

## MEDARDO ÁNGEL SILVA: UN RARO DE LA LÍRICA MODERNISTA ECUATORIANA\*

Fernando Balseca

*para Diego e Irene,  
niños en Guayaquil*

Es turbador imaginar la figura casi infantil de Medardo Ángel Silva, poeta ecuatoriano que nació en el Guayaquil de 1898 y que apenas pudo cumplir los 21 años debido a una muerte prematura todavía no completamente esclarecida.<sup>1</sup> Si tomamos sus poemas juveniles como lugar donde buscar el fundamento de ese impulso vital inicial que lo define por la escritura, resulta conmovedor ver que en ellos la voz lírica aparece signada por una especie de envejecimiento acelerado, desdicha prematura y un enamoramiento feroz hacia la muerte. Uno no alcanza a entender cómo pudo este joven —casi un niño— costeño, que vivió en medio de limitaciones materiales marcadas por la pobreza y la orfandad, erigir un universo lírico tan extraño para su edad y su trópico ecuatorial, cómo fue capaz de inventar un mundo poblado por recurrentes llamados a la muerte, acosado por fantasmas del suicidio, apabullado por recovecos imaginarios europeos que él conocía solo de oídas o como producto de sus lecturas, desafíos encantatorios de otros tiempos y de otras civilizacio-

- El presente artículo, en su versión inicial, fue resultado de un proyecto de investigación sobre Medardo Ángel Silva llevado a cabo conjuntamente con Raúl Vallejo. Este proyecto recibió la ayuda financiera del fondo de investigación institucional de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- 1. Ha habido una larga y no acabada discusión acerca de si Silva, cuando visitaba a su novia Rosa Amada Villegas, fue víctima de un asesinato, si se suicidó o si el revólver con el que jugaba se disparó por accidente; lo más probable es que se haya tratado de un accidente. Ver la introducción biográfica de Abel Romeo Castillo en *Poetas parnasianos y modernistas*, Puebla, Cajica, 1960, pp. 378-380.

nes. Hay, sin duda, algo *raro* en esta obra de artificio literario que nos ha legado Silva.

En la conferencia de recepción del Premio Nobel de Literatura, en 1990, Octavio Paz cuenta que la niñez es el tiempo ideal para establecer aquellos lazos que hacen posible la unión con el mundo y con los otros.<sup>2</sup> Pero no es fácil imaginar —si nos atenemos a la lectura de sus primeros poemas— la niñez de Silva, cargada de responsabilidades intelectuales y afectivas. Uno ve, en esos primeros poemas, la formación de un mundo tan artificial que verdaderamente estremece saber que Silva tenía 15 años cuando empezó a enviar sus poemas a los periódicos para que se los publicaran; los editores de entonces no lo hicieron porque creían que se trataba de una farsa pues, según ellos, un niño no podía haber escrito *esos* poemas:

Una cruel duda, no obstante, atenaceábamos sin piedad la conciencia; los tiempos eran banalidades, de envidias y de plagios! Y si se intentara sorprendernos?, pensábamos. Además la firma no nos precavía de un velado engaño: MEDARDO ÁNGEL SILVA. Y nos arraigábamos en la posibilidad de que hubiere existido entre nosotros, en el seno de nuestra pueblerina urbe— un poeta verdadero capaz de modelar los sonoros versos que sosteníamos delante de los ojos, sorprendidos aún; y de cuya laboriosa vida en belleza nada, ni un eco simple, nos inquietara hasta entonces!<sup>3</sup>

En la mencionada conferencia, Paz insiste en el tipo de fantasía y encantamiento que supone el paso por la niñez, donde todo momentáneamente parece ser posible. Para el mexicano, el fin del encanto está ligado a la vida adulta que sería «la aceptación de lo inaceptable: ser adulto», lo que demanda, además, la «expulsión del presente».<sup>4</sup> Parecería ser que en Silva su expulsión del presente se da en la niñez y que él, desde tal condición, se ve forzado a fabricar un imaginario adulto, de tiempo presente, estrecha y constantemente ligado a la muerte, al desengaño, a la frustración. Se intuye algo en la vida interior de Silva que, demasiado pronto, lo lleva a actuar como adulto cuando en verdad es aún un niño.

Próspero Salcedo McDowall, uno de los primeros críticos que vio que Silva era un autor que debía ser tomado en cuenta, se pregunta en 1916: «¿De dónde vino Silva?».<sup>5</sup> Numerosos recuentos biográficos ponen en evidencia el

2. Octavio Paz, *In Search of the Present / La búsqueda del presente. Bilingual Edition*, San Diego-Nueva York-Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1991, p. 46.

3. Miguel Ángel Granado y Guarnizo, «La poesía de Medardo Ángel Silva (juicio crítico)», en Abel Romeo Castillo, editor, *Medardo Ángel Silva juzgado por sus contemporáneos*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1966, p. 27.

4. Octavio Paz, *La búsqueda del presente*, p. 49.

5. Próspero Salcedo McDowall, «Un niño poeta: presentación de Medardo Ángel Silva», en

hecho de que la corta vida del poeta estuvo caracterizada por la desposesión; el mismo Salcedo continúa: «Hay algo de grave en la vida de Silva; es pobre, muy pobre». Y más adelante sentencia: «Para juzgar a Silva como poeta, me basta saberlo pobre y huérfano».<sup>6</sup> Esa orfandad, sin embargo, no era literaria; era de otra matriz; muy pronto Silva se acoge a la lectura de los poetas simbolistas franceses y, se sabe, disfrutó y aprendió de la lectura de Rubén Darío, Amado Nervo, Julio Herrera y Reissig. Esta es, según los testimonios de sus camaradas de la época, la tradición en la que el joven poeta empieza a componer su obra.

También me interesa detenerme en esa imagen de la «pueblerina urbe» de la que viene Silva: el Guayaquil de comienzos de siglo XX como el lugar a partir del cual el joven poeta opone una geografía imaginada, una ensoñación fabricada e inexistente. Conviene recordar que las fechas son importantes en cuanto nos informan no solo de un año determinado sino básicamente de un tiempo histórico y de unas condiciones precisas de ingreso a una contemporaneidad, asunto que no siempre ha sido visto con detalle. Con frecuencia se habla del acceso a la vida moderna, pero habría que especificar, en primer lugar, cómo se presenta esta modernidad y, en segundo lugar, esclarecer de qué modernidad se habla en cada caso.

Un libro publicado en 1929 —diez años después de la desaparición física de Silva— por el Concejo Cantonal de Guayaquil, destinado a subrayar el carácter metropolitano de la ciudad, me permite ejemplificar esta preocupación, pues allí se presenta una serie de fotografías que quiere evidenciar el carácter nuevo de la metrópoli de la ciudad de Guayaquil. Es interesante, a fin de medir el verdadero alcance de esta modernidad, el hecho de que uno de los logros más significativos que se registra es el avance de los trabajos para el saneamiento de Guayaquil; allí se ve, en medio de los edificios de las primeras décadas ahora ya casi totalmente desaparecidos, poderosas máquinas que trabajan en las calles, y el pie de foto que dice que «se hallan en ejecución las grandes obras del alcantarillado y pavimentación». El puerto, años atrás, había sido azotado por las pestes, en particular la de la fiebre amarilla, y por el gran incendio de 1896 que destruyó casi las dos terceras partes de la ciudad.

En este contexto urbano está el niño poeta ensoñando, emulando a los modelos literarios europeos y americanos del período. Silva se nos presenta, entonces, prematura y anticipadamente moderno y, al mismo tiempo, envuelto en una situación personal que lo muestra sin oportunidades de completar su modernidad. Hay una foto que de él se conserva, tomada durante sus años juveniles. Con una caligrafía cuidada e impecable, él mismo ha inscrito en esa foto: «A mi querida madre, devotamente dedico esta mi efigie. Medardo Án-

Abel Romeo Castillo, editor, *Medardo Ángel Silva, juzgado por sus contemporáneos*, p. 5.

6. *Ibid.*, p. 7.

gel». La foto muestra a un adolescente desafiante de la cámara como evidenciando una seguridad de algo; la luz, que le da en el lado izquierdo del rostro, sirve de claro parámetro para ver la tez oscura de Silva. Acaso con el pelo engominado, mira a la cámara fijamente y, aunque su rostro muestra serenidad, se ve en él la fuerza de una tristeza contenida. Si tratásemos de juntar esta efigie de Silva con algunos de los primeros poemas recogidos de él, el contraste sería verdaderamente terrible y enigmático, pues conservamos composiciones que lo muestran como un ser claramente señalado por la muerte. Pero, al mismo tiempo, hay algo infantil en él; recordemos «Ojos africanos», uno de sus primeros poemas conservados, de 1914:

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

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

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

Quiero que me devuelva la mirada  
que tiene su pupila apasionada  
con el lazo sutil de sus pestañas.<sup>7</sup>

Este soneto anticipa ya dos de los temas que estarán presentes en los trabajos próximos del poeta, y que incluso serán núcleo de *El árbol del bien y del mal*,<sup>8</sup> de 1918: la sensualidad con forma de mujer y la muerte. La candidez con que se muestra el texto en relación al «robo» de la mirada por parte de la muchacha contrasta con la serie de misterios, leyendas y arcanos que se puede ver en ella. Desde aquí, la poesía de Silva estará poblada de leyendas construidas a base de mitologías clásicas. La presencia de la antigua tradición estará curiosamente asentada desde estas calles que apenas tienen ya instalación sanitaria.

En 1896 Rubén Darío publicó, bajo el título *Los raros*, un conjunto de

7. Medardo Ángel Silva, *Trompetas de oro y poesías escogidas*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1998, p. 18.
8. Medardo Ángel Silva, *El árbol del bien y del mal*, edición de Abel Romeo Castillo, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964.

semblanzas de algunos escritores que habían llamado profundamente la atención en el poeta nicaragüense, seguramente porque en el conjunto de su obra, a pesar de la diversidad, era palpable en ellos una crítica a algunas concepciones estéticas de las tradiciones literarias en que desempeñaron sus oficios de escritores: Darío atiende la vida y la obra de Edgar Allan Poe, Paul Verlaine, el conde Lautréamont, José Martí, Ibsen, Nietzsche. Así la idea de la *rareza* de estos escritores debe considerarse también en la medida en que, a juicio de Darío, estos escritores promovían una innovación de sus lenguajes poéticos y literarios a base de nuevas audacias que contestaban a la base canónica de sus tiempos. Viendo la tradición de algunos poetas vanguardistas sudamericanos, la estudiosa Tamara Kamenszain ha acuñado la idea de «las provincias de la lengua»<sup>9</sup> para señalar que hay registros que se presentan como herméticos, artesanales o de difícil traducción. Silva bien podría ser visto como un escritor que perteneció a una de estas insondables provincias de la lengua y que, como tantos otros, estaba abriendo espacios para la imaginación de un público lector que aún hasta nuestros días nos asombran. Su carácter de habitante de esa provincia de la lengua nos sirve también para mostrar cómo operan las jerarquías institucionales de construcción de la autoridad y el prestigio literarios, pues Silva no aparece en ni una sola de las antologías contemporáneas producidas fuera del Ecuador.

En el caso del modernismo que se expresó justo en el cambio de siglo del XIX al XX en el Ecuador, la figura de Medardo Ángel Silva puede ser considerada también como la de un «raro»; mas aquí se trata, primordialmente, no de una rareza en el sentido en que la pensó Darío sino de una que evidencia una posición del escritor y que nos permite una primera aproximación a un autor que —en el ámbito local— ha sido considerado uno de los pilares fundamentales de la poesía del siglo XX en el Ecuador. La rareza de Silva está dada por algunas situaciones en que se vio envuelta su obra y su vida. Un hecho especial se nos hace patente si observamos su radical disfuncionalidad como artista —e intelectual— con respecto a la norma en la que se desarrolló la mayoría de poetas modernistas ecuatorianos. En el Ecuador de la década de 1910, el acto de asumir la escritura modernista suponía el posicionamiento del autor con respecto no solo a una «moda» literaria sino también en relación a una clase y a la necesidad de plasmar un determinado mundo de ideales; este es un rasgo distintivo de la poesía modernista ecuatoriana que confiaba en esta expresión literaria también como un modo de resistir al creciente impacto de los valores, los ideales y la simbología de las clases medias que —veinte años atrás con la revolución liberal— había conquistado nuevos espacios para el

9. Tamara Kamenszain, *El texto silencioso: tradición y vanguardia de la poesía sudamericana*, México, UNAM, 1983, pp. 11-12.

gusto estético y su sola presencia redefinía el papel de las artes poéticas.

Silva, el más destacado de la tendencia según casi todos los escasos estudios que hay sobre el período, fue el único autor relevante del movimiento modernista que no perteneció a la aristocracia de Quito o de Guayaquil. Este particular rasgo biográfico contrasta con la del resto de modernistas y quizás sea un elemento que haya que explorar más intensamente a fin de lograr una interpretación plena en torno a esta relación de vida y poesía. Sin embargo, su actitud mental ha sido vista como la de un aristócrata; Adoum señala que: «Incluso Silva, de extracción humilde, adhirió a esa actitud aristocrática de su generación, que parece propia del modernismo. ¿No fue, también en eso, su modelo Rubén Darío, “el indio chorotega con manos de marqués?”».<sup>10</sup> Pero el asunto es que este apego aristocratizante no solo le permite colocarse a la altura de los otros modernistas sino que evidencia en él un afán de poner al espacio provincial al ritmo de los tiempos más modernos. La fuga, entonces, buscaba reinserir el espacio nacional, local, a un ámbito de realidades más universales que Silva hallaba que debían formar parte de la realidad del Ecuador.

Tal vez nos ayuden a iluminar esta situación incómoda que ocupa el poeta algunas de las crónicas que él escribió para el diario *El Telégrafo*; en dicha época, casi un año antes de su muerte, Silva se había convertido ya en figura de autoridad y prestigio a través de la prensa. Por eso es curiosa la mirada que él se hace de la ciudad y de sus habitantes. En una serie de fragmentos sobre la ciudad, escritos como pequeñas excursiones que el poeta realiza con autoridad por las zonas «peligrosas» de la urbe, el poeta empieza a mostrar su descontento, desconfianza y escepticismo frente a lo que serían ciertas caras del progreso; al mismo tiempo, deja pasar toda su sensación cosmopolita entregándole a la escena comentada un ambiente final de admiración mezclado con el miedo.

Es típica esta actitud por la cual la vida moderna causaba terror a los poetas del período, pero al mismo tiempo es impresionante constatar cómo la inestabilidad frente al progreso no parece que es solo una pose sino que deviene de una posición asumida en la vida. En «La ciudad nocturna» el paseante dirá: «El día urbano me es odioso»,<sup>11</sup> y volcará su atención a la noche, tiempo en el cual el poeta podrá percibir de mejor modo las cosas. El poeta, así, se encarga una misión en el paseo de la urbe y acomoda su mirada para ver las cosas de otra manera. Esta «otra mirada» que ofrece el poeta está directamente relacionada con una opción, diríamos ahora, por la periferia o por el margen; el poeta se reconoce como aquel ser que puede penetrar en estos nuevos recovecos desde los cuales establecer una crítica a la vida moderna. Allí es don-

10. Jorge Enrique Adoum, editor, *Poesía viva del Ecuador, siglo XX*, Quito, Grijalbo, 1990, p. 10.

11. Medardo Ángel Silva, *María Jesús y Al pasar*, edición de Abel Romeo Castillo, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965, p. 53.

de el poeta se apiada y se alinea con los marginados y los alejados de los beneficios. Es esta solidaridad con los excluidos la que lo lleva a sentir que la noche es peligrosa y fascinante a la vez, por lo que en ese cruce de emociones sustenta la tensión de su visión.

Por eso, en la actitud celebratoria de la modernidad, el poeta le canta al cine, y empieza su alabanza de esta manera: «Mi amor a la penumbra me hace habitúe al cinema».<sup>12</sup> La ida al cine le sirve de pretexto para, desde ese clarooscuro, distanciarse ácidamente de los niños bien, aristocratizantes, que asisten a divertirse en el salón. Silva parece que no va a ver las películas sino a percibir cómo allí se juntan las capas sociales; es como si la luz que se deposita en la pantalla le sirviera de lente para ampliar su observación de las cosas de la vida moderna. El poeta modernista utiliza la crónica como una máquina que fabrica una comprensión más cabal de los distintos momentos en los cuales, en la calle o en los lugares públicos, las esferas se cruzan y se exacerban ciertas contradicciones. Las crónicas de Silva están matizadas por una fuerte carga de apuesta anti-burguesa aunque, como lo hemos visto con la idea de la modernidad, hay que especificar siempre de qué burguesía se trata. Ya se sabe que, a raíz de la profundización del proceso liberal de 1895, las clases en el poder buscan en la época mecanismos de afirmación y no tienen aún una verdadera capacidad de proponer un proyecto de edificación de la nación. Es cierto que, ante la emergencia, se produce una suerte de racionalización que ocurre sobre todo en el ámbito urbano de Quito y Guayaquil.

De todos modos, la condición portuaria de Guayaquil permite la adquisición, por parte de la aristocracia criolla, de bienes que los colocan imaginariamente en una conexión con Europa; las familias adineradas, vinculadas a la exportación de cacao y café, van a llevar la «alta cultura» por intermediación de las compañías de teatro y ópera, y para ello el teatro se vuelve arquitectónicamente un paso indispensable de los sectores pudientes. En este juego de acumulación de bienes culturales, el cine en cambio representa la posibilidad de acceso a un imaginario extranjero en los sectores populares; los cinematógrafos, muchos de ellos a cielo abierto, son verdaderas canchas donde se improvisa un ruidoso proyector que deja ver el mundo otro. Me parece percibir que es esta realidad la que a ciertos críticos les ha hecho decir que «El modernismo ecuatoriano nació en Guayaquil».<sup>13</sup> La proliferación de las revistas modernistas, algunas de las cuales aparecen ya en 1896, se da efectivamente en Guayaquil. El contacto a través de los bancos es decisivo para hacer posible ese deseo europeo de la aristocracia criolla. Imagino al niño Silva en contacto con

12. *Ibíd.*, p. 70.

13. Mario Campaña, editor, *Poesía modernista ecuatoriana*, Quito, Libresa, 1991, p. 13.

los escaparates de los almacenes de importaciones con lámparas, muebles y adornos que le estimularán su imaginación.

Esta experiencia en relación a la novedad de los objetos junta a Silva con el movimiento modernista en general. Si seguimos una afirmación muy interesante de Saúl Yurkievich, entenderemos que es esta «poética del bazar»<sup>14</sup> la que está operando como dispositivo que estimula la escritura poética; en Silva también es notable no solo la enumeración de objetos «modernos», del día y de la hora actual, sino también la rearticulación para fines modernos de autores y libros de la civilización universal. En la estética modernista, incluida la de Silva, todo está exhibido para que sea visto, propagandizado y finalmente adquirido.

Este ambiente de modernización material y cultural posibilita a Silva adecuarse y moverse dentro de las reivindicaciones conocidas como modernistas, por ejemplo, el hecho de que en Silva existía ya una conciencia profesional del quehacer literario, pues —a diferencia de los otros miembros del movimiento modernista, Arturo Borja y Humberto Fierro que publicaron sus poemas en revistas y solo tardíamente en forma de libro— su primer volumen poético apareció en 1918, editado bajo un plan poético que trata de dar coherencia a los textos que lo componen. Este incipiente sentido de decantamiento del oficio es natural que se haya dado en Silva porque la divulgación de la cultura está ligada también a las condiciones tecnológicas de comunicabilidad, por lo que los puertos eran en el período los lugares privilegiados donde recalaban no solo los barcos con importaciones europeas sino fundamentalmente los libros y otros bienes culturales.

En el Ecuador de principios de siglo la cultura se concentraba en Quito y Guayaquil, ciudades que eran las más importantes en torno al crecimiento poblacional y urbano y que ya se ponían en el ambiente de la modernización. Pero es preciso anotar cuidadosamente esto para evitar el riesgo de proporcionar una falsa idea de orden y progreso que en realidad no existía en ese entonces; este es el período del auge de racionalización y ordenamiento de la ciudad, a través de normas de salubridad, alumbrado público, ordenamiento vehicular, en fin, el inicio —tan solo el inicio— de una voluntad urbana racionalizadora que trataba de mantener un esquema de control de la ciudadanía.

Tomando en cuenta estos elementos preliminares resulta útil un acercamiento a algunos poemas de Silva. *El árbol del bien y el mal*, en edición publicada por el propio autor en Guayaquil en 1918, abre el universo simbólico del poeta con un curioso poema denominado «La investidura», fechado en 1915, en el que se percibe la fuerte presencia de una voluntad de estetización de las cosas, uno de los rasgos notables del trabajo poético de Silva. El texto, que se acoge a un epígrafe que valora la fantasía verbal, en más de un sentido es tí-

14. Saúl Yurkievich, *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976, p. 12.



pico del modernismo por el manejo de los versos con frases pulidas, sonoras y elegantes, donde la naturaleza se presenta ante los ojos del hablante lírico —y frente a los lectores de la época— como un objeto estético en sí, que atesora la belleza posible de la humanidad: «Fue en un poniente mágico de púrpura y oros: / con música de brisas en los pinos sonoros».

Por otro lado, este poema va hilando la investidura del poeta, que se da en una especie de raptó momentáneo alejado de toda mundanidad que se acopla dramáticamente con esta naturaleza silenciosa donde hay un Él que tiene la capacidad de hablarle a las cosas. Se percibe con claridad el sitio importante que ocupa este ser que habla «la Palabra Infinita» y que tiene el don de la palabra y, por tanto, de cambiar el orden de la experiencia física del mundo. A base de un trabajo permanente de apropiación cultural del legado de todas las civilizaciones, este poema aparece también como iniciático, ya que despliega toda una voluntad de afirmación de la personalidad de quien ha sido gratificado con este regalo de la palabra.

Así la voluntad de labrar arte en la palabra literaria parecería ser uno de los fines de este poema, que no hace otra cosa que colocar al artista en una dimensión casi sagrada desde la cual se autoriza para hablar de las cosas del orbe. Lo que permitiría la capacidad de intervención poética en el mundo, por tanto, sería esta investidura de poder sobre el lenguaje y también sobre las cosas. Quien es investido en el texto es el hablante lírico que se llama a sí mismo «lírico adolescente» y que estará pronto poseído por «la sagrada fiebre», lo que nos conecta a una cierta marca emblemática del modo en que conjugará Silva la relación entre poesía y enfermedad. Esta sagrada fiebre emana una potenciación de vida, pues la investidura es elevada al extremo de una superioridad por la cual se halla por encima de las cosas: ha adquirido por esta vía un punto de vista estratégico tal que le permite abarcarlo todo desde el arte.

También es sustantivo esta manera de reconocerse y de subrayar el carácter de juventud en el bardo; esta connotación de lo adolescente funciona como una denegación de lo que se adolece, ya que el rasgo de juventud aquí está tomado como un mecanismo que facilita la apropiación de la poesía, como si Silva quisiera a toda costa involucrar su vida real cronológica a la poesía que está haciendo en medio de la conciencia de juventud. Este poema, acaso portador de más de una clave en todo el conjunto, nos lleva a percibir una cierta concepción del arte de Silva, pues la escritura aparece ligada a un proceso de mejor conocimiento del ser; la poesía sería, entonces, un mecanismo verbal para dotar al ser de una brújula que hable ante todo del propio ser. Tanto es así que, en la sonoridad en que este texto se desenvuelve, es el ritmo de la poesía el que puede apaciguar hasta el ruido que viene de la naturaleza, lo que inscribe una clara impronta modernista porque Silva también ha aprendido a buscar una suerte de sonido esencial en el discurso del poema.

Debe considerarse además el proyecto del artista letrado que se dibuja en este poema, donde la investidura resuena como la adquisición y el manejo de un poder que se da desde el ideario modernista, que es «contaminado» por el propio universo vital que Silva incorpora en su poesía. Por ejemplo, es curioso el hecho de que —frente a la pureza natural en la que están dadas las grandes líneas de la poesía modernista— aparezca una fauna y una flora que, en principio, rompen los esquemas del arte modernista; así, al mismo tiempo que hay un afán por hacer exótico el escenario de la investidura, se puede observar un ejercicio de impureza presente en esta selva especial en la que enreda sus sentidos, pues —frente al mundo del león— nos hallamos ante insectos varios, pulpos, «humildes yerbas» que se igualan a las rosas, lo que brinda una primera pista para explorar el efecto del mestizaje en Silva y la búsqueda por su posición intelectual para tratar de clarificar el modo en que el modernismo fue asumido por Silva desde su mezcla y raíz americana, ya no desde el exotismo sino desde la precariedad, la pobreza, y la presencia de lo indígena en su cultura.

El siguiente conjunto poético de *El árbol del bien y del mal* se denomina «Las voces inefables, 1915-1916», y son nueve sonetos que se van leyendo acumulativamente: la información y la emoción que un soneto entrega es resuelta, ampliada o citada en los siguientes. Esto le da un sentido de organicidad y sistematicidad a esta serie. Dotados de cierto aire religioso, el conjunto de poemas trabaja, paradójicamente, en la negación de lo religioso para proponer una valoración de las cosas asentada en la aguda observación del yo poemático; Silva apela a elementos claramente religiosos del catolicismo pero para subvertir, desde el interior de ese mismo sistema cultural, algunos de sus valores.

En esta línea de interpretación el poema «Al angelus» ofrece un agudo contraste entre la experiencia pagana y el catolicismo al hacer referencia a «el viejo Kempis o el Devocionario...»; en «Crepúsculo de Asia», bajo cuyo título parecería que el lector se verá dirigido a una suerte de crítica orientalista, percibimos más bien el triunfo simbólico del ambiente de las mil y una noches; en «Hora santa» los aires musicales de Chopin son el marco natural de una escena altamente sensualizada; en «La respuesta», que parece tratar el tema del amor no correspondido, el tono de búsqueda de lo religioso es tan adornado que se puede entrever una ironía en el tratamiento de la pareja; por otro lado, también podría pensarse que, en la necesidad de encontrar una contradicción, la presencia de esta pareja es solamente un dispositivo para elaborar otras formulaciones; simplemente la invención de ese receptor se muestra aquí bajo la forma de la pareja, pero en realidad podría estar ocultando la presencia de lógicas distintas de sensibilidad y, por tanto, es una especie de enmascaramiento de la voz poética.

«Junto al mar» es el poema de llegada a la vastedad inconmensurable del océano, como parte de una ritualidad humana que adquiere cierta religiosidad

terrenal; otra vez, la presencia de una pareja muestra la necesidad del hablante lírico de dibujar un otro que funcione como interlocutor de su poesía. En «Vesper marino» la apelación a un tú nos haría pensar más bien en una suerte de dialogismo interno, puesto que, en ausencia de un otro claro con quien debatir, el poeta necesita inventarse una voz —esta vez una interior— que le permita seguir jugando con estos valores opuestos. El vencimiento del hablante lírico, arrodillado ante el poniente en el mar, nos confirma también esta voluntad estetizante mediante la cual el poeta intenta transmitirnos la sensación de una imagen bella.

Los tres últimos sonetos están determinados por un tono de cierre. En «La muerte perfumada» notamos una vocación lírica por la muerte, que estaría en franca contradicción con ese aire religioso con el que ha iniciado la serie, pues funciona como una suerte de contestación por la cual el ser carnal piensa y cree que es posible disponer de su vida, cuestión que en la tradición se ha considerado como un asunto exclusivamente divino. «Intermezzo» llena el conjunto de una tonalidad casi fúnebre en tanto que «Preces de la tarde» encompara toda esta arte poética y la conecta con un ejercicio de transfiguraciones.

Vuelvo a mi reflexión inicial acerca de esta condición de niño y poeta que ha conjugado Silva en la mayoría de sus comentaristas, pues no se trata de un dato cronológico solamente, sino la evidencia de cómo arte y vida se interrelacionaron en la práctica de Silva y, sobre todo, cómo su vida juvenil estuvo puesta al servicio de una literatura; para ello Silva debió en realidad envejecer aceleradamente; hay testimonios que indican que vestía muy formalmente en los años en que ya había obtenido reconocimiento, siempre con trajes oscuros de casimir —a pesar del calor tórrido de Guayaquil—, con bastón, con quevedos que le daban un aire intelectual de vieja figura consagrada. Gonzalo Zaldumbide dirá: «¡Lo mató su juventud!».<sup>15</sup> Nosotros diríamos: lo mató la entrega a la poesía, lo mató su concepción de apuesta absoluta por el arte en un medio que aún no habría podido entenderlo cabalmente, lo mató la necesidad de fuga y su anticipo de modernidad en un espacio social que aún bregaba por alcanzar conquistas que no incluían —y que a lo mejor no incluirán— la poesía. ❀

## BIBLIOGRAFÍA

- Aching, Gerard. *The Politics of Spanish American modernismo: By Exquisite Design*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.  
 Achugar, Hugo. *Poesía y sociedad (Uruguay 1880-1911)*, Montevideo, Arca, 1985.

15. Gonzalo Zaldumbide, «Un poeta suicida: Medardo Ángel Silva», en Abel Romeo Castillo, editor, *Medardo Ángel Silva juzgado por sus contemporáneos*, p. 60.

- Ayala Mora, Enrique. *Historia de la Revolución Liberal ecuatoriana*, Quito, Corporación Editora Nacional / Taller de Estudios Históricos, 1994.
- Campaña, Mario, editor. *Poesía modernista ecuatoriana*, Quito, Libresa, 1991.
- Darío, Rubén. *El modernismo y otros ensayos*, edición de Iris M. Zavala, Madrid, Alianza, 1989.
- [Falconí, Aurelio, editor]. *Álbum-guía de la ciudad de Guayaquil*, Guayaquil, Imprenta y Talleres Municipales, 1929.
- Fernández, Teodosio. *La poesía hispanoamericana (hasta final del modernismo)*, Madrid, Taurus, 1987.
- *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1987.
- Ferrari, Américo. *El bosque y sus caminos: estudios sobre poesía y poética hispanoamericanas*, Valencia, Pre-textos, 1993.
- Goic, Cedomil. «Generación de Darío», *Los mitos degradados: ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1992.
- Handelsman, Michael H. *El modernismo en las revistas literarias del Ecuador: 1895-1930. Ensayo preliminar y bibliografía*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981.
- Jiménez, José Olivio, editor. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión, 1994.
- Jrade, Cathy L. «Modernist Poetry», en Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker, editores, *The Cambridge History of Latin American Literature. Volume 2: The Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996: 7-68.
- Kamenzain, Tamara. *El texto silencioso: tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*, México, UNAM, 1983.
- Kirkpatrick, Gwen. *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish-American Poetry*, Berkeley, University of California Press, 1989.
- Monasterios, Elizabeth. «Poesía y filosofía: el aporte de Paul Ricoeur al estudio de la metáfora» (en prensa).
- Navarro Durán, Rosa. *Cómo leer un poema*, Barcelona, Ariel, 1998.
- Paz, Octavio. «El caracol y la sirena (Rubén Darío)», *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*, México, Joaquín Mortiz, 1969 [1965].
- Pérus, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, La Habana, Casa de las Américas, 1976.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo: circunstancia socioeconómica de un arte americano*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.
- *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.
- Siebenmann, Gustav. *Poesía y poéticas del siglo XX en la América hispana y el Brasil: historia, movimientos, poetas*, Madrid, Gredos, 1997.
- Tinajero, Fernando. *De la evasión al desencanto*, Quito, El Conejo, 1987.
- Yurkievich, Saúl. *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976.