende en larga digresión sobre lo difícil que siente la tarea crítica, a la que califica de “ardua y peligrosa”: “Ardua y peligrosa es la tarea del crítico que juzga de una obra literaria; pues no todas las reglas en que funda su dictámen son seguras é infalibles, ni es mui fácil que su gusto sea tan puro que no esté deslustrado por algún capricho, por lo ménos, ó que su conciencia sea tan recta y firme que no se doblegue á tal o cual lado, con menoscabo de la debida justicia”.

Puede leerse que ante esas pocas muestras del quehacer poético de Dolores Veintimilla esté pensando en reglas que puedan fundar su dictamen.

¿Y cuáles serían ellas en el caso de Mera? Sin duda las de la retórica y una retórica reducida a lo neoclásico. (Porque la retórica era mucho más rica y de libre juego de los recursos que inventariaba: piénsese en Gracián).

Y el gusto, confiesa, podría estar dominado o, al menos, contaminado, por algún capricho, y la apreciación -así parece que hay que leer eso de “conciencia”- se incline a algún lado, con menoscabo del contrario.

Mera era romántico. Piénsese en su “La Virgen del Sol” escrita y publicada poco antes del tiempo en que emprende su ambiciosa *Ojeada*. Pero, paradójicamente, a la hora de criticar producciones poéticas el descomunal peso de Olmedo y sus dos grandes cantos lo inclinaba a tener como ideal -y casi exclusiva- una “poética” neoclásica. Y esa “impureza” de gusto y ese doblegarse hacia algún sentido con menoscabo de la justicia a la hora de juzgar lo del otro lado, lastraría y limitaría gravemente la tarea del crítico. En especial la de producciones románticas.

Y Dolores Veintimilla es el primer poeta romántico con que da, apenas salido de Olmedo.

Dentro de este amplio contexto hay que leer el primer párrafo de la crítica que dedica a la poetisa quiteña:

Por fortuna, al hablar de los partos literarios de la Señora Veintimilla, tenemos que empezar con el elogio de su talento: pues lo tenía y no vulgar, como se descubre en los pocos versos que nos ha dejado. Añadamos que ese talento estaba unido á un corazón estremadamente sensible y fogoso: corazón de poetisa al cual la mas breve chispa de inspiración bastaba para convertirlo en una hoguera.

Divide los elementos de su apreciación en dos terrenos: talento y sentimiento -que se dice con “corazón extremadamente sensible y fogoso” y pasión expresada metafóricamente como hoguera.

Al talento le dedica alto elogio: lo tenía y no vulgar. Y apoyaba este juicio en “los pocos versos que nos ha dejado”. Sin duda en la meditación serena, grave, sobre la noche, de “La noche y mi dolor”.

Pero el encomio del talento tiene párrafos adelante en sordina. Aquello ya citado de que ese talento estaba “obscurecido por la mal dirigida educación literaria”. Le había faltado “el orden y concierto que proporciona el estudio metódico y bien fundado”. Esa falta de “educación literaria” se traducía -siempre para Mera- en que sus versos “los hacía por pura inspiración y nada más”. Lo cual solo puede interpretarse como pobre manejo de la retórica.

Lo de la pasión a la que “breve chispa de inspiración” “bastaba para convertirlo en una hoguera” lo funda Mera en el análisis crítico que hace de “Quejas”. Que es cortísimo:

La composición Quejas ha sido escrita en momentos en que la autora sentía ultrajado su amor; la voz conmovida de esta pasión y la voz de los punzantes celos alternan en los versos con naturalidad y hacen comprender que cuanto expresan es verdadero.

Naturalidad y verdad eran para la poética neoclásica valores fundamentales de un poema -de allí su rechazo total, y ciego, del barroco literario-.

Pero lo que Mera ha ponderado en el poema de Dolores como “naturalidad” y “verdadero” implica alto elogio. A Molestina el adusto crítico le reprochó haber incluido en su *Lira ecuatoriana* a poetas indignos de figurar en una antología ecuatoriana, y concluía: “De esta manera no se habría ahogado el lector en ese mar de lágrimas, fingidas las más, ni se habría visto atormentado con tantos ayes y suspiros; pues lágrimas y quejas doloridas sin ton ni son

llenan las páginas de la *Lira* con muy raras excepciones, lo cual llega al cabo a fastidiar el ánimo más paciente y sufridor”.

Se impone concluir que para Mera “Quejas” –siendo por su título y asunto una de esas “quejas doloridas”, que dice- contaba en esas “muy raras excepciones”.

Y lo afirmado por Mera en su brevísimo juicio de “Quejas” nos deja en el “haber” crítico de la poesía de Dolores Veintimilla un rasgo importante de su altísima calidad lírica: voz conmovida por la pasión, pero templada con conciencia, con gravedad. De donde su poder de contagiar esa conmoción y convencernos de la verdad de sus quejas y reclamos.

Lo ponderaría, precisamente, de “Quejas”, Menéndez y Pelayo: “Su composición QUEJAS es un ay desgarrador que debe recogerse tanto más cuanto que la sincera expresión del sentimiento no es lo que más abunda en la poesía americana”.<sup>84</sup>

Y es, en lo esencial, lo que ya había elogiado en “Quejas” Palma: “Confesamos que pocas veces hemos leído versos más llenos de pasión y naturalidad”.<sup>85</sup>

En cuanto al asunto mismo y su lugar en la trayectoria vital de Dolores buscamos iluminarlo en la parte biográfica, donde, por el peso decisivo que tiene en esa existencia, leímos el poema completo.

## Cuanto se puede -se debe- leer en “la noche y mi dolor”

Así leyó “La noche y mi dolor” Juan León Mera:

La noche y mi dolor, aunque no apasionada y vehemente como la primera composición tiene el mismo tino, la misma firmeza y no menos número de defectos: es también parto de un ingenio sin estudios; tiene poesía en el fondo, porque era preciso que la autora hubiera puesto algo de su corazón en sus versos: la alondra canta sin saber porque canta. Esta composición fué el preludio de la agonía, la última nota de su lira que iba a ser arrojada y despedazada contra el umbral

---

<sup>84</sup> *Antología*, T. IV

<sup>85</sup> Palma, ob. cit., p. 1426

de la vida por las manos de su propio dueño, el último resplandor de la antorcha de la vida que se apagó, como dice la malhadada poetisa. No hallamos en estos versos las ideas y los afectos que se debe tener en los momentos de irse voluntariamente del mundo; ideas en extremo lúgubres y conmovedoras, afectos en extremo ajitados, violentos y terribles, como la lucha de la vida y la muerte, del bien del mal, de los dulces recuerdos con la amargura presente, de alguna sobra de amor á las cosas de la tierra con el despecho y la desesperación que al fin triunfan; nada de esto hallamos, mas, con todo, estos versos nos conmueven, y aunque condenamos el suicidio, la desgracia de la infeliz señora rinde nuestro corazón y le inclina á la simpatía. Grande lástima es que no podamos bendecir su memoria!<sup>86</sup>

Don Juan León se había hecho la imagen de Dolores como una escritora rústica, sin estudios literarios, y a ella acomoda su juicio de “La noche y mi dolor”. Pero resulta -cosa a la que no alcanzó Mera- que no solo no era “parto de un ingenio sin estudios” sino que esta composición había entrado en relación -ya nos detendremos más en ello- con el poema “La noche y la inspiración” de Zorrilla. Lo cual nos habla de lectura de grandes poetas españoles y no como la de simple disfrutador sino la del creador dialogante. ¿No era esta buena manera de esos “estudios” literarios que reclamaba Mera?

Así que la imagen de la alondra que “canta sin saber por qué canta” resultaba impropia en el caso de la poetisa quiteña.

Dice del poema que tiene “no menos número de defectos”. En otros poetas de la *Ojeada* el crítico se extendería en señalar algunos de esos “defectos”, señalamiento a menudo hermosillesco. En el caso de Dolores no lo ha hecho, seguramente por el tono que tiene su reseña del poema. Y nos dejó sin saber cuáles eran esos que veía en ambos poemas como defectos.

Mera reconoce que hay poesía en el poema, pero lo reduce al fondo: “tiene poesía en el fondo”, y lo razona porque en las circunstancias en que el poema se escribió “era preciso que la autora hubiera puesto algo de su corazón en sus versos”. Pero, ¿fondo sin forma?

Toca una nota penetrante el crítico cuando describe el poema como “el preludio de la agonía, la última nota de su lira que iba a ser arrojada y despedazada contra el umbral de la vida por las manos del propio dueño, el último resplandor de *antorcha de la vida que se apagó*, como dice la malhadada poetisa”.

---

<sup>86</sup> Mera, *Ojeada*, pp. 276-277



Y luego, en lugar de extrema complejidad, en que sentimos conflicto que desbordaba la concepción católica de Mera, dice “las ideas y los afectos que se debe tener en los momentos de irse voluntariamente del mundo” (atender a ese “se debe tener”), y los presenta de modo que cualquier poeta romántico de la hora los compartiría. Cuadro tan penetrante, de tanta emoción, mal podía darlo como carencia de Dolores en la hora de su determinación fatal. Y es que, como había probado el proceso canónico establecido para conceder a la suicida sepultura en sagrado, Dolores no dio ese paso en plenitud de facultades intelectuales y sentimentales.

¿Qué se puede leer en ese poema que se halló junto a escritos que no quiso quemar -sí es que se acepta la tradición de esa quema de manuscritos antes del suicidio-?

Lo primero que se impone es el lugar que al poema daba la poetisa.

Es el único que tituló. De su puño y letra lo tituló.

Y una y otra vez lo revisó, reescribiendo algunos versos y acaso suprimiendo estrofas. Resultado de lo cual, a los procesos se incorporaron dos versiones distintas del poema: a más del hallado junto a la nota de suicidio, Galindo, el viudo, presentó en el proceso canónico, como prueba dentro del escrito del abogado defensor, José María Arízaga, una versión del poema que es más completa que aquella. La había hallado en un diario que escribía dolores<sup>87</sup>.

Todo esto hace del poema incitante enigma. ¿Por qué esas dos versiones? ¿Cuál fue la última, y, por ello, la que pensaba la poetisa sería la definitiva?

Pero hay más para el enigma. Como ya se ha adelantado, hay versos que, con leves variantes, reproducen los de un poema de Zorrilla de parecido título -“La noche y la inspiración”.

Pienso que la respuesta a estas preguntas es tan simple como sugestiva. Sin que por ello no quede mucho por leer en poema tan estrechamente vinculado con el final doloroso de la poetisa.

El haber hallado la versión incompleta del poema entre los papeles que Dolores tenía cerca de sí en las horas que antecedieron al suicidio hace

---

<sup>87</sup> “Presento así mismo las páginas del diario que escribía mi esposa: la primera contiene la composición a que se alude completa y dice al pie: “Sábado catorce”: la otra que se halla a continuación tiene la fecha 14 de setiembre”.

pensar que es la versión última de poema que ya había escrito en su diario, fechándolo con un “sábado 14”. El mes consta por la siguiente página presentada: septiembre. ¿Sería de 1856, el septiembre más cercano a la noche del suicidio?

Así que, sin que sepamos exactamente cuándo, vemos a Dolores trabajando en una primera versión del poema, sin tachar nada: escribiendo la nueva versión del poema. Los ecos del poema de Zorrilla estaban ya en la versión antigua. Simplista y tosca la explicación por plagio –en que cayó Juan Abel Echeverría, quien hizo caer, como lo hemos visto, en lo mismo al historiador literario jesuita P. Francisco Vásconez-. No plagio: remembranzas de la lectura de poema romántico que debió haberle sido especialmente grato y familiar a la poetisa. Ecos. De “Sweeney Agonista” dijo Steiner que era “un poema que, como muchos otros de T. S. Eliot, es un palimpsesto de ecos”. Importa recordar la naturaleza y técnica del palimpsesto: en épocas en que el soporte de la escritura –papiro, cuero– era tan escaso, se raía un texto para escribir encima otro. Era el “palim” “sesto”: de nuevo escrito. Como a menudo acontecía que el texto borrado era más importante o interesante que el escrito encima, se ingeniaron procedimientos para llegar al primero.

Pero, además del eco, cabe otra explicación del fenómeno: el *agon*. Un escritor veía como un reto, una ocasión de lucha (*agon*), en una creación de otro escritor, generalmente grande y admirado. Esta explicación parece aún más sugestiva: Dolores en “agon” con un poema que admira por lo mucho que le hace vivir y sentir. Pero que piensa que puede superarlo, dejando, eso sí, huellas de la dependencia de su poema con respecto a aquel.

Importa advertir que el poema de Zorrilla, en la parte que Dolores tiene presente se extiende a más del medio centenar de versos y sigue con otras decenas. “La noche y mi dolor” de nuestra autora tiene ocho cuartetos. Es posible que haya querido completarlo. Indicio de ello es un endecasílabo que quedó suelto. Y que dice tanto: “Ya de mi vida la antorcha se apagó”.

Y cuando Antonio Marchán asume la dudosa tarea de completar el poema acaso conocía que la misma Dolores habría querido completarlo.

Lo completa modificando la última estrofa y creando una nueva con ese “de mi vida la antorcha se apagó” como último verso. Tal versión espuria sería la que incluiría Molestina en su *Lira ecuatoriana*.

No hay duda: Dolores no completó el poema. Allí está como mudo pero elocuente indicio ese último verso: “Ya de mi vida la antorcha se apagó”. ¡Dice tanto, así sin continuación, y es tan conmovedor!

Lo que ha inspirado a la poetisa -en el sentido romántico de la inspiración: ese agitarse de las aguas interiores por una emoción estética- al leer el poema de Zorrilla es la noche. No la larga descripción del español de la noche con “la lumbre de las lámparas del cielo” y la “transparente luna”. Con un solo par de endecasílabos instala la noche en su poema: “El negro manto que la noche umbría / Tiende en el mundo a descansar convida”.

La idea rica que está en Zorrilla perdida en el caudaloso fluir de versos es la de las varias formas de dormir en esa noche, que comienza “Duerme allá en su palacio el poderoso” y sigue “duerme el pastor cansado en su cabaña”.

En Dolores, tras los dos hermosos endecasílabos, que instalan una noche que todo lo ha cubierto y llama al descanso, atiende a la parte de la humanidad cuya suerte le lastima y por la que sabemos ha sacrificado tanto:

Su cuerpo extiende sobre <sup>88</sup> en la tierra fría  
Cansado el pobre y su dolor olvida  
Después, la noche del rico:

También el rico en su mullida cama  
Duerme soñando avaro en sus riquezas.

Y este segundo verso tiene del poema de Zorrilla el sintagma “soñando avaro” -aunque en él está en otro lugar-: “soñando avaro la fortuna extraña”.

Sigue el hombre de armas. De él dice el hermoso verso de Zorrilla: “Duerme al pie de sus armas el soldado”. Dolores dedica al sueño del soldado dos versos:

Duerme el guerrero y en su ensueño exclama:  
- Soy invencible y grandes mis proezas.

Y entonces, al fijar su atención poética en el pastor, aloja su verso sobre uno de Zorrilla: en Zorrilla -versos arriba, después del poderosos-: “Duerme el pastor cansado en su cabaña”. En Dolores: “Duerme el pastor feliz en su cabaña”.

Del sueño en el mar, Zorrilla tiene varios versos; Dolores, uno enlazado con la conjunción ilativa: “Y el marino tranquilo en su bajel”<sup>89</sup>. El cuarteto de

---

<sup>88</sup> Así en la versión incompleta hallada entre los papeles de la poetisa. En Celiano Monge: “Su cuerpo extiende ya en la tierra fría”.

<sup>89</sup> En otras versiones: “Duerme el marino tranquilo en su bajel”. La versión con “y” ahorra uno de los “duerme”, a la vez que relaciona los dos sueños.

Dolores es muy logrado, dentro de su proyecto de unidad y concisión:

Duerme el pastor feliz en su cabaña  
Y el marino tranquilo en su bajel;  
a éste no altera la ambición ni saña:<sup>90</sup>  
el mar no inquieta el reposar de aquel.

En los tres primeros versos del siguiente cuarteto nuevos ecos zorrillescos en Dolores. Escribe la poetisa:

Duerme la fiera del bosque en la espesura<sup>91</sup>  
El ave duerme en las ramas guarecida<sup>92</sup>  
Duerme el reptil en su morada impura

En Zorrilla:

Duerme el ave en las ramas guarecida  
Duerme la fiera en su morada impura

Y lo que Zorrilla dijo del amigo al que dedicó el poema -el actor Julián Romea Yanguas- lo recuerda Dolores al momento de dirigirse a una amiga:

En Zorrilla:

Tú, dulce amigo, que en la noche umbría  
Al grato son del arpa melodiosa  
Ensayabas cantares algún día  
Bajo el balcón de tu adorada hermosa  
Déjame que hoy en soledad delire,  
Y a delirar contigo me aventure.

En Dolores es una amiga presente solo en nostalgia del pasado, cuyo recuerdo se ha hecho presente en esa hora desolada con ecos del poema de Zorrilla, seguramente tantas veces leído y hasta memorizado:

Tú dulce amiga que tal vez un día  
al contemplar la luna misteriosa

---

<sup>90</sup> En Monge se corrige el “éste” por un “ese”. Caso claro de lectio facillior. Pero el “este” tiene sentido: nos deja frente al pastor.

<sup>91</sup> En Monge: “Duerme la fiera en lóbrega espesura”

<sup>92</sup> En Monge: “Duerme el ave en las ramas guarecida”

exaltabas tu ardiente fantasía  
Y derramabas lágrima amorosa<sup>93</sup>

Duermes también tranquila y descansada  
cual el marino pasada<sup>94</sup> la tormenta  
así olvidando la inquietud pasada  
mientras tu amiga su pesar lamenta.  
Déjame que hoy en soledad contemple  
de mi esperanza las flores deshojadas  
hoy no hay mentiras que mi dolor templen<sup>95</sup>  
ya se acabaron mis fábulas soñadas.

Y en pasaje de tan íntima, tan personal emoción, resuena otro verso del poeta español:

Murieron ya mis fábulas soñadas.

Y vuelve Zorrilla con la imagen metafórica el viento que “apartó del tronco macilento” “como ramas desgajadas” sus “delirios de amor”; pero en Dolores cobra nuevo aire trágico: es rayo que desgarrar el mustio tronco de la vida. Y así fragua en el impresionante, doloroso, cuarteto final del poema:

Hoy en mi tierna fantasía no existen  
los insensatos sueños de ventura  
ya el mustio tronco de mi vida triste  
lo ha desgarrado el rayo de tristura.

Y esto es todo lo que hay del largo poema de Zorrilla en el intenso y reducido a gran unidad de la poetisa ecuatoriana. Ponerlo como “plagio” es errado. Seguramente los críticos que así descalificaron el poema de Dolores por esta deuda de Zorrilla desconocían ese procedimiento estilístico al que llegaría años más tarde la semiótica y retórica para explicar muchas cosas hasta entonces poco aclaradas. Y hasta perturbadoras, como en el caso de Dolores Veintimilla y su “La noche y mi dolor”.

Es la intertextualidad. Es el “conjunto de las relaciones que se ponen de manifiesto en el interior de un texto determinado”, en definición de M. Arrive

---

<sup>93</sup> Monge pone la puntuación que faltaba en el original: “Tú, dulce amiga,..”, y cambia el “Y derramabas” por “Derramando”

<sup>94</sup> En Monge: “calmada”

<sup>95</sup> En Monge se pasa al singular: “Hoy no hay mentira que mi dolor temple”

en sus *Problèmes de Sémiotique*<sup>96</sup>.

Y Julia Kristeva dio al fenómeno un alcance inusitado: “Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”. Roland Barthes insistiría en la totalidad de la *intertextualidad*: “Todo texto es un intertexto: otros textos están presentes en él, en estratos variables, bajo formas más o menos reconocibles”. (De esta concepción diría Claudio Guillén que “peca por su absolutismo teórico”. Lo cual se aplica aún más a la Kristeva).

En lugar de “plagio” condenable, caso sugestivo de intertextualidad: nos abre puertas hacia la manera de componer sus textos de Dolores Veintimilla -uno de los tantos temas que la parvedad de su obra llegada hasta nosotros hace tan difícil de seguir-.

Y para noctámbulos -como soy yo mismo- el mayor eco de Zorrilla en “La noche y mi dolor” de Dolores es lo que significaba la noche en la existencia de la solitaria. La noche acogió su adiós de la vida y su paso a eso que caracteriza la noche: el apagamiento de los prosaicos ruidos del vivir diurno -en el caso de la quiteña, agresivos-. El silencio que invita a pensar, a sentir. En el caso de Dolores Veintimilla, ¿también a escribir?

## Desde las antologías hasta la edición de monge

A pocos días -el 2 de junio- del suicidio de Dolores Veintimilla, el periódico “La Democracia”, de Quito, en un artículo dedicado a la poetisa quiteña incluye el poema “La noche y mi dolor”.

En 1861 en el ensayo sobre Dolores Veintimilla -al que nos hemos referido ya páginas arriba- Ricardo Palma publica los poemas “A Carmen”; “A un reloj”; “A mis enemigos”; “Sufrimientos”; sin título, el poema que comienza “Y amar-lo pude!!!” -que más tarde se titularía “Quejas”-, y “La noche y mi dolor” -que Palma confesó haberlo tomado del artículo antes citado de “La Democracia”.

En 1866 Vicente Molestina publica, en Guayaquil, la primera antología de poesía ecuatoriana: *Lira ecuatoriana*. Da lugar en ella a Dolores Veintimilla con dos poemas: “Quejas” y “La noche y mi dolor”.

---

<sup>96</sup> Citado en Ángel Marchese y Joaquín Forradellas, Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, Barcelona, Ariel, 1991 (3a.ed.). p. 217. La primera edición en 1978, en Mondadori

En 1868 Juan León Mera en la primera panorámica crítica de la poesía ecuatoriana, su *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana desde la época más remota hasta nuestros días*, dedica a “Doña Dolores Veintemilla de Galindo”, un capítulo, el X. Estudia -muy someramente- los dos poemas incorporados por Molestina a su *Lira*, “Quejas” y “La noche y mi dolor” -que no transcribe-.

En 1874, en artículo publicado en *La Nueva Era* -ya citado-, a más de tres composiciones en prosa, publicadas por primera vez, se entrega dos poemas sin título, que más tarde se titularían como “Aspiración” y “Desencanto”.

En 1879 aparece una segunda antología de la poesía ecuatoriana, la de Juan Abel Echeverría: *Nueva lira ecuatoriana*. El prólogo del propio autor advertía “que el presente tomo forma como el segundo tomo de “La Lira Ecuatoriana”, y que, por consiguiente, para nada entran en él las composiciones que figuran en aquella”. En tal virtud no se recoge ni “Quejas” ni “La noche y mi dolor”, y se publican “A mis enemigos”, “Sufrimiento”, “A Carmen”, “A la misma amiga”. (“Sufrimiento” estaba en Palma como “Sufrimientos”).

1879. El mismo año de la obra de Echeverría aparece otra antología: *Parناسo ecuatoriano: con apuntamientos biográficos de los poetas y versificadores de la República del Ecuador, desde el siglo XVIII hasta el año de 1879* de Manuel Gallegos Naranjo.<sup>97</sup> La antología recogía los poemas publicados en la Nueva Lira, pero añadía tres nuevos, los que habían aparecido en el ensayo de “La Nueva Era”, a los que les da títulos: “Aspiración”, “Desencanto” y “Anhelos”, y uno que lo había dado a conocer Palma: “A un reloj”.

En 1892, la Academia Ecuatoriana de la Lengua, con ocasión del IV centenario del que por entonces se llamaba “Descubrimiento de América” por Colón, publicó dos antologías de autores nacionales, desde la colonia: una de prosistas y otra de poetas, la *Antología ecuatoriana. Poetas*.<sup>98</sup> La de prosistas fue selección de Pablo Herrera; en la de poetas tuvo importante papel Juan León Mera.

Esta antología incluyó como poetas del romanticismo a Mera (20 poemas), Llona (7), Julio Zaldumbide (11), Luis Cordero (3), Julio Castro (6) Antonio Flores (5), José Modesto Espinosa (1) y Francisco Javier Salazar (4). No estaba allí Dolores Veintemilla, porque se había dado lugar especial, al final, a las poetisas. Allí encabezaba la pequeña lista (12 poetisas) Dolores Veintemilla de Galindo. Con dos poemas: “A mis enemigos” y “Sufrimiento”.

---

<sup>97</sup> Quito, Imprenta de Manuel V. Flor.

<sup>98</sup> Quito, Imprenta de la Universidad Central del Ecuador.

En su *Ojeada Mera* había trabajado con los dos poemas publicados en la Lira ecuatoriana: “Quejas” y “La noche y mi dolor”.

Ninguno de los dos se recoge en la *Antología* de la Academia. La omisión de “Quejas” reclama buscarle causa. Y por lo que hace a la de “La noche y mi dolor”, ¿tenía ya el antólogo noticia de la inculpación de plagio? ¿O había dado ya con el poema de Zorrilla?

Hay que recordar que en 1878 había aparecido *Rasgos biográficos de mujeres libres de América* de José Bernardo Suarez<sup>99</sup> y allí se notaba que el poema de la ecuatoriana era imitación de Zorrilla. ¿Llegó el libro, publicado en París, a la Academia Ecuatoriana?

Pocos años más tarde un distinguido académico de la misma Academia Ecuatoriana incluirá “La noche y mi dolor” en el libro que dedicaría a la poetisa. Y, por supuesto, también “Quejas”: Celiano Monge.

1908: Celiano Monge, acucioso buscador y publicador de documentos históricos, cuya probidad y buen criterio le abrieron las puertas de la Academia Nacional de Historia y de la Academia Ecuatoriana de la Lengua y le granjearon justa fama, publicó el pequeño libro *Producciones literarias, selección poética de Dolores Veintimilla de Galindo*<sup>100</sup>.

En buena parte por ese sólido prestigio del estudioso, esta selección de poemas de Dolores Veintimilla de Galindo sienta el corpus definitivo de la producción lírica de la poetisa.

Es la que publicó la Biblioteca Ecuatoriana Mínima, en el volumen *Poetas románticos y neoclásicos*, selección hecha por el académico José Ignacio Burbano.<sup>101</sup>

Y es la que di yo en el tomo 9 de la Biblioteca de Autores Ecuatorianos, de “Clásicos Ariel”: *Poetas románticos*<sup>102</sup>, remitiéndome al libro de Monge.

Esta es la lista de poemas publicados por Monge en su obra, en este orden: “Quejas”, “A mis enemigos”, “Sufrimiento”, “A Carmen, remitiéndole un jazmín del Cabo”, “A la misma amiga”, “Aspiración”, “Desencanto”, “Anheló”, “A un reloj” y “La noche y mi dolor”.

---

<sup>99</sup> París, Imprenta de Jules le Clere et Cie

<sup>100</sup> Sin pie de imprenta; con prólogo fechado en Quito, en 1908

<sup>101</sup> *Poetas románticos y neoclásicos*, Puebla, México, Cajica, 1960

<sup>102</sup> *Poetas románticos*, Guayaquil, Cromograf, s.a. 1971



Tras haber abordado ya “La noche y mi dolor”, las restantes son las poesías que nos servirán para penetrar en rasgos y calidades de la expresión poética de la poetisa quiteña, y dar un primer gran paso en la historia de la literatura ecuatoriana en el período romántico.

## La lírica de Dolores Veintimilla

Una justa apreciación de la poesía de Dolores Veintimilla nos invita a ver en ella dos momentos<sup>103</sup>.

En el primero hay que situar dos poemas estrechamente relacionados en aliento poético y vibración emocional: son los dos poemas que ha dedicado a una amiga muy querida –y que, gracias a ella, que los habrá guardado como cosa preciosa y se los hizo llegar a Ricardo Palma, los tenemos–: “A Carmen remitiéndole un jazmín del Cabo” y “A la misma amiga”.

Tan vecinos en aliento y emoción, son muy diferentes en lo formal. En metro y ritmo este último resulta único en la parva producción de la poetisa.

### “A CARMEN REMITIÉNDOLE UN JAZMÍN DEL CABO”

El “a la misma” del poema “A la misma amiga” nos presenta el poema “A Carmen” como anterior. Ello lo sitúa como el primer poema de Dolores de los que analizaremos.

Y es significativo que para escribirlo haya elegido el endecasílabo, que –como lo veremos– sería el preferido para los poemas de la hora oscura, graves y dolorosos.

Trabajó su mensaje de amor a la amiga como dos cuartetos endecasílabos con rima consonante, con la combinación ABBA ABBA<sup>104</sup>: **mía-cabelle-ra-pradera-envía // día-ribera-lisonjera-unía**

---

<sup>103</sup> Dejo fuera el poema que comienza por el verso “Yo no quiero ventura ni gloria”. Por ser poema menos acabado que los que analizaremos y por sus rasgos de romanticismo más exaltado que los de la madurez creo que debe situarse en un momento anterior a los guayaquileños y cuencanos. Lo cual no quiere decir que no tenga versos de gran belleza. “Yo no quiero del sol luminoso / sus espléndidos rayos mirar, / más yo quiero un lugar tenebroso / do contigo pudiera habitar”. Eso del “lugar tenebroso” era nítida nota romántica.

<sup>104</sup> No se sostiene lo de Palma: “Presumimos que la autora se propuso acaso escribir un soneto y que lo dejó sin terminar”. Palma, pp. 1424. El cuarteto endecasílabo era grupo estrófico independiente del soneto y de él ha dicho Navarro Tomás: “Fue el cuarteto endecasílabo la estrofa más usada en la poesía romántica”: p. 355.

Sobre el ritmo del poema nos ilustrará este análisis:

me nos be lla que tú, Car me la mía  
ó ó ó ó ó ó ó ó ó  
trocaico (ó o), dactílico (ó o o), trocaico (ó o),  
trocaico (ó o), trocaico (ó o)

va ya esa flor aor lar tu ca be lle ra  
ó o o ó o ó o o o ó o  
dactílico (ó o o), trocaico (ó o),  
dactílico (ó o o), antibráquico (o ó o)

yo misma la he co gi do en la pra de ra  
o ó o o o ó o o o ó o  
anacrusis (1), trocaico (ó o),  
anapéstico (o o ó), antibráquico (o ó o)

y ca ri ño sa mial ma te la en ví a  
o o o ó o ó o ó o ó o  
anacrusis (3), trocaico (ó o),  
trocaico (ó o), trocaico (ó o), trocaico (ó o)

Cuan do se cay mar chi ta cai gaun dí a  
o o o o o ó o ó o ó o  
anacrusis (2), dactílico (ó o o),  
trocaico (ó o), trocaico (ó o), trocaico (ó o)

no laa rro jes por Dios a la ri be r a  
o o o o o ó o o o ó o  
anapéstico (o o ó), anapéstico (o o ó),  
antibraquico (o ó o)

guár da la cual me mo ria lí son je r a  
ó o o o o ó o o o ó o  
dactílico (ó o o), anapéstico (ó o o),  
antibráquico (o ó o)

de la dul cea mis tad que nos u ní a  
o o o o o ó o ó o ó o  
anacrusis (2), trocaico (ó o), yámbico (o ó),  
yámbico (o ó), antibráquico (o ó o)

En cuanto al tipo rítmico de los ocho endecasílabos tenemos esto:

1, 2 y 7 son enfáticos (tiempo marcado en primera sílaba y apoyo intermedio en sexta)

3 es heroico (1 sílaba en anacrusis, tiempo marcado en segunda y acento intermedio en sexta)

5, 6, y 8 son melódicos (2 sílabas en anacrusis, tiempo marcado en tercera y acento intermedio en sexta)

4 es sáfico (tres sílabas en anacrusis, tiempo marcado en cuarta y acento secundario en sexta u octava, aquí en sexta y octava)<sup>105</sup>

Hay que notar que el verso primero del poema, en el original remitido a Palma era “Menos bella que tú, amiga mía”, y él se tomó la libertad de cambiarlo por el “Menos bella que tú, Carmela mía”. Decía haber hecho el cambio “en gracia a la armonía”. Quiso, sin duda, evitar la sinalefa de “tú-a”. Pero no era sinalefa que se impusiese, por la pausa. Me parece poco feliz la modificación hecha por el ilustre tradicionista. El “Carmela” nos lleva a pensar si Dolores trataba así a la amiga. “Amiga” decía mucho más, sin ese matiz. Pero el cambio, supuesto el hiato de “tú amiga”, nada cambia en apreciación rítmica y musical del poema.

El análisis hecho del ritmo de los endecasílabos y de sus tipos nos muestra una gran variedad de ritmos. Aunque el dominante es el trocaico: 15 pies, dactílicos 5, antibráquicos 5, anapésticos 4 y yámbicos 2 (los dos yámbicos en el último verso, lo que le hace el verso de ritmo especialmente emotivo, con “dulce”, “amistad”, “nos” y “unía” como palabras claves, lo mismo del sentido que del ritmo).

Y en los endecasílabos mismos, ¡qué rica alternancia!: enfáticos (1 y 2), heroico (3), sáfico (4), melódicos (5 y 6) y enfático (7).

## “A la misma amiga”

Es un poema de veinticuatro versos pentasílabos con rima aguda en los versos pares -rimas que alternan consonánticas y asonánticas: “encantador”, “albor”, “mansión”, “amor”, “Señor”, “pos”, “hoy”, “emoción”, “¡Oh!”, “corazón”, “no!”, “Amor!” -.

<sup>105</sup> Los cuatro casos de tipos rítmicos de endecasílabos en Navarro Tomás, pp. 198-199

Las estrofas o grupos pentasilábicos, de uso ocasional y como complemento de estrofas mayores en períodos anteriores, adquirieron nueva vigencia en el romanticismo y neoclasicismo. Hicieron poemas completos en este metro Espronceda, el Duque de Rivas, Meléndez Valdés, los dos Moratín -padre e hijo-, Iriarte -en varias fábulas-.

En cuanto al ritmo del pentasílabo ha escrito Navarro Tomás que “entre sus variantes dactílica y trocaica, ordinariamente mezcladas, se dio preferencia a la primera”.<sup>106</sup>

Y lo ejemplificó con este comienzo de “Amor aldeano” de Moratín, padre:

*Hoy mi Do ri sa*    **ó o o ó o**    dactílico (dáctilo: ó o o)

Se va a la al de a    **o ó o ó o**    trocaico (troqueo: ó o)

pues se re cre a    **o o o ó o**    trocaico

vien do tri llar    **ó o o ó**    trocaico<sup>107</sup>

El ritmo de los pentasílabos solía marcarse así:  
 ritmo trocaico: acentos en segunda y cuarta sílaba.  
 ritmo dactílico: acentos en primera y cuarta

El pentasílabo polirrítmico combina las dos variedades acentuales.

¿Y cuál fue el ritmo que dio Dolores a sus pentasílabos?

Vale la pena, por lo que nos dará de respuesta, nuevamente, el modesto contar sílabas y ubicar sus acentos rítmicos.

*Nin fa del Gua yas*    **ó o o - ó o**  
 dactílico (ó o o) trocaico (ó o)

*en can ta dor*  
 un solo acento, en sílaba final  
 (que cuenta dos)

*de tus a bri les*    **o o o - ó o**

<sup>106</sup> Navarro Tomás, p. 334

<sup>107</sup> No lo señala Navarro, pero creo que en este último verso, a más del acento trocaico (ó o), hay el yámbico. Yámbico: *trillar* o *ó*

trocaico (tres sílabas en anacrusis)<sup>108</sup>

*en el al bor* o o o ó  
como en los versos pares

*cuan do re gre ses* o o o - ó o  
trocaico (con anacrusis)

*a la man sión* o o o ó

*don de tees pe ra* o o o - ó o  
trocaico (con anacrusis)  
*to doel a mor* o o o ó

*de los que hoy rue gan* o o o - ó o  
trocaico (con anacrusis)

*por tial se ñor* o o o ó<sup>109</sup>  
(ti pierde fuerza por la sinalefa)

*cuan do más tar de* o o - ó o o  
dactílico (con anacrusis)

*ven gan en pos* ó o o - ó  
dactílico

*de los pla ce res* o o o - ó o  
trocaico (con anacrusis)

*quea pu ras hoy* o - ó o - ó  
trocaico (con anacrusis)

*los tier nos go ces* o - ó o - ó o  
trocaico -trocaico (los anacrusis)

<sup>108</sup> *anacrusis* (*de aná-chrousis* = preludio, o *ana* -arriba- y *kroyoo* =golpear) llámense en métrica las sílabas del principio del verso que anteceden al tiempo fuerte del primer pie (en verso griego) o de la primera sílaba acentuada (en verso español). Pero se dan también anacrusis dentro del verso: esas sílabas que anteceden a un pie.

<sup>109</sup> En Palma: “para ti a Dios”, subrayado el “para”, al que calificó de “incorrección gramatical” (p. 1424). Sin aludir a Palma, Echeverría cambia el verso en el “por ti al Señor”, con esta nota de pie de página: “El original dice: “*Para tí a Dios*”: el Editor se ha permitido la corrección gramatical, variando el verso, pues es seguro que la poetisa habría hecho lo mismo, al revisar su letrilla. Igual cosa decimos de otros defectillos de las piezas anteriores, poco notables ante la belleza de las mismas” (p. 29)

*y lae mo ción* o o o ó

*con que las ma dres* o o o - ó o  
trocaico (con anacrusis)

*a ma mos ¡Oh!* o - ó o - ó  
trocaico (con anacrusis)

*a los pe da zos* o o o - ó o  
trocaico (con anacrusis)  
*del co ra zón* o o o ó

*nool vi des Car men* o o - ó o - ó o  
trocaico-trocaico (anacrusis)  
*nool vi des no!* o - ó o - ó  
trocaico (con anacrusis)

*a tu Do lo res* o o o - ó o  
trocaico (con anacrusis)

*por o troa mor* o - ó o - ó  
trocaico (con anacrusis)

El ritmo dominante de estos pentasílabos polirrítmicos ha sido el trocaico y el juego con las rimas agudas, sin restar el ritmo y musicalidad serena de los troqueos, le han conferido variedad, dentro de avance por pareados.

La rima aguda más que subrayar el valor semántico de las palabras, crea el *continuum* melódico. Sin embargo “emoción”, “corazón” y el “amor” duplicado, en el centro y el final del poema son palabras claves para el sentido del apasionado mensaje a la amiga querida. Y tiene especial valor cómo están armados los dos versos que terminan en “amor”: “**todo** el amor” - “por **otro** amor”. Nos abren sin duda resquicio leve, pero sugestivo, a como entendía Dolores el amor: con totalidad y exclusividad.

## “A un reloj”

El poema “A un reloj”, a primera vista ligero de ritmo y musical de rima, parece también anteceder a los graves y fuertes que nos dibujarán el doloroso drama de esta existencia apasionada.

Ha elegido la poetisa para esta breve meditación en verso dos quintillas octosilábicas agudas, la primera con rima ábáb, los versos 1, 3 y 4 con rima aguda<sup>110</sup>.

Lo ha comenzado con verso de larga anacrusis (cuatro sílabas antes de la rítmicamente acentuada) que cobra ritmo en un troqueo y lo ha terminado con la aguda que es el acento rítmico final:

con tua com pa sa do son: o o o o - ó o - ó.

El ritmo tiene algo de ese “acompañado” y el troqueo (ó o) refuerza el ritmo sereno que da en ese “son” que evoca los tiempos que marca el reloj.

Pero la gravedad serena del ritmo trocaico, que continúa el efecto casi descriptivo del discurrir del reloj, remata en el verso segundo en palabra que, por ritmo y semántica, da una nota pesimista en un antibráquico:

mar can do vas in cle men te: o - ó o - ó o - o ó o (sílabas en anacrusis, troqueo - troqueo - antibráquico)

El “inclemente” personifica al reloj y ese “acompañado son”, que dijera, confiere a ese correr del reloj una emoción de signo negativo.

Cuál es el objeto de ese actuar sin clemencia se dice en los dos versos siguientes que son dos frases gramaticalmente estrechamente relacionadas y dependientes como complemento del verbo “marcando” del segundo verso.

Y los dos versos tienen el mismo ritmo, que afirma esa unidad gramatical:

de mi po bre co ra zón : o o - ó o - o o ó  
la vio len ta pul sa ción : o o - ó o - o o ó

dos sílabas en anacrusis - trocaico - anapéstico

El paralelismo rítmico fuertemente marcado por la aguda final, de acento marcado por el ritmo anapéstico, nos hace sentir ese marcar tiempos de la marcha del reloj.

<sup>110</sup> Para quien no esté muy al corriente de estas cosas: se simbolizan con letras mayúsculas las rimas de los versos de arte mayor -endecasílabo o más sílabas-; con letras minúsculas los de arte menor.

Siendo ese ritmo inclemente en marcar las pulsaciones del corazón de la poetisa -calificadas de “violenta”, en singular que refuerza esa condición violenta de cada pulsación-, la conclusión emotiva se dice en el verso final del quinteto:

¡Di cho sa quien no t e sien te! : o - ó o - ó o o - ó ó

Otro verso de ritmo trocaico al que da musicalidad, sin turbar la gravedad de los troqueos que lo encierran, el dácilo.

Parecía fácil juguete este poema al reloj, y hemos dado con una pieza de fina orfebrería métrica, rítmica y semántica.

Pero su sentido se completa en la segunda estrofa.

¿Qué nos muestra un análisis de métrica, ritmo y rima?

Fu nes to fu nes to bien: ó o o - ó o o - ó

Ritmo dactílico con esos dos dácilos duplicando la misma palabra clave “funesto”, que enturbia el sentido de “bien”

ha ces re loj... La ve ni da: ó o - o ó // o o - ó o

Ha encabalgado el primer medio verso en continuación gramatical del primero. Y en la primera mitad de este segundo, el trocaico y el yámbico antes de la cesura hacen del verso y medio poesía filosófica, con ritmo de serena meditación. Tras la cesura, dos sílabas en anacrusis y el trocaico siguen manteniendo ese ritmo calmo de la meditación. Y nuevo encabalgamiento en el siguiente verso:

mar cas del ser a la vi da: ó o ó - ó o o - ó o

Se ha dado el encabalgamiento para completar el sentido del primer bien que hace el tiempo -simbolizado por el reloj y su implacable marcarlo- con este verso que mantiene el tono calmo de la reflexión, pero es rítmicamente musical por el doble dácilo. Y el troqueo final carga el sentido del bien en la palabra clave: “vida”.

Pero “la venida del ser a la vida”, ¿qué tiene que justifique el doble “funesto” del comienzo que ha dado calificación tremenda a ese bien?



Lo dicen los dos versos finales de la quintilla:

ya sím pa si ble tam bién: o - ó o- o ó o - o ó  
la ho ra de la par ti da: o - ó o- o o- o ó o

Dos octosílabos polirrítmicos (troqueo, antibráquico y troqueo, el uno; troqueo, antibráquico, el otro) pero dominados por los troqueos que dan a este final su ritmo trocaico grave, como convenía a tan severa meditación.

El doble “funesto, funesto” del impasible correr del tiempo, alcanza su sentido en esa otra palabra clave, rítmicamente marcada por el antibráquico: “partida”, que adquiere especial sentido por rimar con “venida” a la “vida”.

El sentido último de la meditación ha sido el del humano ser-para-la-muerte.

Y el “también” del cuarto verso, que resulta pobre y da en la repetición silábica del “bien” del primer verso, tiene sentido por su papel en poema en que ningún esteticismo turba la gravedad de la reflexión filosófica sobre el tiempo y la vida y la muerte.

En esta segunda estrofa la rima funciona así: á b b á b: ien - ida - ida- ien- ida.

La combinación de rimas ha sido, en la primera estrofa, la preferida por Zorrilla: abaab<sup>111</sup>; en el Duque de Rivas se halla la de la segunda estrofa: ab-bab. La poetisa quiteña debía conocer que se empleaban las dos formas. Sabe a alarde de dominio haber usado la dos en sus dos estrofas.

Estos poemas casi de ocasión -los dos a la amiga- o de repentina idea -el del reloj-, que bien se puede pensar que no fueron todos los que Dolores escribió en oportunidades semejantes (ella que en Guayaquil tanto se relacionó), nos muestran a una poetisa que antes de sus veinticinco años ha logrado gran madurez en cuanto a la versificación española. Maneja con expedición tipos estróficos y clases de versos que se usaban en el romanticismo. ¿De dónde sacó Mera eso de su poca y mala formación?

Le es familiar, especialmente, Zorrilla. Lo ha mostrado la quintilla con la combinación rítmica que el gran poeta español prefirió; pero, con libertad,

---

<sup>111</sup> “Entre las formas que Zorrilla manejó, más numerosas que las practicadas por cualquier otro, se destaca abaab, la cual figura con exclusión de las demás en algunas partes de la leyenda *El capitán Montoya*”: Navarro Tomás, p. 362

acoge, en el mismo poema, en una segunda quintilla, la combinación que se halla más en el Duque de Rivas.

Con esta madurez en el oficio de versificar, que se ha traducido en facilidad, seguridad y libertad, llega Dolores a una hora de su existencia en que va a verse sumida en el dolor, agravado por la soledad, y exacerbado hasta el desconuelo. Y su gran confidente será la poesía.

## El paraíso perdido

Tres poemas de esa hora se ofrecen como escritos por el mismo tiempo. No cronológico; de estado emocional, de tensión espiritual: “Anhelo”, “Desencanto” y “Sufrimiento”.

En los tres hay una nota común: la evocación de una infancia feliz. Esos “años de mi edad primera”, que decía en “Anhelo”; el “yo era en mi infancia alegre y venturosa”, de “Desencanto”; la “edad hermosa”, “edad de rosa” “de los felices años”, que añora en “Sufrimiento”.

Pero en los tres poemas esa evocación de una infancia feliz es breve y se sume en un presente en el que ya no queda nada de ese paraíso terrenal de los primeros años: “pasaron mis horas de ventura”, “la ilusión pasó”, “se dispó”, en “Anhelo”; “cual sombras levisimas pasaron”, de “Desencanto”; y el “hoy anubla la pena congojosa” y “quedaron en su lugar los desengaños”, dicho en “Sufrimiento”.

Y hay un avance en ese desencanto y desengaño. En “Anhelo” alienta una esperanza, leve, de algo que no pasaría de ilusión, y “mentida”, de vuelta al paraíso perdido. En “Desencanto” se lamenta ya el “perdido encanto” y en balance final siente que no le ha quedado sino “por herencia el llanto”. Y ese “sufrimiento” ha llegado a simas de amargura y se vuelven los ojos a quien presidiera esa infancia feliz, la madre, en algo que quisiera haber sido queja -hay más de queja en este poema que en el que fue titulado, y sabemos que no por Dolores, “Quejas”.

## “Anhelo”

Dolores dijo su “Anhelo” en cuatro cuartetos endecasílabos. “Fue el cuarteto endecasílabo la estrofa más usada en la poesía romántica” -ha no-

tado Navarro Tomás<sup>112</sup>, y ha añadido: “la forma de rimas cruzadas, ABAB predominó sobre la variante ABBA”. La variante de rimas cruzadas es la elegida por la poetisa ecuatoriana. Y en tres cuartetos -primero, tercero y cuarto- empleó la rima aguda, cosa que fue frecuente en poetas como Espronceda (“Canto del cosaco”).

Este fue el ritmo de sus endecasílabos:

*Oh dón dees tá el mun do que so ñé: o ó o ó o ó o o ó*

una sílaba en anacrusis (o) - troqueo (óo) - troqueo (óo) - troqueo (óo) - anapéstico (ooó)

*a lláen los a ños de mie dad pri me ra: o ó o ó o o o ó o ó*

una sílaba en anacrusis (o), troqueo (óo), troqueo (óo), anapéstico (ooó), antibráquico (oóo)

*¿Dón dee se mun do que mi men teor lé: ó o o ó o o o ó o ó*

dactílico (óoo), dactílico (óoo), yámbico (oó), yámbico (oó)

*de blan cas flo res? ... to do fue qui me ra!: o ó o ó o ó o ó o ó*

sílaba en anacrusis (o), troqueo (óo), troqueo (óo), troqueo (óo), troqueo (óo), troqueo (óo)

Estrofa polirrítmica con ritmos anhelantes para esas dolorosas preguntas que encabezan los dos “dónde”. Cuatro endecasílabos con tiempos marcados en 4ª y 8ª<sup>113</sup>. Y llama la atención, en lo rítmico, el contraste entre el verso tercero con su riqueza -con dos dactilos y dos yámbicos- y el verso siguiente, último de la estrofa, de ritmo trocaico. El verso tercero es el último que, aunque sea como pregunta, evoca el mundo de la infancia. El cuarto lo borra todo con su grave ritmo trocaico y los tres troqueos finales hasta la palabra “quimera”. La dura palabra, que importa mentira, engaño, y no mentira o engaño cualquiera, responde léxica y rítmicamente a las anhelantes preguntas sobre el mundo de la infancia, que soñó y orló de flores.

<sup>112</sup> Navarro Tomás, p. 355.

<sup>113</sup> Era el verso preferido de la poesía neoclásica: Cienfuegos, Quintana, Gallegos... ¿Eran lecturas familiares a Dolores?

Y ese “de blancas flores” del último verso, en encabalgamiento, hace una unidad, una bella unidad, para “ese mundo que mi mente orlé de blancas flores”. Ya hemos visto que ese mundo está presidido por la pregunta dicha por segunda vez del “dónde”. Y ahora, a las dos preguntas se responde con el lapidario “todo fue quimera”.

¡Qué dolorosa es la siguiente estrofa!

En el primer verso, tras la anacrusis (“hoy de”), el dactílico “mí misma” encalla en el duro y seco troqueo “nada”, con la palabra que lleva el acento intermedio. El resto del verso lo completa rítmicamente ese endecasílabo melódico. Dicen los estudiosos que en este tipo de endecasílabo el alargamiento de la primera sílaba después de la anacrusis crea efecto sosegado. Este dolor, dicho en ese “nada” no es hiriente alarido; es sosegado.

Los siguientes tres versos de esta segunda estrofa explican líricamente ese “nada”, que es clave de la dolorosa confidencia.

El segundo con su dáctilo tras la anacrusis (pa) ó o o (pasaron ya), el anti-bráquico (o ó o: mis horas) y el antibráquico (o ó o: ventura) sostiene el ritmo sosegado de este dolor desgarrador, pero sereno.

Y la magnitud e intensidad de ese dolor desgarrador se expresa en los dos versos finales, endecasílabos polirrítmicos que terminan en antibráquicos -al igual que terminan los cuatro versos de esta estrofa-: “llagado” (o ó o) “(a)margura (o ó o).

Y la rima contrasta “ventura” -que pasó- con “amargura” -lo que le queda a esa “alma ahogada en llanto y amargura”.

La tercera estrofa se organiza en dos grupos de sentido, que son dos interrogantes presididos por “por qué”, que indaga, con aire de reclamo, por tres mutaciones existenciales: “la ilusión pasó”, “en quebrantos se trocó mi risa” y “mi sueño fugaz se disipó”.

Los versos impares son agudos, y la rima aguda -en ó- relaciona las dos palabras -pasó y disipó-, expresiones de la fugacidad de “ilusión” y “sueño”. En los casos esa fugacidad se intensifica con “tan pronto” y “fugaz”.

Y para esa fugacidad el cuarto endecasílabo aporta una comparación a la que el ritmo confiere especial sentido y sonido: los troqueos de “leve” (ó o), “nube” (ó o), “soplo” (ó o).

En el cuarteto último Dolores vuelve a un recurso que para ella tenía especial poder intensificador: la repetición anafórica. En esta estrofa la de “vuelve”, que, al iniciar los tres primeros, los hace endecasílabos enfáticos.

La deprecación se hace a la ilusión, a la esperanza y a la amistad.

La ilusión se califica como “óptica”, que cabe contraponer a “real”. Es un espejismo. Y el ritmo del verso lo subraya con los acentos en “ójos” y “óptica”; acentos para “o” en 4ª y 6ª:

vuel vea mis o jos óp ti cai lu sión: ó o o ó o ó o o ó

dáctilo (ó o o) - troqueo (ó o) - dáctilo (ó o o) - yambo (o ó)

Pero después acentuará en 4ª y 8ª los versos pares. El acento rítmico en cuarta y octava intensifica las emociones.

Los acentos rítmicos caen en palabras claves: esperanza y amenizar (verso 2), amistad (verso 3), dicha (verso 4).

Y, así como la primera estrofa, hizo encallar las aspiraciones en “quimera”, esta última lo hace en “mentida”.

Este “mentida” se dice en verso marcado por dolorosa ironía: “Yo quiero dicha aun cuando sea mentida”.

## “Desencanto”

Insiste la poetisa en “Desencanto” en esas dolorosas interrogaciones que le buscan un imposible sentido a la mutación de la dicha de la infancia en la infelicidad actual.

Como que protesta contra su mente -su inteligencia, sus pensamientos, su capacidad de razonamiento lógico- por obstinarse en proponer a la voluntad -su decisión del querer, sus poderes de emoción, su afectividad- recuerdos de la infancia, dando forma a esas preguntas lacerantes. El sentido del “por qué” interrogativo que preside las semiestrofas de la primera octava.

Porque eligió para este poema nostálgico que remataría con tremenda acusación la octava real, estrofa de ilustre historia desde Boscán, Garcilaso, Góngora -en la deslumbradoramente barroca *Fábula de Polifemo*- hasta Er-

cilla en su espléndida *La Araucana* y Bello en *El proscrito*. La magnífica estrofa cobró nueva vigencia en el romanticismo para poesías de tono grave en el Duque de Rivas, Espronceda, Campoamor... y llegó al romanticismo americano. “La tendencia grave, apasionada y dramática del romanticismo mostró predilección por los metros largos, las rimas sonoras y la estrofas plenas”, ha resumido un especialista<sup>114</sup>. Y Dolores es caso ejemplar de ello.

Eligió para su “Desencanto” la octava real en su forma moderna -llamada también “octava rima” -<sup>115</sup>: de los ocho endecasílabos los seis primeros con terminación pareada y los dos últimos en par con la misma terminación rítmica: ABABABCC.

Dolores construye el sentido en semiestrofas que gramaticalmente forman unidades fluyentes de firme engarce.

En la primera octava cada semiestrofa comienza por el interrogante “¿Por qué?” Interrogaciones existenciales que buscan indagar en esa infancia perdida.

La pérdida se dice con la palabra clave “cambia”. La segunda semiestrofa está presidida, gramatical y semánticamente, por ese “cambia”, palabra poéticamente más bien pobre que aquí se transfigura y adquiere el sentido de tremenda, de trágica mutación existencial.

Una vez más Dolores supera soberbiamente cualquier riesgo de monotonía rítmica en sus endecasílabos. Los de esa primera semiestrofa son heroicos el primero y el cuarto -con acento en segunda sílaba: “por **qué**” y “**ofrece**”-; sáfico el segundo, y enfático el tercero.

El primer verso se completa en la mitad del segundo, con encabalgamiento, haciendo esta unidad de hondo sentido filosófico y psicológico: “Por qué mi mente con tenaz porfía mi voluntad combate”. Tras frase tan densa de sentido, el más bien gris inciso “y obstinada” da paso a lo que la mente ofrece a la memoria de la poetisa. Que se dice en un hermoso endecasílabo enfático (acento en primera sílaba), al que los acentos rítmicos en cuarta y octava dan su forma especialmente musical:

Tris tes re cuer dos de lain fan cia mí a: ó o o ó o o o ó o o

---

<sup>114</sup> Navarro Tomás, p. 349

<sup>115</sup> Moderna por contraposición a la lírica medieval, pues la usaron ya Boccaccio y Ariosto.

Y esos acentos en cuarta y octava son el acento rítmico de dos antibráquicos, pies que son claves del sentido: recuerdos e infancia.

La semiestrofa termina en palabra de síntesis: “infortunada”

La segunda semiestrofa está dominada por el “¿Por qué?” que la abre y la pregunta nos pinta y hace sentir con imágenes de fuerte contraste el cambio, que es el objeto de la pregunta, el doloroso tránsito.

Ese cambio se lo dice en dos grupos de versos, cada grupo con dos mitades contrapuestas. El primero contrapone imágenes visuales, metafóricas las dos: “esplendente día” a “mustia sombra”; el segundo, descripciones poéticas de situaciones existenciales: “la sonrisa de inocente calma” a “llanto y ansiedad”.

El sentimiento de dolor al revivir tal cambio se acentúa rítmicamente por la acentuación en cuarta y octava de los versos 2, 3 y 4. Esos acentos rítmicos caen en palabras claves: “sombra” y “dolor” en el verso 2, “sonrisa” e “inocente” en el 3, y “llanto” y “ansiedad” en el 4.

Los endecasílabos 1, 3 y 4 son enfáticos -con su primer acento rítmico en segunda sílaba-; pero el fino instinto de la poetisa rompe cualquier sensación de monotonía con el tercero sáfico. Y los mismos endecasílabos son polirrítmicos, combinando con libertad ritmo trocaico -el dominante- con anapéstico y antibráquico.

La segunda octava también se mueve en dos semiestrofas. La primera dice ese pasar -que es el sentido fundamental del poema- con la imagen de flores, que comienza en cuadro realista -muy del gusto romántico-, pero en la segunda mitad de la semiestrofa, mediante la figura de la comparación (introducida por “cual”), las flores se espiritualizan metafóricamente, pasando a ser “sombra levisima”, con metáfora que llegó al romanticismo ecuatoriano -y al americano- de sentimientos de fugacidad de la vida de la poesía barroca.

Hay en la escritura poética de Dolores, siempre exacta sintácticamente, un “ruido” en el verso segundo de esta octava: ese “fugaz”. Sintácticamente parecería calificar a “frente”: “de mi frente fugaz se desprendieron”. Pero a lo que debían calificar es a esas flores que orlaron su sien: esas fueron las fugaces. Lo que acontece es que estamos en territorio de la retórica, más allá del de la gramática: es una transposición metonímica: el sujeto de la fugacidad de las flores es la frente; por condensación se dice de “frente” la fugacidad de esas flores.

Y con el “fugaz” se logra el ritmo exacto del endecasílabo polirrítmico:

de mi fren te fu gaz se des pren die ron:  
 anac. ó o / o ó / anacr. / o ó o  
 espondeo yámbico antibráquico

La segunda semiestrofa se construye como otras dos contraposiciones: entre horas de placer y horas de dolor, y entre encanto y llanto.

En la primera oposición, se comienza con el endecasílabo dedicado a las horas de dolor y se completa el par con las horas de placer.

El primero es un endecasílabo enfático, polirrítmico -ritmo dactílico, sáfico y antibráquico- con acento en cuarta y octava -a más, por supuesto, del infaltable en décima-:

so lo las ho ras de do lor que da ron  
 ó o o - ó o o - ó o - o ó o

Se acentúan rítmicamente en cuarta y octava sílabas palabras claves y “dolor” como pie yámbico -o ó-.

Igual fuerza por la acentuación en el siguiente endecasílabo, que tiene en su centro dos palabras de enorme peso en el sentido: “placer” -otro pie yámbico -o ó- e inmediato a él “nunca” -pie trocaico -ó o-.

El par de versos finales, de igual rima, se enlazan en unidad gramatical, rítmica y de sentido, en que la rima acentúa la contraposición: “canto” - “encanto”.

El ritmo fluyente se apoya en los acentos en cuarta y octava que tienen los dos.

El ritmo hace de este un dolor, ni de grito ni de ay lastimero -tan de románticos efectistas-: un dolor que conmueve por su tono íntimo y sereno. Pero esa serenidad en nada resta la fuerza con que se evoca la amarga condición de la mujer despojada. Son las palabras con acentuación rítmica: “vida”, “perdido”, “encanto” y “solo”, “queda”, “herencia”, “llanto”. “Herencia” es palabra que remite a muerte: quien muere deja por herencia algo. Lo que se ha terminado, ha muerto, es el encanto; es decir, cuanto podía dar felicidad, belleza, encanto, en suma, a una vida; lo que la pérdida ha dejado como herencia es solo “llanto”. Una sola palabra que dice todo el dolor. “Llanto” es signo, síntoma y símbolo de dolor extremo.



La tercera octava remata el juego poético de la dos semiestrofas en algo tremendo.

La primera semiestrofa completa en sus cuatro versos fluyentes -en el primer endecasílabo se multiplican sinalefas que aligeran el ritmo: *yoe raen miin fan ci aa le grey ...* - una sola oración de cuatro frases apenas separadas por leve pausa al final de cada verso.

Hacen un poético canto a la infancia, a la que califican dos epítetos -"alegre" y "venturosa"- y un participio -"fascinada"-, y lo mismo el primer par que el participio se intensifican con sendas comparaciones, en el primer caso "como la flor"; en el segundo, "cual blanda mariposa".

Los dos primeros endecasílabos son una visión fresca, grata, bella, sin nota alguna que enturbie esa belleza. Los dos son sáficos -con anacrusis de tres sílabas y un primer acento en cuarta, y con pies dactílicos, en especial en el hermoso esdrújulo "céfiro", en pie dactílico -ó o o.

Pero en el segundo endecasílabo, esa evocación de la infancia, sin perder belleza, se ensombrece, con notas no por sutiles menos lacerantes: el "fascinada" ya dicho y el "incauta". Ese "incauta" y en sentido duro de "fascinada" torna irremediamente irónico el sentido de ese "férvida" -otra palabra esdrújula, en pie dactílico: ó o o.

Porque "fascinada" está usado en su sentido más propio. "Fascinación" tiene dos acepciones en el Diccionario de la Lengua Española (el anteriormente llamado Diccionario de la Real Academia): 1: engaño o alucinación; 2: atracción irresistible.

Los dos sentidos funcionan en el par de endecasílabos de Dolores. No deja lugar a dudas el "incauta" del segundo, aplicado a una mariposa a la que se califica de "blanda".

Ese final que hemos anunciado como "tremendo" se anuncia en el comienzo de la segunda semiestrofa con un "pero" que contradice -es conjunción adversativa- y se da la razón de ese "pero" con dos oraciones de las cuales la primera es el endecasílabo que completa rítmicamente el "pero". Se dice en esos dos versos poéticamente la causa de la destrucción de la alegría y ventura de la infancia. Los dos siguientes, que cierran la octava, dicen el efecto, el estado al que esa destrucción ha reducido a quien hace ese doloroso recuento y confesión.

¡Y con qué arte hace todo aquello la poetisa!

Los dos primeros endecasílabos tienen la fuerza de durísima denuncia. En el primero esa fuerza se carga en la palabra que tiene el exigido acento en sexta: “turba”:

pe ro / la hu ma na / tur ba / re vol to sa

dos sílabas en anacrusis / antibráquico: o ó o - trocaico: ó o - anacrusis de “re” / antibráquico: o ó o

En el segundo tres palabras que llevan el acento rítmico son claves de sentido y denuncia: en el pie anapéstico, “corazón”: ó o o ; en yámbico central, “hirió”: o ó, y en el pie final, que casi siempre es en Dolores antibráquico, con el acento de décima en su centro: “injusticia”: anacrusis de “in” y o ó o.

Y en estos dos versos la poetisa nos informa de algo que apenas, si acaso, aparece en crónicas del tiempo y aun en los procesos: el hechor de esa injusticia que laceró su corazón fue “turba”, turba agitada, en plena revuelta: “revoltosa”. Las historias nos han señalado culpables que la incitaron; pero el hechor fue la turba.

Y la octava culmina en dos versos desgarradores, que, por la naturaleza misma de la octava escogida, forman una unidad, los dos con su misma rima. Y a los dos le dio la poetisa esos acentos que intensifican la emoción: en cuarta y octava sílabas. Y los dos de cuarta en palabras claves: “triste” e “infausta”. Y los dos, enfáticos, con acento en primera sílaba: “véome” (el “Y” está en anacrusis) y “víctima”.

Y los dos endecasílabos rematan en pies antibráquicos que tienen en la sílaba acentuada una “u”, cuyo efecto lúgubre alarga la consonante que sigue a la vocal: “del **mundo**” o ó o - “**profundo**” o ó o.

La lírica es acontecimiento comunicacional de sentido y sonido en unidad inseparable. Y por esa conjunción de sentido y sonido esos dos endecasílabos nos conmueven tan hondamente con su expresión de tristeza, soledad, falta de felicidad, dolor profundo.

## “Sufrimiento”

Trabaja Dolores su poema “Sufrimiento” –valga el título no puesto por ella misma solo para identificarlo; nada más– en tres estrofas desiguales en extensión: de nueve versos, de seis y de diez.

Y en cada una de ellas combinó heptasílabos con endecasílabos. Así: la primera: 7 7 11 11 7 7 11 11 11; la segunda: 11 7 11 11 11 11, y la tercera: 11 11 7 11 11 11 7 11 7 11.

Y esta distribución libre de los versos mayores y menores nos recuerda lo que dijera de Gertrudis Gómez de Avellaneda Navarro Tomás: “Demostró doña Gertrudis Gómez de Avellaneda notable sentido musical en sus experiencias de nuevos metros, en sus ensayos de combinaciones no acostumbradas entre versos distintos...”<sup>116</sup> En la poetisa quiteña vamos a ver que, a más de ese sentido musical, en ella tan seguro, el recurso a esa combinación de los graves endecasílabos con los suaves y ligeros heptasílabos era manera dictada por su instinto lírico de expresar viscerales emociones.

Y es posible que se haya familiarizado con el heptasílabo, porque ese metro, usado en el renacimiento (son musicales y ágiles los heptasílabos de Góngora: “Moriste ninfa bella”, “pasaste edad hermosa”), había cobrado especial vigencia en el neoclasicismo –letrillas, romances, idilios, que tanto se conocían en América–, y se empleaba en el romanticismo. Zorrilla, con quien tanta relación tenía Dolores, a juzgar por indicios que nos han quedado por más que sea tan parva su producción llegada hasta nosotros, lo había usado para sus leyendas. Pero también Núñez de Arce y otros habían compuesto en ese metro. Zorrilla había multiplicado heptasílabos trocaicos, y Dolores preferiría también ese ritmo.

Con dos heptasílabos comenzó su poema:

Pasaste edad hermosa  
en que rizó el ambiente

Los dos de ritmo trocaico: *sílabo en anacrusis, ó o ó o ó o ; tres sílabas en anacrusis, ó o ó o.*

Presidía el poema el leitmotivo de la infancia, paraíso perdido, y para esa evocación de la infancia feliz el ritmo vivo, ágil, del heptasílabo pareció el me-

---

<sup>116</sup> Navarro Tomás, p. 394-395

Por, aunque los dos pares de heptasílabos que cantan la edad feliz comienzan con repetición anafórica de la palabra que pone fin a esa dicha, porque anuncia que se había terminado:

**Pasaste**, edad hermosa  
en que rizó el ambiente

.....

**Pasaste**, edad de rosa  
de los felices años

Pero ya entre esos dos primeros pares de versos serenos se interponen dos endecasílabos con su mayor tensión emocional, sobre todo el segundo:

Que hoy anubla la pena congojosa

Este, a más de los acentos en sexta y décima, de rigor, tiene uno en cuarta, en sílaba con acento rítmico de troqueo y en palabra a la que la “u” acentuada hace especialmente triste:

que hoy a nu bla la pe na con go josa  
dos en anacrusis - ó o - anacrusis - ó o - o o ó o

Y al segundo grupo de heptasílabos sigue el verso que completa la pérdida dicha por el “pasaste”, que es, nuevamente, un grave endecasílabo:

y con ti go mis gratas ilusiones

Y es ritmo paralelo al del endecasílabo anterior:

dos en anacrusis - ó o - anacrusis - ó ó - o o ó o

Endecasílabo melódico (caracterizado, como se ha dicho ya, por tiempo marcado en tercera y acento intermedio en sexta). Ritmo propio para lo melancólico de la evocación.

Y todo ese recuerdo triste, dicho con esta dolorosa serenidad, se estrella contra el acantilado de los dos endecasílabos finales de la estrofa:

Quedan en su lugar los desengaños  
que brotó el huracán de las pasiones

Solo endecasílabos podían decir algo tan duro. Y el segundo nos hace vivir, con su ritmo dactílico, lo apasionado de la confesión.

Y la rima acentúa el choque de las palabras claves del final de esos cuatro versos: “años” - “desengaños”, “ilusiones” - “pasiones”.

¡Y cuánta incógnita desencadena el último endecasílabo que, tras el acaso menos feliz “brotó”, tiene el durísimo hemistiquio “el huracán de las pasiones”!

La segunda estrofa es un sexteto, el llamado “sexteto lira”. Las combinaciones de seis versos endecasílabos y heptasílabos con pareado final fueron numerosas en el romanticismo. Pero Dolores solo usó un heptasílabo -el segundo verso- y siguió todo en endecasílabos. Y su rima fue muy personal: AbBACC.

Comenzó la estrofa la poetisa con un endecasílabo que entre los que conocemos de ella resulta único por rasgos peculiarísimos: repetición dentro del mismo verso de una palabra: “entonces” y por la exclamación “¡ay!” que sigue al primer “entonces” y precede al segundo, que, a su vez, da en la invocación “madre mía”. Y todo el verso no afirma nada; introduce lo que será recuerdo, evocación, acaso ruego, a la madre así convocada. No afirma nada, pero dice mucho en su fusión de lo afectivo con lo expresivo.

A ese apasionado lamento -con ese “¡Ay!” en el corazón del verso- se dio ritmo trocaico:

en ton ces ¡Ay! en ton ces , ma dre mía  
sílabas en anacrusis - ó o - ó o - ó o - ó o - ó o

Los dos “entonces” con su acento rítmico dan a la palabra todo su peso evocador del pasado.

El “¡Ay!” desgarrador de este primer verso que desborda exigencias estéticas para exhalar la pasión dolida se dirige a la madre.

¿Qué quiere decirle? Eso son los versos 2 y 3 con encabalgamiento en el 4, en unidad sintáctica de oración principal y secundaria, que tiene por sujeto “Labios”.

Se comienza la evocación nostálgica con heptasílabo que lleva los acentos en segunda y sexta sílaba en las palabras claves del sentido: “labios” - “enjugaban”. “Labios” en el trocaico que marca el ritmo.

Y en el verso siguiente, tras solo pausa versal, un endecasílabo enfático dice el objeto directo de ese enjugar: “lágrimas”. Y se pinta esas lágrimas con la oración de relativo del verso 3 que encabalga sobre la mitad del cuarto.

Y ese hemistiquio del verso 4 que completa el sentimental cuadro de la madre que enjugaba lágrimas finaliza abruptamente y tras el corte se cambia el escenario: se pasa de ese emotivo pasado recordado nostálgicamente al duro “y en el día”.

El cambio consumado en ese presente se dice en un endecasílabo que comienza con un lamento y subraya su condición de definitivo por el ritmo trocaico que imponen los tres pies finales:

*¡Ay de mí! noes tás cer ca para ver las*  
o o ó - o ó - ó o - ó o - ó o

El pareado final, rítmico por sus acentos marcados en cuarta (“do lór”) y octava sílabas (“ta rá das”) y estetizante por el epíteto cultista “alquitaradas” y la metáfora brillante de las lágrimas-perlas, sería anticlimático si no estuviese presidido por los dos pies que preceden al “alquitaradas”: “Son del dolor”.

La estrofa es confesión dolorosa de soledad. Que hace más lacerante esa otra confesión: que puede ser, lo mismo la de la rica sensibilidad de la poetisa, que de situaciones dolorosas en el hogar que acogió sus años infantiles.

Hay una tercera estrofa, cuyo tono patético se anuncia con la doble invocación a la madre que abre un endecasílabo enfático con doble troqueo.

Fue una estancia, estrofa de diez versos, con variado juego de endecasílabos y heptasílabos, que se había empleado mucho en el renacimiento pero aún revivían poetas románticos. Combinó Dolores con libertad los endecasílabos y heptasílabos: 11 11 7 11 11 7 11 7 11 7 11. Y con no menor libertad rimó, con rima consonante, los versos así: ABaBDEeDfF.

El sentido avanza por dos grupos de cinco versos cada uno. Podían tenerse por quintetos, pero se los enlaza por rima del quinto con el octavo.

En el primer grupo la poetisa nos confía que, en su dolor, pensó en confiárselo a la madre, para que también ahora enjugase sus lágrimas. Pero, de entrada, el primer verso, en unidad sintáctica con el segundo, lo rechaza. A la

doble exclamación de “madre” sigue el “no” y el verbo que el adverbio niega: “sepas”, y el complemento de ese saber que se le niega a la madre, que es la nota dominante del poema: “amargura”, palabra, que semánticamente dice referida a lo humano un dolor agravado por el amargor. Y ese “amargura” que es pie final antibráquico (o ó o) tiene el acento en la “u” que, melódicamente connota sensación de tristeza y lobreguez. Y en este valor semántico, rítmico y melódico se insiste con la rima del verso tercero: “desventura”, que guarda paralelismo con el primero en virtud de la repetición del verbo: “sepas”- “saber”.

Pero el heptasílabo “saber mi desventura” introduce ya el segundo grupo de versos que dice la razón por la cual la poetisa niega a la madre enterarse de sus amarguras.

Fueron dos endecasílabos polirrítmicos de dolor sereno y grave, el primero con acentos en “aumentár”, “sólo” y “rigóres” y el segundo en “ti”, “desgrácia”, “audáz” y “encóna”.

El sintagma “la desgracia audaz se encona” con su fuerte personificación de “desgracia” y el calificativo que se le da de “audaz” mueve inquietante cuestión. ¿Cuáles eran esos “rigores” que Dolores conocía y los sabía enconados, obra de una desgracia “audaz”? En poeta menor dueño de su oficio de versificar y con menor dominio léxico el “audaz” pudiera pensarse en relleno casi ripioso para completar el verso; en Dolores, cuanto llevamos visto no nos lo permite. Y nos desasosiega.

Los dos versos siguientes, fuertemente relacionados por la rima son un endecasílabo de ritmo sosegado y sentido enunciativo del significado del nombre puesto a la poetisa por su madre, y un heptasílabo enfático transido de pasión dolida que desentraña lo hondo y oscuro de ese nombre. Los dos tienen en el centro de su sentido la palabra clave que se repite: “sino”.

¡Qué pobre lo que traen los diccionarios como acepción del sustantivo “sino”! Y el de la Academia, sin comprometerse con la incómoda palabra, remite su significado a “hado”. El “hado” sí llega a ese repertorio de las voces del español con la densa carga que trae desde el *fatum* latino: “Fuerza desconocida que obra irresistiblemente sobre los dioses, los hombres y los sucesos”.

Pudo Dolores haber usado en ese par de versos “hado”. Pero, a más de que el fonema vocálico anterior “i” es más oscuro que el fonema vocálico abierto “a”, cabe sentir resonancias más extrañas en el par de versos que

refieren el “sino” a la madre y en el nombre que ella puso a su hija. El ritmo de los versos refuerza esa percepción: el endecasílabo es melódico (con primer acento en tercera sílaba) y el alargamiento de la sílaba acentuada después de la anacrusis da al verso su efecto sosegado con algo de resignación triste a ese destino sombrío que le fue marcado con el nombre -su “sino”-. Y el heptasílabo, por el contrario, tiene el ritmo trocaico intenso que trasmite rebeldía, queja dolida, cuanto nos hace sentir el “triste” final intensificado por el “bien”.

Los dos versos siguientes juegan con dos símbolos: el de la corona nupcial, símbolo de felicidad, y el de la corona de espinas, símbolo de martirio. Este segundo símbolo es eco nítido de la corona que se puso a Cristo después de la flagelación.

La relación entre los dos símbolos es hiriente: la corona nupcial, con su promesa de felicidad, se ha transformado en corona de espinas, fuente de amarguras. La relación es lo que el heptasílabo dice con el “cambiada” que cierra el par de versos.

Al amargo tránsito, con la tremenda confesión de que aquello que debió haber sido un camino para contradecir el ominoso sino (hado) no ha sido sino perverso instrumento para realizarlo, sigue el endecasílabo final de lamento, como nueva queja dirigida a la madre ausente.

Son dos partes cortadas por la exclamación del “¡ay!”. En la primera, “Dolores” es pie antibráquico con la “o” central con acento rítmico marcado (Dolores: oóo), y en la segunda, la palabra que resume cuanto el doloroso poema nos ha dicho: ese “desdichada” en que recae el acento de décima del antibráquico final.

“Desdichada” se compone del prefijo “des” y la palabra derivada de “dicha”. Fue la última alusión al penoso cambio dicho con los símbolos de las coronas: una dicha que se acabó.

Fue admirable cómo el maduro arte poético de la joven escritora pudo decirnos tanto, haciéndonoslo sentir. Co-padeciendo con ella esa pesada carga de dolor. Y abismándonos con ella en el oscuro sino que le impediría los caminos a la felicidad. La vuelta al paraíso perdido de la infancia



## Quejas

Hemos leído ya “Quejas” como documento autobiográfico, sombría página final de una historia de amor. El análisis léxico, métrico y rítmico del poema nos dirá cómo y en qué grado se convirtió en testimonio y dolorosa confesión.

Dolores escogió para poema en que tenía tanto que decir el endecasílabo, en que vertía sus sentimientos más viscerales, y la estrofa que se componía de endecasílabos: la octava.

Pero no la octava real, porque sintió que el pareado final rompería la fluidez y sostenida intensidad de lo que iba a rememorar y de lo que iba a dolerse.

Escogió la octava aguda que en el romanticismo compartía las preferencias con la real.

Varios románticos americanos trabajaron sus octavas agudas ensayando variedades con gran libertad. Uno de los casos fue el de la octava aguda llamada “bermudina” por Bermúdez de Castro, que la trabajó con asiduidad y libertad entre 1835 y 1840. Pero Zorrilla también la empleó. Y en América la cultivaron Bello, Pombo, José Eusebio Caro. En el Ecuador, alguna vez, Julio Zaldumbide y Juan León Mera.

También fue libre la bermudina de Dolores en “Quejas”: la compuso con versos sueltos al comienzo de cada semiestrofa, con rima consonante interna en cada semiestrofa y la rima consonante aguda en cuarto y octavo verso.

Es decir, con este esquema: aBBC dEEC.

Atender al manejo de metro y ritmo, rima y melodía impone admirar el arte de la poetisa quiteña.

Desde el primer endecasílabo con un hemistiquio pentasilábico de ritmo trocaico, que, impuesto por el ritmo, tan popular se ha hecho, con su poder de fórmula que en el anuncio resume todo:

*Ya mar le pude:*

*sinalefa en anacrusis (ya) - troqueo (mar le: ó o) - troqueo (pu de: ó o)*

El ritmo trocaico da al hemistiquio su tono grave, dolido.

El segundo hemistiquio se encabalga sobre el verso segundo y nos vuelve, con tono de dolorida nostalgia a la infancia de la joven donde acontecería ese amor que pudo ser.

Hay que leer hemistiquio y verso como unidad sintáctica, que se inicia con un yámbico: *al sol (o ó)* y después, ya en el verso, duplica sinalefas que alargan la emoción que en él se trasmite:

*sea bríaa pe nas so ña do rael al ma*

*una sílaba en anacrusis - troqueo (bríaa: ó o) - troqueo (pe nas: ó o) - anapéstico (soña do: o o ó) - antibráquico - (rael al ma: o ó o)*

El ritmo trocaico del comienzo se enriquece con el de los otros pies. Los endecasílabos de Dolores son, casi sin excepción, polirrítmicos. Nunca cae en esos ritmos repetitivos y monótonos en que tanto encalló nuestra poesía romántica.

Lo que ocurrió en esa alba de sus sueños se resume en el siguiente doloroso verso: *perdió mi pobre corazón su calma*.

Son cuatro pies que imponen el ritmo grave: yámbico (*per dió: o ó*) - troqueo (*po bre: ó o*) - anapéstico (*co ra zón: o o ó*) - antibráquico (*su cal ma: o ó o*)

La segunda semiestrofa nos dice cómo fue ese perder la calma soñado-ra que nos han hecho vivir la segunda mitad del verso primero y el segundo.

Comienza con un endecasílabo melódico (dos sílabas en anacrusis y tiempo marcado en tercera) y el polirritmo se construye con un pie troqueo y dos antibráquicos:

*sus pa la bras so na ron en mio í do*

*sus pa (anacrusis) - la bras (troqueo: ó o) - so na ron (antibráquico: o ó o) - en (anacrusis) - mio í do (antibráquico: o ó o)*

Endecasílabo de acento sosegado.

Fueron las palabras de ese personaje al que no se nombra pero está presente, y el efecto de esas palabras se plasma en hermoso verso que nos hace sentir como sonaron en el corazón de la joven agitada por un primer

amor. Otro endecasílabo melódico que tras la anacrusis de dos sílabas marca un ritmo de serena emoción con dos pies dactílicos y el antibráquico final, el pie que la poetisa prefiere para cerrar sus endecasílabos:

*co mo mú si ca blan day de li cio sa*

*como (anacrusis) - mú si ca (dáctilo: ó o o) - blan day (troqueo: ó o) - de (anacrusis) - li cio sa (antibráquico: o ó o)*

Se completa la octava con dos versos que pintan dos rasgos de esa emoción nueva de la joven: el rubor, que se dice con los dos pies finales: *tinte - de la rosa*, y temblores y vacilación, para lo cual se acude a una comparación: como una hoja vacilante en el árbol. El anapéstico final *vacilé* tiene el acento agudo de final de la semiestrofa.

La segunda octava, nueva muestra del dominio de estrofa y verso de la poetisa. Las dos semiestrofas son dos unidades con relación que destacará con ritmo que trasunta pasión la segunda.

La primera semiestrofa pinta los efectos de ese primer deslumbramiento sentimental en la adolescente, hasta la palabra que recibirá el acento agudo final: *abrasador*.

Dos primeros versos para la imagen de quien así la turbaba en el sueño, calificada con palabra dura: *acosaba*.

El primero es un heroico con los acentos marcados en segunda, sexta y décima: imagen, sueño y acosaba, palabras claves, cada una en un pie: troqueo (*magen*), troqueo (*sueño*) y el consabido antibráquico final (*cosaba*).

La “acosaba”: es decir, no le dejaba escapatoria; pero con rasgos muy especiales que se subrayan con la repetición de siempre:

*siempre halagüeña siempre enamorada*

Cada uno de esos *siempre* como pie troqueo que da al verso su ritmo trocaico.

Y se completa la primera semiestrofa con dos versos en que vuelve la imagen de la madre: vigilante para sorprender amorosamente esos síntomas del amor naciente en su hija adolescente. Y el síntoma que el verso final destaca es el suspiro al que se califica con el epíteto que carga con el acento

agudo de final de semiestrofa: *abrasador*. Que rimará con el agudo *amor* del verso final de la segunda semiestrofa.

Esa segunda semiestrofa está dominada por la presencia de quien así turbaba la quieta felicidad de la infancia de la poetisa, al que se nombra como un “él”.

El primer verso atribuye a ese él el haberle arrancado ese suspiro que ha dicho. El nervioso verso no construye de modo sintácticamente exacto esa relación. Habría bastado un “lo” que en sinalefa con la “a” de “arrancaba” no alteraba ni métrica ni ritmo:

*y era él quien (lo) arrancaba de mi pecho*

Sin esa explicitación gramatical del complemento directo el verso podría hacer pensar, no solo en ese suspiro, sino en suspiros y otras manifestaciones de esa agitación espiritual. Como que había prisa por pasar a esos tres endecasílabos dedicados a “él”.

Los tres comienzan con la repetición anafórica de “El” al que siguen, sin verbo explícito, separados solo por la coma, lo que ese “El” era para la joven. La elisión del verbo evita la repetición de “era”, a la vez que, al quedar en aposición, se refuerza la relación del sujeto con lo que se afirma de él.

Al comenzar con sílaba acentuada, los tres endecasílabos son enfáticos.

Los dos primeros tienen el necesario apoyo intermedio en sexta sílaba, pero el tercero tiene los acentos en cuarta y octava, propios del sáfico. Todo eso lo convierte en el verso más intenso y férvido, el que dice la suma de lo que ese “Él” significó para la jovencita:

*Él, mi pri me ro, mi fer vien tea mor*  
*ó o - o ó o - o o ó - o ó*

Las palabras con sílabas acentuadas llevan la carga del sentido: Él - priméro - ferviente - amor.

El “amor” de la aguda final, como lo hemos advertido ya, rima con la aguda de final de la primera semiestrofa: “abrasador”; la rima relaciona acústicamente los dos sentidos.

Pero, por intensa que haya sido esta segunda octava, aún dedicará a ese “Él” la tercera. Hasta un final abrupto que pondrá fin al encantamiento.

Esa tercera octava que completa lo que era ese “Él” para quien tan apasionadamente lo evocaba comienza con un “sin él”. Y el par de versos comenzados por el “sin él” forman unidades sintácticas y rítmicas, lo que tiene el efecto de desbordar el ritmo de solo el endecasílabo.

Cada par de endecasílabos se sitúa en la naturaleza -que tanto apasionaba a los románticos-: campo y flores el uno, rayos del sol el otro. Pero, muy a lo romántico también, esa naturaleza sintonizaba con los sentimientos: en ausencia del ser amado, el campo en lugar de flores daba abrojos, y los rayos del sol de abril eran sombríos.

Los dos versos que dicen esa naturaleza cambiada para la enamorada que sentía la ausencia del amado tienen el mismo ritmo: son endecasílabos sáficos con acentos marcados en cuarta y octava:

*en vez de flo res me ob se quia baa brojos*  
*tres sílabas en anacrusis - troqueo (ó o: flores) - anapéstico (o o ó: obsequia)*  
 - antibráquico (o ó o: abrojos)

*del sol los ra yos en el mes dea bril*  
*(tres sílabas en anacrusis) - troqueo (ó o: rayos) - anapéstico (o o ó: en el mes)*  
 - yámbico (o ó: dea bril)

Pero la nota dolorosa que entristece esos rayos de sol estaba en el endecasílabo anterior: “eran sombríos”.

¡Cuánto sentimiento triste en el recuerdo doliente de esos escenarios que pudieron haber acogido un romance transfigurador de la naturaleza!

La segunda semiestrofa resume, en los tres primeros versos, ya sin esa poesía de la naturaleza, el estado en que ese amor adolescente había puesto a la poetisa. Que, desde el primero, se ofrece como una condición existencial ambigua, por el doble sentido que es dable atribuir al “aprisionada” que cierra el endecasílabo heroico que se inicia con el pie trocaico del “vivía” (tras la primera sílaba en anacrusis), y tiene el tiempo marcado de sexta sílaba en “vida”:

*vivía de su vida aprisionada*

El siguiente endecasílabo, enfático de sostenido ritmo trocaico, duro, cosa inusual en los ritmos de Dolores, hace sentir nuevamente la sutil ambigüedad de esa síntesis del estado de la joven enamorada, ambigüedad que torna perturbadora la ambivalencia del “suyo”: ¿el que ella le tenía o el que él parecía tenerle a ella?:

*e rael cen tro de mial mael a mor su yo*

*troqueo (ó o: erael) - troqueo (ó o: centro) - sílaba en anacrusis - troqueo (ó o: alma) - yambo (o ó: amor) - troqueo (ó o: suyo).*

El pie yámbico penúltimo hizo aun de este severo endecasílabo algo musicalmente polirrítmico.

El siguiente verso comienza con la repetición de “era” que recalca el sentido que tiene el tiempo pasado imperfecto, con lo que sugiere de duración. Y comienza el segundo hemistiquio con otro “era”.

Los dos “era” son pies trocaicos, y el endecasílabo completa su naturaleza polirrítmica con el anapéstico “aspiración” (el pie tras la anacrusis de “mi as”) y el antibráquico final de “orgullo”.

La triple repetición de “era” en dos versos cobra sentido dramático en un contexto que remata con el siguiente verso, el final de la octava: “Por qué tan presto me olvidaba el vil”.

El tiempo imperfecto “olvidaba” relaciona ese olvidar con los dos “era” que nos han dicho lo que “él” significaba para ella: mientras tanto significaban para ella el amor y esa persona, el así amado la iba olvidando. Tal traición a un amor tan total (“era el centro de mi alma”) merece el juicio duro que se dice en una sola palabra: “vil”, que, como aguda final de estrofa, sílaba marcada del yambo final, resuena largamente.

Y es el final de endecasílabo heroico, al que los acentos en cuarta y octava le dan el ritmo de sáfico:

*por qué tan pres to meol vi da bael vil*  
*una sílaba en anacrusis - troqueo (óo: que tan) - troqueo (óo: presto) - anapéstico (ooó: meol vi da) - yámbico (oó: el vil)*

En la cuarta octava, final de una historia de amor febril y total, traicionado, se pasa de esos tiempos imperfectos al presente: tres oraciones en

tiempo presente que impone un sentido duro de realidad:

no **es** mío ya su amor  
sus caricias **son** frías  
**es** mentira su fe

En los tres primeros versos el verbo es ser, en su doble significación de estado actual y de realidad existencial. Son los fuertes: el *prefiere* de la segunda mitad del primer verso y el *finje* de la segunda mitad del tercero son explicaciones de eso que se ha dicho con el ser.

Las oraciones con el verbo “ser” citadas constituyen en los tres endecasílabos el primer hemistiquio al que sigue el segundo tras pausa -especialmente sensible en el primero y el tercero-. Los tres endecasílabos son polirrítmicos -lo que se ha visto es constante de la versificación de la poetisa-, y los tres se inician con la gravedad rítmica del troqueo. Y si se atiende a ritmo y acentuación se ve que los acentos versales recaen en palabras claves del sentido:

*noes mío ya sua mor queao tra pre fie re: mío - amor - ótra -prefiere.*

*sus ca rí cias son frías co moel hie lo: caricias - frías - hiélo*

*es men tira su fe fin ge des velo: mentíra - fé - finje - desvélo*

Los tres versos pintan con fuerte carga emocional el estado al que ha llegado ese amor adolescente, primero y único, que el poema ha cantado con tanta belleza y tan fresca confesión de sentimientos.

Tras la dolorosa comprobación de que ese amor ha muerto, el verso que completa la semiestrofa proclama que quien con tanta entrega y tanta ilusión ha amado, ha dado fin a eso que se ha convertido en engaño.

La dureza del verso -solo dos pies rítmicos: el anapéstico intermedio y el yambo final- transmite la fría decisión de “no me engañará”.

Y, abriendo la segunda semiestrofa, la final del poema, vuelve el pentasílabo trocaico del comienzo: “Y amarle pude”.

Cobra un nuevo valor: lo que el “pude” pudo haber tenido de esperanzador, de posibilidad abierta, ya se ha realizado como posibilidad fallida, como esperanza frustrada. El hemistiquio que sigue al pentasílabo del “pude” tie-

ne dos pies que son dos calificaciones de quien abrigara aquellas ilusiones encerradas en el “pude”: delirante (oóo: antibráquico) - loca (óo: troqueo). El troqueo final completa el ritmo trocaico impuesto por el primer hemistiquio.

Aquella cuyo enamoramiento juvenil se juzga ahora como delirio y locura ha recuperado altivez, y altivez que se rebela. Es lo que dice el siguiente endecasílabo.

Es un sáfico que da pasión a ese nuevo espíritu con la repetición de “no” y los acentos marcados de cuarta y octava:

*No! mial ti **vez** no **su** fre mal tra to*

*Tres sílabas en anacrusis - anapéstico: oóo (altivez) - sílaba en anacrusis- óo: troqueo (sufre) - antibráquico: oóo (maltrato)*

El penúltimo endecasílabo -penúltimo de octava y de poema- se plantea como una condición, condición que el tiempo verbal (alcanzas: presente de indicativo) presenta como de muy posible realización.

El “si” condicional pone sordina a la decisión de ruptura. Ya ha dicho que unas son las razones de la inteligencia y la voluntad por ella guiada y otras las del corazón y sus sentimientos. Lo que a tan tremenda dualidad estaba librado era “olvidar al ingrato”.

Si a ese olvidar no se llega; es decir si la condición se resuelve a favor del corazón y sus razones, como la mujer traicionada responderá es lo que se dice, terminante, del modo más duro en el endecasílabo que cierra este drama:

*te arrancaré del pecho, corazón.*

Ese “arrancar” es metafórico e hiperbólico, pero, sin embargo de lo retórico, anuncia decisión radical de acabar como sea con esos sentimientos que no obedecieron a las razones de inteligencia y voluntad, no importa cuan doloroso ello fuere (ese dolor es lo que implica en la realidad el metafórico “arrancar el corazón”).

Porque la historia ha estado presidida por el corazón. Lo hace sentir “corazón” como palabra final del endecasílabo, con la sílaba final aguda.



El magistral poema desborda espléndidamente la estrechez del caso personal y cuanto conservase de biográfico para convertirse en canto a una historia de amor como tantas se habrán dado en ese siglo XIX, oscuro para la mujer, y se daban en el presente de Dolores Veintimilla, y se seguirían dando.

Pocas veces en la lírica americana del tiempo se habrá dicho poéticamente con tan altos poderes líricos el primer amor adolescente.

Y es impresionante el tono de verdad, de verdad simple y desnuda, con que se denuncia la traición a ese amor tan febril y entregado, como falto de cálculo y previsiones.

En todo esto la poetisa quiteña luce agudeza psicológica y lucidez para internarse por los meandros del amor juvenil y ello da consistencia a toda la belleza con que se pinta ese amor, y a la fuerza dolida que tiene la presentación de tan puros y apasionados sentimientos burlados, frustrados, traicionados.

## “A mis enemigos”

En “A mis enemigos” estamos ante otro movimiento espiritual que nos hace pensar en otra circunstancia existencial. La biografía de la poetisa nos la ha hecho vivir en todo lo conflictiva, amarga y destructiva que fue.

En algún momento esa mujer ya condenada a soledad por haber sido traicionada en sus más caros sentimientos -lo que ha consignado en la conmovedora poesía que acabamos de leer- sufre el acoso implacable de retrógrados personajes que se han sentido ofendidos por su altivez y su independencia, y de una turba ciega por ellos azuzada. Da entonces expresión lírica a dolido reclamo.

Ya sabemos que para decir sus más entrañables emociones y sus más hondos pensamientos elegía el endecasílabo. Los sentimientos que le dictaba el dolido reclamo a quienes se ensañaban contra ella mal podían entenderse al rico y sonoro cauce de la octava. Eligió el cuarteto. El cuarteto endecasílabo con rima aguda en los versos pares, del que un estudioso de la poesía de Caro ha dicho: “Muy de moda en el romanticismo”<sup>117</sup>.

---

<sup>117</sup> José Luis Martín, La poesía de José Eusebio Caro, Contribución estilística al estudio del romanticismo hispanoamericano, Bogotá, Caro y Cuervo, 1966, p. 367

Sueltos los versos impares y rima en los pares, y rima solo asonante: ello daba especial libertad al versificar.

El primer cuarteto dice lo fundamental del reclamo, como dolida pregunta que se extiende a los cuatro versos de la estrofa:

¿Qué os hice yo, mujer desventurada,  
que en mi rostro, traidores, escupís  
de la infame calumnia la ponzoña  
y así matáis a mi alma juvenil?

Dado el énfasis de la pregunta, que da su sentido interrogativo a toda la estrofa, se impone tener ese “qué” como primera sílaba marcada de un endecasílabo enfático, que, polirrítmico, se completa con pies dactílico, yámbico y antibráquico.

El resto del poema completará la pregunta: qué pudo haber hecho para que sus enemigos la ataquen con tanta saña. Pero el objeto de esta estrofa es desnudar esa saña. Se lo hace en tres versos dirigidos a esos actores, sin nombrarlos, con solo el epíteto de “traidores”. Y su sórdido accionar le merece durísima condena. Con especial dureza en el tercer endecasílabo:

*de la in fa me ca lum nia la pon zo ña*

*dos sílabas en anacrusis - troqueo óo (fame)- antibráquico oóo (calumnia) - antibráquico oóo (ponzoña)*

Acentos rítmicos marcados en esas palabras que califican con extrema dureza esas acciones: calumnia - infame - ponzoña.

Se dice ya la naturaleza de ese ataque con “calumnia”, que es no solo mentira, falsedad, sino perpetrada para causar daño, para infamar, y se agrava la naturaleza ética de ese engendro con la calificación ética de “infame” y se denuncia el efecto de la infame calumnia con palabra que dice algo venenoso, destructor de la vida. En este caso lo que esa ponzoña mata es el alma juvenil de Dolores. “Juvenil”: fresca, ingenua, sin la malicia que dan los años.

Y ello vuelca nuestra atención en otra palabra -a la que damos todo su valor por la austeridad y rigor léxico que caracteriza la poesía de Dolores-: “traidores”.

Traidor es quien traiciona una fe debida, una confianza dada. ¿Cuáles esa fe o confianza dada por Dolores a quienes debían responder a esos dones con lealtad?

A este motivo de la traición volvería en el poema.

El poema prosigue con férvida indagación en lo que pudiera haber causado semejante reacción -de ponzoñosa ensañada calumnia-.

La segunda estrofa la presenta sorprendida -sorprendida a tal punto que usa la palabra “insensata”- al preguntarse “qué sombra os puede hacer”.

Lo que ha hecho quien en su ingenuidad y falta de cálculo -lo que graves calculadores llamarían “sensatez”- se dice en tres versos que nos hacen pensar en sus poemas. Eran lo que se dice en el tercer endecasílabo:

los lamentos de su alma atribulada  
y se completa en la mitad del siguiente:  
y el llanto de sus ojos.

Pero un verso nos descubre en esos lamentos y llanto algo de enorme importancia. Es lo que se confía al segundo endecasílabo:

*que arroja de los vientos al confín.*

Es confesión de la resonancia hasta el “confín” de sus poemas -acaso de muchos que nunca llegaríamos a conocer-.

Que se trataba de sus poemas no dejan lugar a dudas las tres siguientes estrofas que tienen en su centro la vocación lírica de Dolores, las altas calidades de su quehacer lírico y cuanto para ella significaba la poesía. Eso hace de esas tres estrofas, dentro de su dureza de denuncia y reclamo, algo tan bello y de tan intenso sentimiento.

La primera de ellas califica el sentimiento que a esos enemigos mueve con verbo duro que en la estrofa se repite tres veces, dos en el primer verso: envidiáis.

Nada de grito: es endecasílabo melódico de ritmo sosegado, pero con la fuerza de los dos primeros pies anapésticos (oóó) por la sílaba marcada en la aguda del verbo.

Y el tono sereno de la dolidá denuncia se completa en el final del verso con dos sílabas en anacrusis interior que terminan en el pie antibráquico final.

Y el verso segundo que completa sintácticamente el primero nos hace sentir la belleza que aquellos “enemigos” envidiaban. Verso especialmente rítmico por sus acentos marcados en cuarta y octava sílabas, propios del ritmo sáfico:

*le déa las **br**isas **man** sas el jaz mín*

Y se torna a esta condena de lo mezquino de esa envidia con otros dos versos que son, en unidad iniciada por el “envidiáis”, nueva exaltación de la belleza de su poesía. Esa belleza se canta con nuevo verso polirrítmico que remata la hermosa estrofa con yambo final:

*sus him nos cuan doel sol vie nea lu cir*

*sílabá en anacrusis - óo troqueo (himnos) - oó anapésto (cuando el sol) - óo troqueo (viene a) - oó yámbo (lucir)*

Para esa exaltación de su poesía ha convocado al aroma que da a las brisas el jazmín y a los himnos con que los pájaros reciben la llegada del sol.

Esa envidia se ha manifestado en burlas. Y la siguiente estrofa denuncia el sinsentido de esas burlas. Es lo que dice el primer verso, que comienza con la fuerte negación poética de un “no”, al que sigue la razón más honda y alta de ese “no” con otro “no”, el que niega que la burla sea de la poetisa: es del cielo.

*No! No os burláis de mí sino del cielo*

Al “no” suelto, terminante, que proclama negación simple y total, sigue, formulado con seguro ritmo -trocaico y yámbico-, lo que razona afirmación que pudo haber sonado casi soberbia: burlarse de su poesía era burlarse del cielo; es decir, metonímicamente, de Dios mismo, señor del cielo. Cuanto sigue es oración de relativo que explica por qué el “cielo” resultaba el objeto de esas burlas.

Los tres endecasílabos que completan la estrofa hacen una unidad sintáctica con el primero pues el sujeto de cuanto sigue está dicho en ese primer verso. Es, sin más, el cielo.

El cielo, al hacerla tan triste e infeliz, que dice el primero de esos tres endecasílabos, un melódico que termina en la aguda del primer verso par:

“infeliz”, le dio una compensación. Lo dice hermoso polirrítmico heroico, que dista del utilitario compensación, cuanto la poesía dista de lo prosaico:

*me dio para endulzar mi desventura*

*dío*, *endulzar* y *desventura* en que caen los acentos rítmicos del yambo inicial (oó: dío), del anapéstico medio (ooó: endulzar) y del anapéstico final (ooó: desventura) dicen que hubo el don y la finalidad del don.

Y lo que fuese el don se dijo en el endecasílabo final de la estrofa. El verso tiene en su centro el sustantivo fundamental del sentido: *inspiración*. Lo califica el epíteto *ardiente* y la metáfora del *rayo*, que se califica de *gentil*.

Esa atribución al *cielo* de la *inspiración* hunde raíces en el mundo griego y en otras culturas primitivas, en las que la poesía -lo mismo la de conjuros mágicos que la de formulaciones que por su belleza desbordaban el lenguaje común- era “inspirado”, infundido, dado como soplo por los dioses. El mostrarla como rayo afirma esas raíces y sus ecos: el rayo baja de lo alto, luminoso, irresistible, ardiente -como se ha calificado a la inspiración-.

Sabemos -en buena parte por sus enemigos- la cultura y erudición de Dolores. Esa riqueza interior sustentaba esta concepción de la inspiración y el sentido que a ella atribuía en su existencia. En la siguiente estrofa se referirá a su pensamiento: sus versos no son solo sentimiento y música.

La quinta estrofa está marcada en sentido y ritmo por el apasionado interrogante “por qué”, que en los versos 1, 3 y 4 constituye el primer pie yámbico de duros endecasílabos heroicos.

El primer endecasílabo completa su sentido y construcción con el siguiente que forman esta unidad: *por qué queréis que yo sofoque / lo que en mi pensamiento osa vivir*; pero rítmicamente es el verso primero el que con su apasionado aliento mantiene vivo el reclamo tan vigorosamente expresado en todo el poema:

*Por qué por qué que réis que yo so fo que*

*yámbico* (oó: *por qué*) - *yámbico* (oó: *por qué*) - *yámbico* (oó: *que réis*)- *yámbico* (oó: *que yo*) - *antibráquico* (oóo: *sofoque*)

Nunca ha compuesto Dolores un verso de tan insistente y sostenido ritmo como el que hacen estos cuatro pies yámbicos seguidos, serie de que resultan acentos marcados en segunda, cuarta, sexta, octava y décima sílabas.

Sentido y ritmo se seren en el pie final, al que sigue, como se ha visto, el segundo verso que da su objeto gramatical al verbo “sofoque”.

Y acentualmente dos son las palabras claves de ese verso: *pensamiento* y *vivir*.

Son también las claves del sentido que dice aquello que los enemigos querían “sofocar” en la aborrecida poetisa: no eran solo sus versos, no era su música; era su pensamiento.

De ese pensamiento, el verso tan rico de denotación y connotaciones, dice dos cosas: la primera se dice con “osa”; es decir, se atreve, tiene la osadía; y la segunda, esa “osadía” no es solo del puro pensar: es de vivir. Un pensamiento que alentaba el vivir de esa joven mujer cuya inteligencia admiraban cuantos inteligentes la trataron.

Y la parte histórica nos ha mostrado cómo ese pensamiento hecho vida se exaltó hasta la osadía para protestar contra el ajusticiamiento de un pobre hombre.

Los dos versos siguientes, iniciados cada uno con el “por qué” tienen en el centro del sentido y acentualmente marcados verbos que denuncian acciones criminales: *matáis* y *herís*.

El objeto de ese *matáis* que revela su uso metafórico e hiperbólico es el alma. Y matar el alma para la dicha: hacer que no pueda vivir dichosa. Es decir, sumirla en la desdicha, lo cual era, más allá de metáfora e hipérbole, cerrarle el camino a lo que es vida para el espíritu: la dicha.

Verso tan denso, tan doloroso de sentido, se dice de modo polirrítmico (pies yámbico, yámbico, dactílico, trocaico y trocaico), con acentos marcados en cuarta y octava sílabas, propios del sáfico, que caen en *matáis* y *dicha*.

De todo lo cual se sigue que expresión tan dura de denuncia tiene también tono sentimental dolorido, de emoción triste, de nostalgia de lo que pudo ser.

En el verso final ya nada de ese sentimiento: es grito de reclamo y acusación, con acentos marcados en palabras que denuncian la mayor vileza para la acción que se dice en el verbo final: herir: *cobardes* (oóo) y a *traición* (ooó).

Para completar esta dolida y poética, pero firme y fuerte, denuncia de envidias, burlas, ataques, traiciones y toda suerte de vilezas, esas que ya en la primera estrofa ha calificado de calumnias, en un último cuarteto acusa a la lengua vil de esos “enemigos” de no respetar en Dolores a la mujer, la esposa y la madre y condenarla como impura. Esta vil imputación que, por haberle dedicado la última estrofa, podemos pensar que es la que más ha herido a quien ha confesado sus pesares de modo tan conmovedor, la ha formulado en tremendo verso:

*me marcáis con el sello de la impura*

Es rasgo estilístico de la versificación de la poetisa hacer recaer los acentos rítmicos en palabras claves para el sentido y la emoción. En este endecasílabo melódico (dos sílabas en anacrusis) esos pies y palabra son así:

*marcáis* (oó: *pie yámbico*) - *sello* (óo: *trocaico*) - *impura* (oóo: *antibráquico*)

La marca y sello de la impura es penetrante alusión a cómo sociedades puritanas cargaban a una mujer acusada de impureza o brujería, o lo que fuese, con un signo que entrañaba infamia y convertía a la así señalada en perniciosa para la sociedad, que evitaba contacto con ella para no contagiarse.

Esa crueldad social la hizo vivir Nathaniel Hawthorne en su novela *La letra escarlata* -esa era en ese caso la marca de la adúltera-, que, publicada en 1850, bien pudiera haberla conocido Dolores, gran lectora de novelas, como nos informó Mera.

El verso final de la estrofa y el poema es desgarrador lamento que se introduce con un ¡Ay! y sigue con el doble troqueo de *nada, nada* que hace sentir la totalidad de ese acoso, de esa calumnia, de esa falta de respeto a la mujer, la esposa y la madre amante.

Y nos queda la dolorosa impresión de que el poema fue también el final de una breve, pero intensa, trayectoria lírica de esa ilustre quiteña que, desterrada en una hostil ciudad ajena, escribió la primera página del romanticismo ecuatoriano. Ella de quien, al darle lugar de privilegio en la Biblioteca de Autores Ecuatorianos de “Clásicos Ariel”, escribió: “No cabe duda: Dolores Veintimilla es una hermosa primera página para la poesía del Romanticismo ecuatoriano”.

## Volvemos la mirada atrás para cerrar esta historia

Una apretada lectura crítica de los poemas de Dolores Veintimilla -penosamente, tan pocos- nos ha probado que lo que dijera Mera no fue elogio de ocasión y poco menos que de compromiso, sino juicio severo, casi adusto: “Ese talento estaba unido a un corazón estremadamente sensible y fogoso”.

Y de “Quejas” dijo que “la voz conmovida por la pasión y la voz de los punzantes celos alternan en los versos con naturalidad y hacen comprender que cuanto expresan es verdadero”.

Lo que nos llevó a nuestro juicio de “voz conmovida por la pasión pero templada con contención y gravedad”.

Que es lo que Menéndez y Pelayo había ponderado en el mismo poema: “es un ay desgarrador que debe recogerse tanto más cuanto que la sincera expresión del sentimiento no es lo que más abunda en la poesía americana”.

Y era lo que había admirado Palma: “Confesamos que pocas veces hemos leído versos más llenos de pasión y naturalidad”.

Tan altas pasiones transmitidas con tan serena confesión han alcanzado simas como la del último cuarteto de “La noche y mi dolor” que calificamos de “impresionante, doloroso”.

Es hora de repasar, ya en breves síntesis, las calidades del arte de Dolores que los meticulosos análisis han seguido y probado.

Pero, antes de avanzar de poema en poema, se impone una comprobación: la realización, de extremado rigor y seguro dominio de rico instrumental estilístico, de emociones y pasiones es tan compleja que el arte del verso se confunde con las experiencias vividas y es difícil separarlas de aspectos métricos o retóricos.

Hasta en poemas tempranos, al parecer sin mayor peso de pasiones ni voluntad de realización literaria, se nos impuso el continuum melódico de la musical letrilla “A la misma amiga”.

Y el ritmo ligero y musical del poema al reloj en que la poetisa ensayó acordes más graves que, anunciando ya meditaciones futuras más hondas y dolorosas, llegaron hasta la intuición final de ser-para-la-muerte.



Y en ese poemita el análisis nos hizo concluir que lo que no parecía sino ligero y musical juguete era “pieza de fina orfebrería métrica, rítmica y semántica”, que llegó al alarde de emplear las dos formas de combinación métrica de estrofas usadas en el tiempo en sus dos quintillas.

En “Anheló” admiramos, verso a verso y pie a pie, como métrica y rítmica conferían plenitud de sentido y emoción al lamento por la infancia perdida.

En “Desencanto” hemos visto a la poetisa instalando su sentimiento hondo, cada vez más intenso, en la octava -en su caso la “octava rima” - con sus metros largos, rimas sonoras y estrofa plenas, que privilegió el romanticismo para sus desahogos apasionados, pero graves.

Y en ella superando cualquier traza de monotonía por la riqueza formal de sus endecasílabos, todos polirrítmicos, en que conjugaba con seguro instinto libertad con exactitud.

Todo para transmitir un dolor íntimo y sereno -mucho más convincente que el de lastimeros lamentos autocompasivos de románticos efectistas-.

¡Cuánto arte para decir con enorme sutileza y fuerza el proceso de destrucción de una infancia dichosa!

Hasta esos dos endecasílabos finales que nos pusieron de modo penetrante ante la unidad significativa de sentido y sonido en que la poesía consiste.

En “Sentimiento” vimos que ese juego de estrofas con versos diversos que había ejercitado Gertrudis Gómez de Avellaneda en Dolores fue libre combinación de endecasílabos y heptasílabos, “manera -escribimos- dictada por su instinto lírico para expresar viscerales emociones”.

Hermoso y rico de sentido el juego de los dos pares de heptasílabos para la edad feliz, “de rosa”, entre los cuales se interponen endecasílabos tensos de doloroso sentimiento.

Fue admirable -concluíamos- cómo la madurez del arte poético de la joven escritora pudo decirnos tanto, haciéndonos sentirlo.

Y en “Quejas” admiramos la libertad con que trabajó la bermudina para hacernos vivir el corazón de la adolescente agitada por el primer enamoramiento que trizaba la paz de la infancia, con ritmos que recogían esa perturbación que era como un acoso.

Y la presencia de la madre vigilando esa primera agitación de quien por ese primer amor dejaba de ser su niña feliz.

Hasta el sáfico “él mi primero, mi ferviente amor”, que, intenso y férvido, nos hizo participar de lo que era ese “él” amado para la joven.

Cargado de sentido el juego con los tiempos para ese paso de los pretéritos imperfectos al presente desolador que comienza con el “no es mío ya su amor”.

Y, antes de llegar a la aridez desoladora del amor muerto, ¡con qué belleza y limpia confesión de sentimientos se ha pintado ese amor adolescente en su fe y confiadas esperanzas!

Importa repetir lo que concluíamos al cerrar las estupendas octavas: “el magistral poema desborda espléndidamente la estrechez del caso personal y cuanto conservase de biográfico para convertirse en canto a una historia de amor como tantas se habrán dado en siglos pasados, oscuros para la mujer, y se daban en el presente de Dolores Veintimilla, y se seguirían dando!”

Porque “pocas veces en la lírica americana del tiempo se habrá dicho poéticamente con tan altos poderes líricos el amor adolescente”.

Y con ese tono, tan de Dolores, de verdad simple y desnuda que deslumbraría a tantos finos lectores desde Palma y Menéndez Pelayo.

El poema “A mis enemigos” lució arte y dominio técnico de la poetisa en otro registro: la dureza. Dureza para condenar infamias denunciadas en tremendo endecasílabo: “De la infame calumnia la ponzoña”.

Pero, por sobre la dureza de la denuncia, nos conmovió la confesión alta e intensa, pero serena en su tono, de su don poético.

Admirables también la audacia de su pensamiento, que hundía raíces en viejas sabidurías para revelar el don divino de su inspiración, y la riqueza de alusión cultural que cargaba de ecos de esas marcas infamantes con que se condenaba a mujeres tenidas por culpables en sociedades fanáticas, en el penúltimo endecasílabo: “Me marcáis con el sello de la impura”.

Para cerrarlo todo con verso que es desgarrador lamento final pero también altiva protesta de la mujer, la esposa y la madre irrespetadas por la maledicencia que el poema ha denunciado con los poderes de la escritura poética.

Esos poderes en Dolores se nos ofrecen como fruto de intenso acendramiento. Tras primeros iconoclastas fervores libertarios los mejores poetas románticos trabajaron sus versos con gran cuidado formal. Y es el caso que hemos admirado en la poetisa quiteña.

El análisis de la métrica de Dolores nos permite algunas conclusiones:

1 Cultiva pocos metros.

2 Métrica y rima sirven para expresar el sustrato afectivo del poema.

3 Su metro preferido -en particular para sus grandes poemas- es el endecasílabo. Fue el metro que mejor expresó sus estados de espíritu y su drama interior.

4 Para lograrlo trabajó el endecasílabo con gran riqueza rítmica.

5 Sus endecasílabos son, casi sin excepción, polirrítmicos, lo cual muestra la libertad y dominio con que los trabajaba, convirtiéndolos en sensible instrumento de sus sentimientos.

En el gran poeta colombiano romántico coetáneo de Dolores, Miguel Antonio Caro, un estudioso resumió así la parte métrica de su magnífico trabajo: “escribió más endecasílabos que otra clase de versos”, y halló la razón de haber preferido ese metro: “En el endecasílabo encontró su mejor medio expresivo. La majestuosidad y elegancia de este verso le infundía hondura, serenidad y aristocracia a su poesía. En los endecasílabos podía él ahondar en sí mismo y expresar los más variados y delicados matices de su alma”.<sup>118</sup> A parecida conclusión llegamos en nuestro seguimiento de la poetisa romántica ecuatoriana.

En ella, como en los románticos de nuestra lengua más seguros de su arte y técnica, se cumple aquello advertido por Navarro Tomás en su *Métrica*: “La versificación más refinada es la que con más acierto matiza los efectos del ritmo en relación con los movimientos e insinuaciones emocionales del poema”.<sup>119</sup>

En Dolores hemos sentido que no solo fue el ritmo: los refinamientos de su arte poético se extendieron a los acentos rítmicos. Muchas veces seña-

---

<sup>118</sup> José Luis Martín, ob. cit., p. 371

<sup>119</sup> Navarro Tomás, ob. cit., p. 30

lamos que recaían en palabras claves del sentido o intensificaban las sensaciones y emociones.

Solo así pudo la poetisa transmitirnos todo ese peso de emociones, sentimientos y pensamientos que nos ha deslumbrado, poema a poema.

Repitámoslo: “No cabe duda: Dolores Veintimilla es una hermosa primera página para la poesía del Romanticismo ecuatoriano”.

## Dolores Veintimilla, romántica

Dolores Veintimilla, romántica: esto que se ha convertido en lugar común de los estudios de literatura ecuatoriana parece estar reclamando mayor inquisición. En modo alguno para negarlo: para darle su sentido exacto y purgarlo de la fronda de vaguedades propia de los lugares comunes.

No conocemos en toda su amplitud el registro en que creó Dolores Veintimilla. Los pocos poemas que de ella tenemos -sin que sepamos exactamente por qué fueron esos los conservados- son interiores e intimistas. Apenas si abren estrechos resquicios a esa naturaleza con la que el poeta romántico entraba en privilegiada comunión. Pero cuando la poetisa quiso hacernos sentir el cambio que el enamoramiento en ese mundo interior había producido acudió a la naturaleza; a escenarios de naturaleza que, muy a lo romántico, sintonizaban con sus sentimientos. Recordemos:

Sin él, para mí, el campo placentero  
En vez de flores me obsequiaba abrojos  
.....  
¿Por qué se cambia el esplendente día  
En mustia sombra de dolor velada...

Yo era en mi infancia alegre y venturosa  
Como la flor que el céfiro acaricia,  
Fascinada cual blanda mariposa  
Que incauta goza en férvida delicia

Y aun en poema tan áspero, por lo amargo de los reproches que hacía a sus ensañados y gratuitos enemigos, hubo la estrofa en que la naturaleza puso la dolorosa nota nostálgica y de alta belleza -¡los dos bellísimos endecasílabos finales!:

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

Y las audaces metáforas con que exaltó ante esos zafios enemigos su alto don poética fueron de naturaleza: fue el cielo el que le dio para endulzar su desventura rayo gentil.

(Ya veremos que este “cielo” en la cosmovisión romántica de Dolores no tiene el sentido religioso con que debe leerse en poetas cristianos).

Los poemas de Dolores están teñidos de un sentimiento propio del romanticismo: la soledad, el abandono.

Meléndez Valdés dedicaba -en 1777- una oda “A la mañana, en mi desamparo y orfandad”.

Y Esproceda cantó en el final de un poema el sufrimiento de Teresa: “¡Y tan joven, y ya tan desgraciada! Espíritu indomable, alma violenta, en ti, mezuquina sociedad, lanzada a romper tus barreras, turbulenta”.

En versos que tan perturbadoramente dicen el dolor de la poetisa quiteña, la causante de ese dolor que hizo a Teresa desgraciada, fue la “mezquina sociedad”.

Y ello nos lleva a otro rasgo propio del romanticismo que se ofrece nítido en Dolores: la superioridad moral y artística del poeta frente a los demás hombres; el insondable abismo entre su libertad de espíritu y sombríos y fanáticos conservadurismos. Sobre este sentimiento romántico se construye el poema “A mis enemigos”.

Sebold ha propuesto el concepto trimembre de superioridad-abandono-soledad, como clave de la actitud romántica ante el mundo<sup>120</sup>, y se da con nitidez en Dolores.

¿Fue esa superioridad, variadamente manifestada, lo que provocó el rechazo de la sociedad que acabó por llevar a Dolores al suicidio?

---

<sup>120</sup>Russell P. Sebold, *Trayectoria del romanticismo español*. Barcelona, Editorial Crítica, 1983, p. 22

Cabe leerlo en el apelativo despectivo empleado por Solano y secuaces de “bachillera”. Y fue, sin duda, de lo que más encrespó los resentimientos de tantas mediocridades cuando la polémica sobre la pena de muerte.

Es rasgo común de la poesía del tiempo en que vivió Dolores el recurrir cuando penas y dolores cercaban al espíritu a un Dios que, bondadoso, escuchaba esas plegarias.

Pero en el romanticismo no hay un Dios que sea fuente de consuelo: el romanticismo ha cortado esa vía cognoscitiva y sentimental, sin negarla, pero sin que el poeta acosado de dolores pueda hallar ese alivio, consuelo, salvación. El romántico está librado a sí mismo.

Y entonces la situación de ese ser acosado por dolores es la que pintó Alfred de Musset en su poema *L'Espoir de Dieu* (1838): “*Me voilà seul, errant, fragile et misérable*” (“Heme aquí solo, errante, frágil y miserable”).

Que es como se sentía Dolores, según nos lo han mostrado sus dolidas efusiones románticas.

Se ha hablado de una cosmología romántica: visión romántica del cosmos.

“Lo que se llama romanticismo -ha llegado a decir Américo Castro- es una metafísica sentimental, una concepción panteísta del universo, cuyo centro es el yo”.<sup>121</sup>

Y Sebold ha contrapuesto, con razón, la cosmovisión barroca y renacentista a la romántica: “El mundo renacentista y barroco es todavía teocéntrico; en el siglo XVIII el mundo se va haciendo cada vez más antropocéntrico, y luego por fin egocéntrico”.<sup>122</sup> Y ha añadido del hombre que depende básicamente de sus cinco sentidos: se “cortan los lazos entre él y su Dios, dejándole tristemente abandonado ante el cosmos, origen del subjetivismo y hondo dolor del solitario lírico romántico ante su mundo”.

Ese yo solitario, librado en su dolor a sí mismo, con soberbia independencia ante la religión, la moralidad, la sociedad, el arte, resultaba para la católica sociedad cuencana, de severa, casi fanática ortodoxia extendida a todos los aspectos de la vida, verdadero escándalo y contagioso mal.

---

<sup>121</sup> Américo Castro, *Les grands romantiques espagnols*. Paris, 1922, p.13

<sup>122</sup> Sebold, ob. cit., pp. 58-59

¿Era esto lo que, aunque fuese obscuramente, más molestaba en Dolores a Solano, implacable vigilante del catolicismo decimonónico cuencano -y ecuatoriano, por supuesto<sup>123</sup>?

(Ya hemos visto, y lo volveremos a ver, que, por este mismo egocentrismo, García Moreno tachaba al romántico Julio Zaldumbide de ateo).

## Treno final

Del admirado Zorrilla le era familiar sin duda a Dolores Veintimilla el famoso poema leído un frío día de febrero de 1837 ante la tumba de ese otro gran romántico, que fue Figaro -Mariano José de Larra. ¿Cómo no haberse aplicado versos como estos?:

Era una flor que marchitó el estío,  
era una fuente que agotó el verano:  
ya no se siente su murmullo vano.  
ya está quemado el tallo de la flor

.....

Que el poeta en su misión  
sobre la tierra que habita,  
es una planta maldita  
con frutos de bendición.

Y nosotros al llegar al final de esta evocación crítica de Dolores Veintimilla decimos, estremecidos, la otra estrofa del poema de Zorrilla:

Duerme en paz en la tumba solitaria,  
donde no llegue a tu cegado oído  
más que la triste y funeral plegaria  
que otro poeta cantará por ti.  
Esta será una ofrenda de cariño,  
más grata, sí, que la oración de un hombre,

---

<sup>123</sup> En el "Solano" de mi Historia de la Literatura Ecuatoriana. Siglo XIX (tomo II, cap. VII) he dedicado lugar a la religiosidad del celoso fraile, aún en cosas de poesía. Hasta llegar a ese radical y dogmático: "Ninguno, pues, que renuncie a la poesía sagrada, llegará a ser un poeta distinguido" (p. 993). En ese mismo largo capítulo de esa obra (T. II, p.p. 815-1152) toco la polémica de Solano con los jóvenes periodistas de "La Libertad", que tuvo en su nervio la poesía. Uno de esos jóvenes liberales era Julio Zaldumbide. Para Solano: "La poesía viene de Dios, y no puede ser un don concedido para extraviar la razón y la imaginación". (p. 991). Por supuesto, para el fraile Dolores era caso de ese "extravió".

pura como la lágrima de un niño,  
memoria del poeta que perdí.

Y nos unimos en este dolorido final a la expresión sentimental que narró así el romántico Bécquer en su *Maese Pérez el organista*: la multitud “escuchaba atónita y suspendida. En todos los ojos había una lágrima; en todos los espíritus un profundo recogimiento”.

Alangasí, 12 de octubre de 2016



# BIBLIOGRAFÍA



Academia Ecuatoriana de la Lengua (1892). *Antología Ecuatoriana*. Poetas. Imprenta de la Universidad Central del Ecuador.

Allison-Peers, E (1967). *Historia del movimiento romántico*. Gredos.

Andrade Chiriboga, Alfonso (1950). *Hemeroteca Azuaya*, T. I. El Mercurio.

Barrera, Isaac J (1950). *Historia de la literatura ecuatoriana. Siglo XIX*. Editorial Ecuatoriana.

Barrera-Agarwal (2015). *Dolores Veintimilla. Más allá de los mitos*. Sur Editores.

Barrera-Agarwal (2016). *De ardiente inspiración. Obras de Dolores Veintimilla*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Tungurahua, 2016

Burbano, José Ignacio (Edit) (1960). *Poetas románticos y neoclásicos*. Biblioteca Ecuatoriana Mínima. Cajica.

Carilla, Emilio (1958). *El Romanticismo en la América Hispánica*. Madrid, Gredos.

Castro, Américo (1992). *Les grands romantiques espagnols*. París.

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1848). *Historia de la poesía hispanoamericana. En Obras completas*. vols. XXVII-XCXVIII

Crespo Toral, Remigio (1929). “Dolores Veintimilla de Galindo”, “Revista del Centro de Estudios Históricos y Geográficos de Cuenca”, entrega XIV, noviembre de 1929.

De la Torre Reyes, Carlos (1968). *Piedrahíta, un emigrado de su tiempo*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Echeverría, Juan Abel (1879). *Nueva lira ecuatoriana. Colección de poesías escogidas y ordenadas por Juan Abel Echeverría*. Imprenta de Samuel C. Vázquez por Manuel Hurtado.

Gallegos Naranjo, Manuel (1879). *Parnaso ecuatoriano: con apuntamientos biográficos de los poetas y versificadores de la República del Ecuador, desde el siglo XVIII hasta el año de 1879*. Imprenta de Manuel V. Flor.

Marchese, Angelo, y Forradellas (1991). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (2a. ed.). Ariel.

Márquez Tapia, Ricardo (1968). *La Safo ecuatoriana, Dolores Veintimilla de Galindo*. Estudio histórico-literario. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Martín, José Luis (1966). *La poesía de José Eusebio Caro. Contribución estilística al estudio del romanticismo hispanoamericano*. Instituto Caro y Cuervo.

Mata, G. h (1968). *Dolores Veintimilla, asesinada*. Editorial Biblioteca “Cenit”.

(1976). *Dolores Veintimilla, asesinada. Primera serie*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1894). *Antología de poetas hispano-americanos: Colombia. Ecuador. Perú. Bolivia*. Sucesores de Rivadeneyra.

Mera, Juan León (1868). *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana desde su época más remota hasta nuestros días*. Imprenta de J. Pablo Sanz.

Molestina, Vicente Emilio (1866). *Lira ecuatoriana. Colección de poesías nacionales escogidas y ordenadas por el Dr. Vicente Emilio Molestina*. Imprenta y Encuadernación de Calvo.

Monge, Celiano (ed) (1908). *Producciones literarias. Selección poética de Dolores Veintimilla de Galindo*. s.p.i.

Navarro Tomás, T. (1984). *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva* (4ª ed.). Guadarrama.

Palma, Ricardo (1964). *Dolores Veintimilla (1855). Apuntes de mi cartera, en Tradiciones peruanas completas*. Aguilar, 1964 (5ª ed.). pp. 1422-1430.

Palma, R (2005). *Epistolario General (1846-1891). Obras Completas, Tomo VIII, Vol. I*. Universidad Ricardo Palma.

Pérez Pimentel, Rodolfo (1987). *Dolores Veintimilla de Galindo, en Diccionario Biográfico del Ecuador, T. II*. Guayaquil, Universidad de Guayaquil.

Pérez Pimentel, R. (2001). *El Ecuador profundo: mitos, historias, leyendas, re-*

*cuerdos, anécdotas y tradiciones del país*. Guayaquil, Universidad de Guayaquil.

Rodríguez Castelo, Hernán (1971). Poetas románticos. "Clásicos Ariel" 9, Guayaquil, Publicaciones Educativas Ariel.

(2010). "Solano, Dolores y la pena de muerte", en Libro de homenaje a Plutarco Naranjo Vargas. Academia Nacional de Historia. pp. 175-197.

(2014). "Solano" en *Historia de la Literatura Ecuatoriana. Siglo XIX*. Quito, Consejo Nacional de Cultura. Tomo II, cap. VII, pp. 815-1152

Sebold, Russel P. (1983). *Trayectoria del romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer*. Editorial Crítica.

Solano, Fray Vicente (1983). *Obras. T. II*. Barcelona, "La Hormiga de Oro", 1893

Suárez, José Bernardo (1978). *Rasgos biográficos de mujeres célebres de América*. Paris, Imprenta de Jules le Clere et Cie.

Vásconez, Francisco, S. I. (1919). *Historia de la Literatura Ecuatoriana*. Quito, Tip. y encuad. de "La prensa Católica".

Vivar, Víctor León (1903). La poesía ecuatoriana. "La Ley", N° 38.



Este libro se terminó de imprimir y encuadernar  
en julio de 2023 en el PrintLab de la Universidad del  
Azuay, en Cuenca del Ecuador.







# Hernán Rodríguez Castelo (1933-2017)

Es uno de los intelectuales más lúcidos y productivos del Ecuador, su vasta obra llega a los 130 títulos, con el presente libro, “Dolores Veintimilla”. Este libro es el estudio más completo sobre la vida y la obra de la escritora. La obra circula por la acción decidida de la Casa Editora de la Universidad del Azuay.

Algunos títulos que destacan su obra como historiador-crítico son: “Diarios de San Gabriel 1959-1962” (1995), “Simón Bolívar contado a los jóvenes” (1997), “Francisco Xavier Aguirre Abad: el hombre y el escritor” (2008), “García Moreno por sí mismo. Hermenéutica de una correspondencia. Las cartas de García Moreno” (2007), “Benigno Malo, el escritor. Homenaje por el Bicentenario” (2008), “Vicente Rocafuerte: el hombre y el escritor” (2010), “Mejía, voz grande en las Cortes de Cádiz” (2012), “Manuela Sáenz” (2012), “García Moreno: el refundador de Ibarra” (2014), entre otras.

Sobre Dolores, Hernán ya nos propuso algunas ideas en el tomo 9 (1971) de la célebre colección Clásicos Ariel (1972-1974). Podría pensarse que al hablar de los 100 tomos que constituyen esta colección -nuevamente en un presente, pues todavía son impresos, comercializados y leídos- la cuenta de las obras publicadas los incluye, pero no es así; el propio prologuista solo sumó nueve títulos en el apretado recuento de su creación.

Clásicos Ariel es ese puente entre el creador y el promotor cultural que fuera Hernán; trabajó incansablemente para poner lo mejor de la literatura ecuatoriana al alcance de todo un país, en tirajes nunca imaginados y a un precio accesible (gracias a la iniciativa de Tomás Rivas). Decía ¿cómo pedir que un pueblo lea sino se pone a su alcance las obras? Creyó que había que garantizar el acceso, pero debía existir una orientación, un estudio que permita la real valoración de la producción nacional.

Un campo muy querido por Hernán fue el de la literatura infantil y juvenil, fue pionero con su “Caperucito Azul” (1975); con su “El fantasma de las gafas verdes” (1978), inicia una serie de cuentos ambientados en la parroquia rural de Alangasí. De esta manera, recupera formas lingüísticas, memorias

y tradiciones, narrando la vida de las gentes de esas comarcas. Muestra, además, una rica memoria sumada a conflictos contemporáneos, como en, “Memorias del Gris el garo sin amo (y sin nombre porque gris vaya nombre)” (1987). O nos dio otro relato sobre la conquista española al conmemorarse los 500 años de este hecho en, “Historia del niño que era rey y quería casarse con la niña que no era reina” (1993), bellamente ilustrado por el pintor Celso Rojas.

Hernán era gran lector, y al respecto señaló que “leer es negocio que concierne a cada hombre, y si llevo años empeñado en difundir este maravillosos quehacer es tan sólo porque como decían los escolásticos, “la bondad es difusiva de sí”, y el que ha leído y lee mucho se siente ante aquellos que no leen, como el que mira los amplios ventanales de un castillo donde él disfruta de la más exquisita fiesta de los que se quedaron fuera, en la oscuridad y a la intemperie”, producto de este disfrute es su proyecto, el camino del lector. Su guía de lectura incluye 2.600 libros de narrativa para jóvenes y niños, está selección de obras y sus respectivas guías, también están comentadas.

Debo dar noticia, también, del comunicador, lingüista y hombre dado a compartir generosamente no solo con su palabra escrita sino con su palabra oral; preocupado siempre por el buen uso del español nunca fue conservador en su tratamiento, siempre abierto a los usos populares. El Tratado práctico de puntuación (1969) o su Léxico sexual ecuatoriano y latinoamericano (1979) y su muy celebrado Cómo escribir bien (1994) nos abren a este campo de formador de periodistas, lingüistas y de todo aquel que busque expresarse de manera clara, concisa y correcta.

Para alguien con la sensibilidad de Hernán, el arte quiteño y ecuatoriano no podía quedar fuera de su estudio. Comentarista semanal a través de la página cultural de exposiciones y muestras, del Tiempo (1966), fue constituyéndose en cronista contemporáneo de un movimiento rico y diverso; este trabajo de una vida quedó sistematizado en el Nuevo diccionario Crítico de Artistas Plásticos del Ecuador del siglo XX (2007).

En el campo de la literatura ecuatoriana, Hernán, quien había comenzado su gran trabajo investigativo y ensayístico de la Historia crítica y comentada de la literatura ecuatoriana con la publicación del tomo 100 de Clásicos Ariel (1974), llegó a entregarnos en vida hasta la primera mitad del siglo XIX -periodo 1800-1860- de esta historia. Esta travesía de casi 50 años concluye con los estudios sobre: Miguel Riofrío (2017), Julio Zaldumbide (2022) y Dolores Veintimilla (2023), obras que quedarán terminadas listas para publicación al momento de su deceso.

Antes de finalizar quiero dejar expreso agradecimiento de parte de la familia de Hernán Rodríguez Castelo al señor Rector de la Universidad del Azuay, doctor Francisco Salgado Arteaga, a la Casa Editora de esta Universidad, a Jackie Verdugo y a todas las personas involucradas en este trabajo que hoy nos permite tener el libro en las manos.

Quiero cerrar esta panorámica hecha a brochazos sobre Hernán con las palabras que cierran su Dolores Veintimilla, en una doble significación, para biografiada y biógrafo, “nos unimos en este dolorido final a la expresión sentimental que narró así el romántico Becquer en su *Maese Pérez el organista*: la multitud ‘escuchaba atónita y suspendida. En todos los ojos había una lágrima; en todos los espíritus un profundo recogimiento’”.

Cristhian Rodríguez  
Quito 2023







UNIVERSIDAD  
DEL AZUAY

Casa   
Editora

(...) Fue admirable -concluíamos- cómo la madurez del arte poético de la joven escritora pudo decirnos tanto, haciéndonos sentirlo. Y en “Quejas” admiramos la libertad con que trabajó la bermudina para hacernos vivir el corazón de la adolescente agitada por el primer enamoramiento que trizaba la paz de la infancia, con ritmos que recogían esa perturbación que era como un acoso. Y la presencia de la madre vigilando esa primera agitación de quien por ese primer amor dejaba de ser su niña feliz. Hasta el sáfico “él mi primero, mi ferviente amor”, que, intenso y férvido, nos hizo participar de lo que era ese “él” amado para la joven. Cargado de sentido el juego con los tiempos para ese paso de los pretéritos imperfectos al presente desolador que comienza con el “no es mío ya su amor”. Y, antes de llegar a la aridez desoladora del amor muerto, ¡con qué belleza y limpia confesión de sentimientos se ha pintado ese amor adolescente en su fe y confiadas esperanzas! Importa repetir lo que concluíamos al cerrar las estupendas octavas: “el magistral poema desborda espléndidamente la estrechez del caso personal y cuanto conservase de biográfico para convertirse en canto a una historia de amor como tantas se habrán dado en siglos pasados, oscuros para la mujer, y se daban en el presente de Dolores Veintimilla, y se seguirían dando!” Porque “pocas veces en la lírica americana del tiempo se habrá dicho poéticamente con tan altos poderes líricos el amor adolescente”.

**Hernán Rodríguez Castelo**

ISBN: 978-9942-618-54-2



9 789942 618542