



**UNIVERSIDAD TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA**

*La Universidad Católica de Loja*

**ÁREA SOCIOHUMANÍSTICA**

**TÍTULO DE LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
MENCION LENGUA Y LITERATURA**

**Análisis de la temática y el estilo empleados en *La flauta de ónix*  
de Arturo Borja.**

**TRABAJO DE TITULACIÓN**

**AUTOR: Sánchez Carchipulla, Hugo Andrés.**

**DIRECTOR: Sarango Jaramillo, Cristhian Geovany, Mg. Sc.**

**CENTRO UNIVERSITARIO SANTA ISABEL**

**2017**



*Esta versión digital, ha sido acreditada bajo la licencia Creative Commons 4.0, CC BY-NY-SA: Reconocimiento-No comercial-Compartir igual; la cual permite copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, mientras se reconozca la autoría original, no se utilice con fines comerciales y se permiten obras derivadas, siempre que mantenga la misma licencia al ser divulgada. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>*

*Abril, 2015*

## APROBACIÓN DEL DIRECTOR DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

Magister  
Cristhian Geovany Sarango Jaramillo  
DOCENTE DE LA TITULACIÓN

De mi consideración:

El presente trabajo titulación: *Análisis de la temática y el estilo empleados en la flauta de ónix de Arturo Borja*, realizado por Hugo Andrés Sánchez Carchipulla, ha sido orientado y revisado durante su ejecución, por cuanto se aprueba la presentación del mismo.

Loja, junio de 2017

f) .....

## DECLARACIÓN DE AUTORIA Y CESIÓN DE DERECHOS

Yo, Hugo Andrés Sánchez Carchipulla declaro ser autor del presente trabajo de titulación: *Análisis de la temática y el estilo empleados en la flauta de ónix de Arturo Borja*, de la Titulación de Lengua y Literatura, siendo el Ab. Cristhian Geovany Sarango Jaramillo Mg. Sc., director del presente trabajo; y eximo expresamente a la Universidad Técnica Particular de Loja y a sus representantes legales de posibles reclamos o acciones legales. Además, certifico que las ideas, conceptos, procedimientos y resultados vertidos en el presente trabajo investigativo, son de mi exclusiva responsabilidad.

Adicionalmente declaro conocer y aceptar la disposición del Art. 88 del Estatuto Orgánico de la Universidad Técnica Particular de Loja que en su parte pertinente textualmente dice: «Forman parte del patrimonio de la Universidad la propiedad intelectual de investigaciones, trabajos científicos o técnicos y tesis de grado o trabajos de titulación que se realicen con el apoyo financiero, académico o institucional (operativo) de la Universidad».

f. ....

Autor: Hugo Andrés Sánchez Carchipulla

Cédula: 010644228-8

## DEDICATORIA

A mis padres:  
M.D.C.E. & V.H.S.G.  
que lo han dado  
todo por mí.

## **AGRADECIMIENTO**

El presente trabajo fue realizado gracias a la ayuda de varias personas que colaboraron con recomendaciones, consejos y con su apoyo moral. A todas ellas agradezco el infinito aprecio que han tenido con mi persona y la comprensión que pude evidenciar a lo largo de este trabajo.

Hugo Andrés

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

APROBACIÓN DEL DIRECTOR DEL TRABAJO DE TITULACIÓN .....	ii
DECLARACIÓN DE AUTORIA Y CESIÓN DE DERECHOS .....	iii
DEDICATORIA .....	iv
AGRADECIMIENTO .....	v
ÍNDICE DE CONTENIDOS .....	vi
RESUMEN .....	1
ABSTRACT .....	2
INTRODUCCIÓN .....	3
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO .....	5
1. Biografía de Arturo Borja Pérez .....	6
2. Contexto histórico del siglo XX .....	9
3. Influencias del romanticismo y los simbolistas franceses .....	12
4. Contexto modernista en el Ecuador e influencias de la “generación decapitada” .....	20
CAPÍTULO II: La flauta de ónix .....	30
1. Reseña histórica .....	31
2. Análisis de los poemas .....	32
CAPÍTULO III: RESULTADOS DEL ANÁLISIS .....	75
1. Estilo de Arturo Borja en La flauta de ónix .....	76
2. Temática de Arturo Borja en La flauta de ónix .....	79
3. Conclusiones .....	86
BIBLIOGRAFÍA .....	88

## RESUMEN

El trabajo en cuestión se ha realizado con la intención de esclarecer la poesía de Arturo Borja Pérez en su obra *La flauta de ónix* con el objetivo de demostrar la nostalgia y la melancolía de las composiciones que determinan la personalidad del autor. Se hace el recuento del contexto histórico, influencias del poeta; además, del análisis de la estructura interna y externa de los poemas, cuyos resultados permitieron determinar el estilo y la temática que se han utilizado en el poemario.

**PALABRAS CLAVES:** modernismo, melancolía, generación decapitada, poetas malditos.



### **ABSTRACT**

The work in question has been done with the intention of clarifying the poetry of Arturo Borja Perez in his work *La flauta de ónix* with the aim of demonstrating the nostalgia and the melancholy of the compositions that determine the personality of the author. The historical context, influences of the poet, and the analysis of the internal and external structure of the poems will be realized, whose results will allow to determine the style and thematic that have been used in the poems.

**KEYWORDS:** modernism, melancholy, generación decapitada, poetas malditos.

## INTRODUCCIÓN

Arturo Borja Pérez, es uno de los íconos del modernismo ecuatoriano, que cambió el rumbo de la literatura en Ecuador y lo llevaría a ser considerado dentro del grupo de “los poetas decapitados”. Su producción poética carece de un estudio sistemático o interpretación, por lo que se desconoce los elementos que componen su estructura. Es tal el caso que se ha visto necesario ahondar en el estudio de su única obra publicada, *La flauta de ónix*. La pregunta que guía este trabajo es: ¿cuál es la temática y estilo empleados en La flauta de ónix de Arturo Borja? Este cuestionamiento tiene como objetivo definir concretamente el estilo y temática en la obra del poeta. Con ello se pretende sacar del olvido a uno de los representantes más emblemáticos de la poesía ecuatoriana, y que aquello sirva para conocer la poesía de principios del siglo XX y, además, sirva de apoyo a futuros trabajos en el tema.

El estudio que se ha realizado al poemario *La flauta de ónix* está sustentado en el método analítico-sintético –que ha sido empleado en trabajos anteriores<sup>1</sup> con resultados positivos– posibilitando el análisis de cada uno de los poemas para determinar las conclusiones como resultado del presente trabajo. De igual manera, la revisión de las fuentes de consulta se hizo de acuerdo con el método inductivo-deductivo –basado en el trabajo de Calarota, A. (2015)–, facilitando el análisis de los textos para llegar a las particularidades del estudio. El análisis tiene tres capítulos:

En el capítulo I se empieza por comprender el contexto histórico de la época en la que se ubican los poemas y las influencias europeas de los simbolistas franceses con sus antecedentes románticos, además las influencias recibidas por Rubén Darío quien es el cultivador máximo del modernismo y de sus compañeros más cercanos, los poetas decapitados.

En el capítulo II se centra el análisis poético: primero se analizó la forma externa de los poemas para determinar la métrica, rima y ritmo; asimismo, en la segunda parte se identifican las figuras retóricas que utiliza el autor; y, en tercer lugar, se encuentra el significado de los poemas. Con ello, se ha encontrado el sentido semántico sintáctico de la obra.

---

<sup>1</sup> Guaya, S. (2016). *La tragedia existencial en la poética de Medardo Ángel Silva*. Universidad Nacional de Loja.

Finalmente, en el capítulo III, se especifican el estilo y temática que caracteriza a *La flauta de ónix*. Cabe mencionar que cada uno de los acápite es el resultado del análisis del que antecede. Con ello al final del trabajo se cuenta con las conclusiones que permiten conocer cómo el poeta ha interpretado la realidad y acercarse a los sentimientos de Arturo Borja.

En el análisis se reflejarán los diversos apartados en que podríamos dividir el contenido del poema. Ello supone esclarecer el significado del poema y conocer objetivamente lo que el autor ha querido expresar mediante la introducción de ciertos símbolos. El contenido de un poema probablemente tiene mucho más que ver con el mensaje que trae consigo los versos.

Además, se identifica el tema principal del poema, para que ello sirva de hilo conductor que, con ayuda del título se pueda evidenciar las intenciones del poeta. Se trata de relacionar la función de cumple cada parte del contenido del poema con el tema principal.

## **CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO**

## 1. Biografía de Arturo Borja Pérez

Nació en 1892 en Quito y murió en la misma ciudad en 1912. Hijo del Dr. Luis Felipe Borja Pérez, quien era jurisconsulto liberal e ilustre comentarista del Código Civil chileno, y por su esposa, quien fue su prima hermana, doña Carmen Amelia Pérez Chiriboga. Ambos quiteños, llegaron a tener trece hijos, siendo Arturo el menor de todos.

En su niñez fue propenso a sufrir depresiones –que como se sabe son una de las causas del suicidio–. Arturo y su familia residían en La Loma, bajo la dura disciplina de su padre que estaba entregado a su trabajo y se valía de un estricto horario para su trabajo. Estas condiciones en las que creció fueron la causa para su particular juventud.

Apenas adolescente, a causa de una falla visual provocada por un accidente con su pluma, en 1907 viaja a París por insistencia de sus padres, acompañado por su tío Carlos Pérez Quiñonez, a buscar curación. Su personalidad era algo extraña, probablemente a causa de la venda negra que utilizó hasta 1908. Se dice que su estado emocional variaba de alegre y sociable a triste y melancólico, por lo que se sospechaba que sufría de autismo. Tan pronto como se mejoró se inscribió en un curso de literatura en Francia, que era variada y rica en aquella época y la juventud del poeta podía darse el gusto de escoger cuanta quisiera.

Pronto dominó el francés, que fue el medio principal para su formación cultural. De ahí partió su influencia. Y de esta puede decirse que fue mayor que su obra. «La juventud de Borja no marcha a la apasionada y difícil conquista del mundo, sino que, vuelta a sí misma como una planta cuyas ramas se inclinaran hacia sus raíces, se refleja en melancólico desaliento, en desengaño irremediable» (Carrión, 1983: 12).

Desde París escribió a sus amigos en Ecuador compartiéndoles su interés y entusiasmo que sentía por el movimiento literario de principios del siglo XX. Tras el regreso de su viaje a la Ciudad del Amor, habiendo conocido de cerca la obra de los “poetas malditos”, y de adquirir experiencias prematuras e incurables nostalgias. «De regreso el infante comienza a envejecer» (Arias, 1971 citado por Rodríguez Castelo, s/f : 13). Esto es una señal de que la literatura europea moderna había llegado a penetrar en él de una manera de la que ya no podría sacarla de su ser. Aquello le dotó de una vocación envidiable para la poesía, gracias a lo cual ha de ponerse al frente de su generación cargado de las ideas modernistas que ha absorbido de la literatura de “los malditos”. Su marcado aislamiento social era

notable, pues sus influencias hubieron marcado un tedio hacia la forma de vivir y en sus esperanzas.

Aunque su inteligencia era notable, no llegó a graduarse de bachiller. Por tal razón tampoco ingresó a la universidad, además hay que mencionar que no soportaba la intensidad de las cargas horarias de estudio, por lo que no se inclinó por alcanzar un título universitario. Le atraían los libros literarios y se alejaba de los libros que no fueran de esta clase. Tenía repudio hacia los Códigos legales de su padre y de amigos con los que frecuentaba.

Se unió a la bohemia fraterna de sus amigos Noboa y Caamaño, César Arroyo, Hugo Moncayo, entre otros; a pesar de ser el más joven de ellos, figuraba como su cabecilla. Con Noboa y Caamaño es con quien más armonizó. Los dos formaron el núcleo más significativo y personal del modernismo. De ese período es su poema *Madre Locura*. Su personalidad se movía entre lo elegante y una ingenuidad bohemia que le permitían involucrarse con los burgueses y los compañeros de copas en los cabarets que frecuentaba.

Fue director de la sección literaria del periódico La Prensa. Se inclinaba a criticar la política de su tiempo y a escribir ciertos poemas que no alcanzaban la popularidad que deseaba, siendo leído por los burgueses quienes sentían simpatía por sus composiciones. Si ingenio y sus conocimientos, le permitieron alcanzar un nivel de escritura que alumbraba, su gramática era formidable. Pero por su insatisfacción debido a la incompreensión de su literatura, renunció a su puesto.

Con tan solo veinte años de existencia, es decir, el que más joven abrió las “mágicas puertas”, fue uno de los más destacados en la nueva tendencia literaria: el modernismo. Era un sentimental, claro y espontáneo; fue un solitario, inexplicablemente melancólico. Llegó a publicar en la revista *Letras* de Quito en 1910 las traducciones que hizo al español de *Les Chants de Maldoror* del Conde de Lautreamont.

A la muerte de su padre en 1912, heredó la cantidad de ocho mil sucres. A causa de ello y por su inestabilidad emocional, decidió ya no trabajar. Se dedicó únicamente a su crónica que sería publicada en el primer volumen de la revista *Letras*, en el mes de agosto de ese mismo año, la cual llegó con otras publicaciones. Con sus amigos Noboa y Caamaño, Guarderas, César E. Arroyo, Hugo Moncayo y otros miembros de su grupo, bromeaba al decir que se suicidaría cuando el dinero heredado se le acabase. Pero mientras aún disponía de su dinero, se sospechaba que empezó a inyectarse morfina siguiendo a su

amigo más cercano Noboa y Caamaño. El joven poeta había querido experimentar con este analgésico, pero su escaso dinero no le permitía adquirirla.

En las reuniones que mantenía con sus amistades, se notaba algo de la tristeza que emanaba, pero siempre era pertinente y riguroso en su expresar en las charlas literarias. En estas tertulias leía a sus poetas favoritos Verlaine, Baudelaire, Samain, Regnier, Jiménez, Nervo, el Pujol de la Jaculatorias y sobre todo a Darío. Ocasionalmente, cuando el momento lo ameritaba, y la intimidad del momento lo permitía, claudicaba para leer sus propios versos.

En aquel entonces, ya había formalizado su relación amorosa con Carmen Rosa Sánchez Destruge, una bella mujer de origen guayaquileño, que provenía de una familia culta y pudiente. Su relación muy particular dio comienzo con citas esporádicas en el cementerio, lo que inspiraría al poeta a escribir *En el blanco cementerio*. Por ese tiempo también compuso el poema *Rosa Lírica* que sería dedicado a su joven Cuñada Laurita Sánchez. La belleza y gracia natural de la joven dama harían que se convirtiera en la musa de Borja.

Contrae matrimonio con Carmen Rosa el 15 de octubre de 1912, de ahí que irían a pasar por el lapso de dos semanas en una hacienda cercana celebrando su luna de miel. Es entonces que, a tan solo catorce días de haber retornado a Quito, Arturo Borja abandonaba este mundo a causa de una sobredosis letal de morfina. Se dice que su muerte debía haber sido en conjunto con su esposa después de haber pactado su autodestrucción, pero que ella en el último momento ella se arrepintió de tal promesa que no llegó a cumplir. El escándalo social fue evidente, dada la notoria personalidad del Borja, pues la gente habría inferido cuál fue la causa que lo llevaría a tomar tal decisión.

Arturo Borja tenía solamente veinte años de vida cuando dejó este mundo, llevando una vida pesimista, con una personalidad afligida y nostálgica. Su Intelectual tristeza le haría componer los poemas fatalistas que se analizan en este trabajo. Fue un hombre que sobrevivió en una ciudad abrumada por los conflictos sociales y morales. Cansado de ello y de toda su tristeza prefirió habitar en un plano mucho más confortante.

No publicó ningún libro mientras estaba vivo. En los días cercanos a su muerte había pensado en publicar un poemario al que llamaría *La primavera apasionada*, pero nunca llegó a hacer su deseo realidad. La obra que conocemos de Arturo Borja se debe a sus amigos literatos que en 1920 deciden editar un poemario en la imprenta de la Universidad Central,

con una extensión de 60 páginas ilustradas por los artistas y amigos suyos Nicolás E. Delgado, Antonio Bellolio y Carlos Andrade Moscoso. El libro consta de veinte y ocho poemas bajo el título de La flauta de ónix, que recoge la producción poética de Borja. La obra salió anacrónica en relación con el avance de la literatura; sin embargo, sirvió para innovar el gusto literario en el Ecuador, pues el movimiento modernista, que ya había madurado en otras partes del mundo, aun pugnaba por entrar a nuestra Patria, y lo hizo con uno de los mayores poetas que ha tenido el Ecuador.

## **2. Contexto histórico del siglo XX**

La modernidad puede conceptualizarse como el movimiento filosófico que irrumpió en la Francia prerevolucionaria del siglo XVIII y que bajo la denominación de Iluminismo situó la crítica del antiguo régimen, es decir, la tradición católica, feudal y monárquica en el centro de su discurso, postulando el rol central de la razón y de la ciencia para analizar los fenómenos físicos, naturales y sociales.

Anteriormente el mundo estaba dominado por la religión, la ciencia no podía generar nada. La razón es el instrumento conceptual con el que se cambiará el mundo sumido en la ignorancia a causa de dogmas religiosos, supersticiones y prejuicios que impedían el progreso de la Humanidad. Con la Ilustración se trata de poner al hombre como ente autónomo, protagonista y productor de significados. Así, la Modernidad surge consecuentemente articulada con la idea de cambio, de revolución y progreso. Sin embargo, en el eje del movimiento está la idea de cambio social y cultural; permitirán al hombre alcanzar la felicidad y la plenitud humana en la tierra mediante una innovación incesante.

A finales de la primera mitad del siglo XIX Francia pasa por muchos levantamientos armados, es en el de 1848 que participa Charles Baudelaire, poeta con el que empieza la poesía moderna. La reinstauración del imperio napoleónico y su caída en 1871 debido a la acción revolucionaria de la Comuna de París, que se levantó en armas, construyeron nuevamente la República. La Comuna elige como único gobierno legal al instaurado por los obreros, lo cual no es de agrado para el ejército francés que aniquila al foco revolucionario y se toma París. El contexto europeo no difiere mucho, las naciones del continente se mantienen en constante conflictos bélicos tanto internos como externos. El mapa político del continente cambia paulatinamente: Prusia desaparece, surge el imperio Austro-Húngaro, el alta y la baja Alemania se unifican, el territorio italiano se consolida a través de la conquista



de los últimos estados pontificios. A causa de las constantes guerras, territorios franceses como Lorena y Alsacia son exonerados a Alemania.

En América la mayoría de las colonias han alcanzado su independencia de Europa y se están consolidando como estados soberanos, mientras que las colonias que aún no logran independizarse del viejo continente y luchan por conseguir su libertad. Esto significó una gran pérdida para España, que implicaba ceder todas sus colonias a los Estados Unidos, que para entonces ya se perfila como la nueva potencia colonizadora. Los conflictos armados, de carácter político y por motivos territoriales, al igual que en Europa, son constantes. Las colonias europeas en América ya instituidas como naciones soberanas e independientes, no pertenecen más a Europa, que busca expandir su territorio, se fija en continente africano y las islas del Pacífico Sur.

Una extraña combinación de ideales liberales y racionalistas se ven combinados con la tradición hispánica ya instituida en Sudamérica. En este espacio ideológico no hubo ninguna alusión a la tradición cultural indígena. Así es como se va instaurando la modernidad europea como la forma de sistema político y cultural, siempre tendiendo hacia el progreso. Esta era la única manera de formar naciones “civilizadas”. Tal proceso debía ser irradiado mediante el sistema educacional, resultando en una servil imitación de los discursos políticos, jurídicos y filosóficos de la Europa de la Modernidad.

Además, a mediados del siglo XIX y principios del XX, este proyecto de modernización de América Latina no llegó a realizarse, fue una modernidad incompleta. «En la certera expresión de Jorge Larraín fue ésta una “modernidad oligárquica” y en consecuencia excluyente» (Troncoso, 2003: 8). Un común denominador del discurso y la praxis de la primera generación de pensadores latinoamericanos fue el rechazo en bloque a la cultura hispánica y a la tradición indígena. Los primeros pensadores que se generan en Hispanoamérica, pues, pertenecían a las élites sociales. Como es el caso de los pensadores literarios que debían buscar los paradigmas de modernidad en los países más avanzados como es el caso de Inglaterra y Francia.

En la corriente literaria modernista, cuyos representantes más destacados fueron el poeta nicaragüense Rubén Darío y los pensadores José Enrique Rodó y José Vasconcelos, reivindicaron la matriz hispánica, los valores de esta tradición, el espiritualismo de ella y los confrontan con una supuesta concepción pragmática de la vida, unos valores materialistas que se contraponen dilemática y drásticamente con la civilización latinoamericana.

En América Latina el contexto político se conoce por las luchas por el poder político, iniciadas en la última década del siglo XIX, y no terminarán sino hasta la segunda del siglo XX. En medio de semejantes cambios, los grupos de la “alta cultura”, se imponían con un estilo entre romántico y neoclásico y de solemnidad formal, la intención moralizante, de exaltación patriótica y naturalista –rígida no solo en sus composiciones, sino además en sus valoraciones–. No solo dominaban el gusto de la época, sino que amenazaban con sofocar y deformar la expresión de escritores jóvenes que ya para entonces habían empezado a dar muestras de intenciones completamente diferentes, alejadas de preocupaciones, políticas e intereses locales y que hasta eran capaces de ironizar sobre los procedimientos y la fatuidad de fines de los poetas románticos y de los defensores de la crítica. Pues el predominio del gusto romántico explica que las primeras apariciones modernistas hayan estado marcadas por una intención polémica, que puede apreciarse fácilmente en los textos del *Telégrafo literario* que circulaba por aquella época.

La oposición que existía entre románticos y modernistas no eran ideológicas, sociales o políticas fundamentales; era una disputa de estilo, en la que se trata de liberarse de los sentimientos de la forma y la moral dominantes. Por un lado, la rigidez romántica, que dictaba reglas sobre las composiciones de los escritores y, además, se había hecho ideas sobre el bien, un tabú del que debía dar fe la obra literaria.

La literatura romántica ecuatoriana, que precedía a la etapa modernista, estaba marcada por tendencias didácticas y moralizantes. Por otro lado, los modernistas, en oposición, aspiraron a liberarse del academismo y del bien tan enaltecidos en el romanticismo, en general, de la obligación de escribir según las reglas románticas, que tendían a temas aleccionadores. Los jóvenes modernistas, en su afán de reclamar su espacio de expresión, tuvieron aliados importantes, como Modesto Chávez Franco, César Borja Lavayen y Francisco Falquez Ampuero, estos dos últimos han sido considerados como precursores del movimiento y que para entonces ya contaban con un sólido prestigio en el medio.

No se tiene registro de otra tendencia literaria, y específicamente, de alguna generación que haya sido desairada por la crítica contemporánea, como fue la modernista. Los sociólogos de la literatura llegaron a afirmar que el modernismo fue la manifestación de la conciencia feudal y aristocrática. Se los juzgó, en definitiva, por la procedencia de clase su ideología particular, como si existiera alguna regla por cumplir en cuanto a concordancia entre clases e ideologías. Si no se interesaron por la realidad, es algo que no le interesa mayormente a la literatura. Lo que en realidad parece estar en juego en estas exigencias hacia los

modernistas, son las nociones de compromiso del artista con su realidad y la función social de la literatura.

Si no se comienza por establecer esta situación de rechazo de la creación artística por la estructura socioeconómica creada, será difícil entender a los poetas del período modernista (...) Según eso, la generación de más encumbrados poetas que dio América Hispana y la que funda la autonomía poética del continente, habría estado integrada por locos que se negaron a tener público (...) Nada de eso hubo (...) la respuesta dominante de la época fue una retracción ante la hostilidad que llevó al poeta al aislamiento, y una actitud respecto a esa sociedad de dolorido enfrentamiento (...) a conciencia siempre de que se trataba de medidas defensivas destinadas a preservar valores superiores que en ese momento veían naufragar... (Rama, 1970 citado por Barriga López, 2012: 25)

El problema que ha impedido el desarrollo que pudo tener el modernismo, fue la banalización de su obra poética y su sumisión parcial al lenguaje de la tradición romántica. Existió una impotencialidad con la trivialidad literaria, atribuyéndolas a la presencia de «fantasía o imágenes desprovistas de estructura o intelectualidad suficiente para evitar su genericidad y casualidad de significación» (Barriga, 2012: 26).

Se puede suponer las limitaciones del modernismo desde el contexto de producción literaria en sus años de esplendor; y, también se puede sospechar tales limitaciones desde la perspectiva de la poética del movimiento. En el caso del Ecuador, el desdén por lo intelectual estaba presente en la poética de la “generación decapitada”, y después como la carencia de este elemento impidiendo su desarrollo. Aquello se puede comprobar en análisis el primer poema de la *Flauta de ónix: Vas lacrimae*. También el mismo problema es apreciable en el poema de Ernesto Noboa y Caamaño: *El dolor de la ausencia*.

### **3. Influencias del romanticismo y los simbolistas franceses.**

#### **Víctor Marie Hugo**

El antecedente del simbolismo más remoto se encuentra en Víctor Hugo. En 1822 escribe su primer libro de poemas titulado *Odas y poesías diversas* en la que expone su pensamiento romántico respecto a la poesía, dice: «El dominio de la poesía es ilimitado. Bajo el mundo real, existe un mundo ideal que se muestra resplandeciente a los ojos de aquellos que están acostumbrados a ver en las cosas más que las cosas. La poesía no está en la forma de ideas sino en las ideas mismas. La poesía es lo que hay de íntimo en todo» (Hugo, 1822 citado por *El correo*, 1985: 7). La construcción de un mundo metafísico, refugiarse en un plano exótico tras huir de la realidad, se podrá evidenciar en el simbolismo y más adelante en el modernismo iberoamericano.

Se observa en su obra ya un matiz de lo inconsciente, de aquello que no se había manifestado antes en la poesía. Hugo libera una voz que había permanecido en las sombras. Por ello el poeta es ya considerado con una visión moderna. De cierta manera ya se había adelantado al dilema en cuanto a la temática de su tiempo. Proclama el inicio de la revolución literaria en los lenguajes técnicos y poéticos. Conserva parte de la herencia cultural de su tiempo, pero también se libera a la aventura, produciendo un escándalo literario. La utilización de incongruencias en su obra desata un arsenal formado por metáforas para enfrentar la realidad de su tiempo. Se aprecia la fuerza revolucionaria en un acto de consenso de lo estético y lo político para decir aquello que no se podía decir.

Gaudon (1985: 4,5), analizando la obra de Víctor Hugo, nos dice:

La epopeya, forma en la que reina tradicionalmente la dualidad del sentido, literal y figurado, haciendo de la historia una mitología y de las mitologías una historia, expresa ese objetivo que se inscribe en la lógica de la poesía totalizadora y de sus imposibilidades. La leyenda de los siglos, Dios, El final de Satán, estos tres poemas inconclusos en los que el rigor formal linda constantemente con la tentación de lo informal, son las huellas legibles de algo que no es un fracaso sino un inacabamiento simbólico e inconscientemente programado.

### **Modernismo**

Primera contribución capital de las letras latinoamericanas a la literatura universal, nació con la intención de renovar la expresión artística, tanto en prosa como en verso; rechazó el descuido lacrimoso del romanticismo y adoptó una postura ecléctica, gracias a la cual pudo tomar lo más conveniente de las variadas escuelas conocidas en Europa –parnasianismo, simbolismo, realismo, clasismo a la manera española, naturalismo– y conformó una teoría estética bella, elegante y aristocrática de manifestaciones muy complejas.

Los poetas hispanoamericanos, desde el simbolismo, se habían convencido de que la literatura es una revolución permanente. Sus principales representantes fueron verdaderos militantes de la revolución, que intentaban, para la difusión de su literatura y principios, colaborar con muchos periódicos y revistas del continente.

El modernismo en Hispanoamérica llegará en 1888 con la publicación de la obra *Azul* del célebre escritor, poeta y crítico nicaragüense Rubén Darío, aunque Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí lo habrían anticipado en la revista *Azul*, en México. Se habla de dos etapas del modernismo latinoamericano: uno conservador, apegado a lo tradicional, y otro “mundo novista”, innovador, más interesado por los elementos de la cultura del continente. Consistía en una:

Reforma verbal, el modernismo fue una sintaxis, una prosodia, un vocabulario. Sus poetas enriquecieron el idioma con acarreos del francés y el inglés; abusaron de arcaísmos y neologismos; y fueron los primeros en emplear el lenguaje de la conversación. Por otra parte, se olvida con frecuencia que en los poemas modernistas aparece un gran número de americanismos e indigenismos. Su cosmopolitismo no excluía ni las conquistas de la novela naturalista francesa ni las formas lingüísticas americanas. No atacaron la sintaxis del castellano; más bien le devolvieron naturalidad y evitaron las inversiones latinizantes y el énfasis. Fueron exagerados no hinchados; muchas veces fueron cursis, nunca tiesos. (Paz, 1989 citado por Barriga López, 2012: 14)

El modernismo latinoamericano fue una renovación más compleja, de la versificación, con el empleo de viejas formas poéticas en desuso como el hexámetro clásico o antiguos metros castellanos olvidados. Se da mayor agilidad y armonía al verso; se pone en circulación todos los metros conocidos; efectos impresionistas a base de sensaciones, como juegos de sinestesias, las transposiciones visuales de los colores o los ejercicios de variaciones monocromas.

### **Rubén Darío (1867-1916)**

Fue el seudónimo de del poeta nicaragüense Félix Rubén García Sarmiento, máximo exponente del modernismo. Fue el poeta más importante de la literatura hispanoamericana del siglo XIX, siendo la influencia para muchos poetas y escritores. Después de pasar por un tiempo en Europa en Francia y España desempeñando puestos diplomáticos, recorrió América en varias misiones culturales.

Fue un escritor muy prolijo tanto en verso como en verso como en prosa. Su primer libro *Abrojos y primeras notas* no reveló la genialidad del autor; fue hasta la publicación de *Azul* en donde presenta una serie de relatos escritos en prosa poética musicalizada. Su obra entra en el contexto literario como una innovación para las letras porque rechaza los episodios sentimentales del romanticismo o los horribles cuadros naturalistas, para ubicarse en el ideal griego, en la finura oriental y especialmente en la elegancia de la Francia versallesca, que describe con un elaborado lenguaje metafórico.

*Prosas profanas* fue la obra clave para definir a la poesía latinoamericana. En este libro llega a la cúspide de lo que se conoce de su arte: filosófico, erotismo intenso y muy consciente de la muerte. Todo ello expresado con un lenguaje cuidadoso, palabra musical, sintaxis diferente y una versificación renovada. El propio Darío califica como las mejores poesías de este libro a Blasón, en donde consagra al cisne como un símbolo modernista; *Garçonnière*, *Heraldos*, *Era un aire suave...* y *Divagación*.

Además, publicó *Cuentos de vida y esperanza*. Obra en la cual se evidencia su plenitud como hombre y cristalizó lo mejor del arte modernista. Este libro ostenta la evolución humana del autor, quien pasa de la poesía pagana y preciosista a la expresión íntima, reflexiva y auténtica. Pero, sin embargo, no pierde el colorismo y la musicalidad características exclusivas de su estilo. Se siente melancólico por la juventud derrochada y trata de adentrarse en sí mismo.

El pensamiento de Rubén Darío puede entenderse en la siguiente cita que hace Lydia Oseguera (2000: 216) en su libro de la *Historia de la Literatura Latinoamericana* del prólogo del poemario *Prosas profanas y otros poemas*: «Veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos e imposibles... ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en el que me tocó nacer». Es notable lo alejado de la realidad que se encuentra el actor para poder engalanar su ideal artístico hacia un contexto más refinado. Por ello se debe entender que el panorama en que se desarrolla su arte literario funciona como el estado natural de la mente del autor.

El arte ha de generarse en lo hermoso que ve el autor y al contrario huye de lo vulgar que representa la realidad. Lo cotidiano ya no representa lo hermoso para el escritor. Solamente aquel mundo ficticio de su obra puede armonizarse con él en un estado superior a lo real. La obra de Rubén Darío se aleja de la realidad de lo cotidiano, su temática de un tiempo anterior o no real comunica una preocupación estética. Se refiere a una audiencia minoritaria que sea capaz de entender el sentimiento que ha impregnado en su obra. «Su poesía llega al oído de los más como los cantos de un rito no entendido» (Rodó, 2006: 2).

### **Charles Pierre Baudelaire (1821-1867)**

Poeta y crítico de arte francés. Frecuentaba a la juventud literaria del Barrio Latino y conoce a nuevas amistades, como Gustave Levasseur y Ernest Prarond. También entabla amistad con Gérard de Nerval, con Sainte-Beuve, Théodore de Banville y Balzac. Íntima amistad igualmente con Louis Ménard, poeta y químico.

En marzo de 1841, emprende un viaje a bordo de un paquebote. En este periodo escribe uno de sus poemas más célebres *El albatros*. Publica poemas sueltos en revistas, frecuenta los círculos literarios y artísticos, comienza a destacarse como un gran crítico del arte. En 1857 publica *Las flores del mal*, su obra más destacada, acabó de desatar la violenta

polémica gestada en torno a su persona. Los poemas fueron considerados “ofensas a la moral pública y las buenas costumbres” y su autor fue procesado.

*Las flores del mal* es una obra de concepción clásica en su estilo, y oscuramente romántica por su contenido, en la que los poemas se disponen de forma orgánica. En ella, Baudelaire expone la teoría de las correspondencias y, sobre todo, la concepción del poeta moderno como un ser maldito, rechazado por la sociedad burguesa, a cuyos valores se opone. El poeta se entrega al vicio singularmente la prostitución y la droga –objetos temáticos preferidos por el Naturalismo– pero sólo consigue el tedio –spleen, como se decía en la época–, al mismo tiempo que anhela la belleza y nuevos espacios *El viaje*. Es la "conciencia del mal". Años más tarde reedita *Las flores del mal* con poemas nuevos, pero la acogida de la obra no es la deseada por el poeta.

Llega a sus oídos la noticia de que dos poetas jóvenes, Verlaine y Rimbaud, le llenan de elogios, lo cual no le complace para nada. Su epistolario se publicó en 1872; los *Journaux intimes*, que incluyen *Cohetes* y *Mi corazón al desnudo*, en 1909; y la primera edición de sus obras completas, en 1939.

Fue incluido entre *Los poetas malditos* por Paul Verlaine, a causa de su vida bohemia y de excesos, y a su visión del mal que impregnaba su obra; también plasmó en su poesía su visión simplista de un bohemio nocturno incorregible. Artista en su mayor magnitud, asumía su oficio con un rigor ceremonial y hedónico. El realismo de sus convicciones y la atmósfera cruda de la vida cotidiana, lo alejaban del romanticismo. El espíritu romántico de Baudelaire es contradictorio; a veces, se nutre de él, y también lo enriquece. Critica su aire sentimental. Para él, la realidad está en el ser mismo, al no asimilarla agobia al individuo. Idolatraba la realidad, mientras que, para el poeta, el pensamiento romántico, sublima el sueño. Entiende a la fantasía como una acción que es dirigida por la inteligencia, siendo esta capaz de trascender la realidad; la claudicación ante el deseo más fuerte, cayendo el sujeto en el vacío ideal.

Fue el poeta que más impacto tuvo en el simbolismo francés. A menudo se le acredita de haber acuñado el término "modernidad" (*modernité*) para designar la experiencia fluctuante y efímera de la vida en la metrópolis urbana y la responsabilidad que tiene el arte de capturar esa experiencia. Veía la belleza como misterio y melancolía, idea que trascenderá en Borja y sus poemas. Le encantaban los excesos, por ejemplo, le recita a la embriaguez, la convierte casi en un discurso filosófico. La embriaguez, para Baudelaire, tiene un sentido,

una extraña ética, que solo la poesía puede cantar de una eficaz manera. No argumenta filosóficamente porque estos no podrían llegar tan lejos como le permiten los versos de sus poemas, expresando las características más representativas de sus deseos. Fue un hombre de calles, de caminatas sensoriales, como diría el filósofo Nietzsche (1891 citado por Carvajal, 1958: 80): «los mejores pensamientos se hacen andando».

Además, para Charles la belleza significa voluptuosidad que posee un toque de crueldad, que desenmascara líricamente, y lo lleva a la realidad hermosa y siniestra. Pues, su poesía no es tranquila, invita a una desolación vital. Transforma lo menos agradable de la realidad en un objeto bello, elevándolo a poema. Es una de las virtudes más increíbles de Baudelaire. No se puede negar la calidad de su literatura, que, en última instancia, es el reflejo de sus vivencias, de su paso arrollador por la vida. El poeta es la radicalización del individuo, que vivió con una constante oposición a la moral de turno, que más que una posición ideológica es una acción estética y sarcástica.

Baudelaire, que se erigió en máximo defensor de su causa, se basaba en una paradoja: la modernidad consistía para él en cultivar un "elemento transitorio, fugitivo". De los poetas modernistas, Arturo Borja fue el que más cerca estuvo de este *loco divino*. *Las flores del mal* enraizaron de tóxicas sensaciones la sensibilidad del bardo adolescente. Alzó su corazón para embriagarse en las alucinaciones de los paraísos artificiales hasta consumir el impulso de su iluminación poética y consumirse en su propia existencia que le fue muy corta.

En el estudio de la obra de Baudelaire, dice Plazaola (2007: 341): «yo no pretendo que la alegría no pueda asociarse a lo bello; lo que digo es que la alegría es uno de sus ornamentos más vulgares; mientras que la melancolía es, por decirlo así, su ilustre compañera», esta idea permite visualizar cómo el poeta francés ha influenciado en Borja.

### **Paul Verlaine (1844-1896)**

Fue conocido también con el seudónimo de Pobre Lelian, nació en Mentz (Francia). Desde su infancia Verlaine fue un asiduo lector de los románticos, especialmente de Víctor Hugo. Es un holgazán con genialidad, pues en nada encaja, solo en su vocación literaria. Colaboró en la revista parisina *L' Art*. En 1866 es considerado uno de los poetas del *Parnaso contemporáneo*, revista en la que comparte páginas con Gautier, Baudelaire y Leconte.



En 1870 ya tiene publicados tres libros: *Poemas saturnianos*, que es su primera obra, apenas cumplido veinte y dos años; *Fiestas galantes* y *La buena canción*. Más tarde conoce a Jean Arthur Rimbaud, Emprenden viajes juntos en los que escribe la mayor parte de sus *Romanzas sin palabras*. Su sensibilidad choca con el mundo, su vida es una serie de calamidades, dichas, ensoñaciones que plasma en su lírica. Después su rompimiento con Rimbaud, plasma sus sentimientos en sus poemas en varias revistas literarias. En 1894 es nombrado “Príncipe de los poetas” y se le otorgara una pensión. Murió dos años más tarde.

El amor, la locura de la embriaguez, el rechazo al apogeo industrial, y lo que ello implica son temas que trata con una versatilidad estética admirable. El romanticismo estuvo muy cerca históricamente de su personalidad, quiere fusionar la vida y el arte. Sus estragos físicos y espirituales generan una obra con destellos de atractiva demencia. El amor a lo bello de un pasado perfecto le hacen desembocar en nostálgicas alegorías que toma del romanticismo y del simbolismo toma su forma brumosa y sus sarcasmos que enriquecen el futuro de la poesía modernista. Para ello recurre a pasajes mitológicos que son el centro de su atención. En su presente, la inocencia de la niñez y el mundo se han roto. No soporta la visión moralista de su época y los modales acomodados que es conde la sociedad que ve como hipócrita. Halla, al igual que Baudelaire y Rimbaud en el dolor, un origen de conocimiento.

Escribió un libro de comentarios literarios al que tituló *Los poetas malditos*, nombre con el que se conocerá a la generación de poetas que empezaban en el caudal de la modernidad. Verlaine incluyó en esta sección de malditos a Tristán Corbière, Rimbaud, Mallarmé, Marceline Desbordes Valmore, Villers de l'sle Adam y asimismo con el seudónimo de Pobre Lelián, como él mismo se llamaba. Es un escrito confesional de sus gustos poéticos y de lo que la poesía significa para él. Refleja el contexto de la época desde la perspectiva de uno de sus más atrevidos protagonistas.

Hace una descripción de su quehacer artístico, destaca a un mismo tiempo, la importancia entre intensidad y unidad, e insinúa que la obra es él mismo:

Efectivamente, el poeta, debe, como todo artista, buscar unidad con relación a la intensidad, condición heroica indispensable. La unidad de tono (que no es la monotonía), un estilo reconocible en cualquier lugar de su obra, tomado indiferentemente, y ciertos ademanes y costumbres deben ser continuados; la unidad de pensamiento también, y aquí podría iniciarse un debate. En vez de abstracciones, tomemos sencillamente al poeta como campo de batalla. (Verlaine, 1884 citado por Carvajal, 1958: 142).

### **Arthur Rimbaud (1854-1891)**

Nació en Charleville, en las Ardenas. Intolerante completamente, crea un mundo interior que estallará en sus espléndidos poemas. A los quince años escribía versos en latín y ha leído a Rebalais, Víctor Hugo, Prudhom y libros de ocultismo. A los diecisiete años viaja a París y conoce a Verlaine quien se convertiría en su amante y le introduciría en el mundo literario.

Antes de los diecinueve años escribe toda su obra lírica. Sus obras reflejan la más grande pulsión hacia la sociedad burguesa. Fue poseedor de un sentimiento de venganza lo que le hacía atacar a sus semejantes. Describe la realidad antes que mundos subrealistas de connotaciones románticas. Encanta el tono dramático y cálido de sus versos. La política también se ve implicada en la obra del poeta, enfatiza en la caída de la monarquía. Pero no es un revolucionario, es un libertario de los sentimientos. También el ocultismo, el iluminismo atrapan su atención, despiertan una fascinación por el esoterismo, y las grietas onerosas de la sabiduría. Su canto es dulce, pero con una temática oscura de toque siniestro. Tratará de inventar un nuevo status donde predomine «el desarreglo ordenado de todos los sentidos» (Rimbaud, 1871 citado por Carvajal, 1958: 110).

El poeta publicó en Bruselas, en 1873, el libro de poemas en prosa *Una temporada en el infierno*, es la obra más conocida de Rimbaud. Es irónico lo prematuro de su obra, ya que, en 1876, a la edad de veintidós años, Arthur abandonó de manera definitiva e inició una serie de viajes exóticos alrededor del mundo. En 1886 publica *Las iluminaciones*, libro que escribió muchos años atrás. Muere en Marsella a los treinta y siete años.

### **Stéphane Mallarmé (1842-1898)**

Fue el poeta preferido por Arturo Borja. Etienne Mallarmé, como era su verdadero nombre fue un poeta francés. En 1860 descubrió la obra de Baudelaire.

Publica sus primeros poemas en la revista *Parnaso contemporáneo*, en 1866. En 1871, publica *Herodías*. Además, traduce la obra de Poe, al igual que Baudelaire. Trata con varios artistas y escritores, pero no es un hombre muy asiduo en la vida bohemia de la ciudad. En 1876 su égloga *La siesta del fauno* es publicada en edición de lujo luego de haber sido rechazada por los mismos editores varios años atrás. Tras la muerte de su hijo Anatole en 1879, colabora con varias publicaciones colegiales de moda y de enseñanza de inglés.

Posteriormente en 1885, Mallarmé recibe en su casa a los poetas simbolistas y dirige las tertulias literarias. Resultado de aquellas reuniones de este círculo son las obras *Álbum de verso y prosa* y *Una tirada de dados no abolirá el azar*. En el año de su jubilación de la enseñanza, se encuentra en circulación el libro de Verlaine *Los poetas malditos* y la novela de Huysmans *Al revés*, que exaltan la figura del poeta. En 1896 a la muerte de Verlaine, Mallarmé es nombrado “Príncipe de los poetas”. Muere dos años más tarde en su casa de campo de Valvins.

#### **4. Contexto modernista en el Ecuador e influencias de la “generación decapitada”.**

En Ecuador es en la primera década del siglo XIX cuando el modernismo cobra importancia. «En Hispanoamérica el modernismo es eso: un sentir de toda moda, todo nuevo modo, eran valiosos» (Imbert, 1954: 16). El acercamiento disciplinario a las obras poéticas que se desarrolla en 1916 se identifica con el método utilizado en el proyecto de Rubén Darío, que se enfoca en la sintaxis, por ende, en la dinámica del lenguaje, la morfología y el ritmo. Paralelamente se hace un llamado al estudio del universo simbólico producido por el poeta en su obra, para interpretar las emociones y sentimientos desde la subjetividad del autor. Esta metodología será cuestionada en Quito y en otras ciudades de Hispanoamérica. El modernismo ecuatoriano requiere de una definición que le permita elaborar su concepto, lo cual exige una investigación y un análisis sobre la producción cultural y artística en el Ecuador de ese período (1895-1930).

Los cambios ocurridos en el terreno de lo social y lo económico a principios del siglo XX, fueron especialmente influyentes en la cultura. Sobre todo porque rompieron casi el total aislamiento nacional anterior, poniendo en contacto a la sociedad ecuatoriana con todas las del continente y especialmente con los centros europeos de la cultura, determinando la presencia de modos, usos y preferencias muy diversos y ricos con marcado predominio de lo francés. El idioma francés (lengua preferida por los modernistas latinoamericanos), era el idioma de las clases cultas guayaquileñas, tan importante en la actividad diaria, diaria, económica y social de la ciudad como lo es hoy el inglés.

El simbolismo francés impregnado en las grandes obras de los autores europeos será agotada, traducida al idioma español y divulgada por los intelectuales ecuatorianos, labor en la que destacaron César Borja Lavayen, Francisco Falquez Ampuero y José Antonio Falconí Villagómez, todos de Guayaquil. En Ecuador se conocieron y difundieron los textos

modernistas, principalmente, a través de periódicos, libros y revistas, que llegaban de México, Argentina, Chile y Uruguay, especialmente, por los escritos publicados por las revistas locales.

El modernismo ecuatoriano era por un lado el mundo refinado, sensual y exótico recogido de la cultura europea, especialmente francesa, inglesa e italiana: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, Wilde, Chopin, Dante, D'Annunzio, por otro, un mundo puramente utilitario, agitado, hostil al arte y al artista; y, principalmente, el repertorio ya bastante elaborado de la mejor poesía latinoamericana del momento, que escribían Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí, Rubén Darío, Julián de Casal, Víctor Hugo, entre otros. Era, en definitiva, una sociedad nueva, con una sensibilidad y una cultura nueva, que los modernistas acogieron entusiastamente, expresaron y defendieron de muy diversas maneras. Tomaron, además, de los simbolistas, la sintaxis de las metáforas para desarmarlas; provocando que cada metáfora esté apartada de las otras. Además, adoptaron el “verso libre”, con ello, llevaron el irracionalismo simbolista a su última consecuencia: negaron el principio lógico de identidad, negaron a la categoría de causalidad, negaron las formas kantianas *a priori* del espacio y el tiempo.

Esta vertiente en Ecuador tiene sus mayores exponentes con la tetraarquía de Borja, Noboa y Caamaño, Fierro y Silva a quienes el ensayista Raúl Andrade bautizó como la “Generación Decapitada”, debido a haber sido sus integrantes voluntarios gestores de su propio aniquilamiento y derrumbe físico. Son quienes inauguran el siglo XX de la poesía ecuatoriana intensa y apasionadamente. Entre ellos, dotado de especial encanto se destaca a Arturo Borja –por ser objeto de análisis en este trabajo– misterioso adolescente triste, que tenía todo lo que la vida puede dar, menos el valor de vivirla.

Con ellos, figuras de fina y alta pesadumbre, va a desaparecer una etapa de nuestra poesía, dando paso a una generación de poetas de una estructura espiritual más estable. Tras ellos va a venir una avalancha de poetas de más firme estructura espiritual, definidos por una fe y una esperanza, provistos de una poderosa voluntad de vivir.

Sin embargo, hay otros nombres que no pueden faltar dentro de esta tendencia literaria y que son, el cuencano Alfonso Moreno Mora, cuya categoría poética está a la misma altura de los anteriormente nombrados; y, por supuesto José María Egas, J. A. Falconí Villagómez; y, un excelente y olvidado poeta lojano Julio Isaac Espinoza. Y no podía faltar la presencia de una mujer. Se trata de Laura Borja, hermana del poeta Arturo Borja y quien escribía con

el seudónimo de Isabelle de Villars y una aceptable nómina dentro de esta etapa del modernismo. De esta generación, el grupo caracterizador es, sin duda, el de los primeros modernistas.

Apenas hay en el primer momento, fuera de lo que ellos hacen, sino la supervivencia de modos retóricos del siglo XIX, versificación fácil, sentimental y casos aberrantes. En parte se explica el que se haya partido involuntariamente la generación, o, si se prefiere, que se haya expulsado de ella a todos los demás poetas, el suicidio de los cuatro. Borja, Noboa y Caamaño, Fierro, e inclusive Silva; al desaparecer no bien cumplida su primera etapa creadora, de preciso modernismo, quedaron para la literatura ecuatoriana como los modernistas por antonomasia.

Los otros poetas de la generación, sobrecogidos por el final de sus antecesores –los más admirados, los seguidos–, se recogieron sobre sí mismos, pusieron distancia entre los caídos y ellos y se abrieron a nuevos modos y formas de hacer poesía. Todos ellos grandes poetas, pero no serán analizados en esta tesis por no tener influjo directo y temporal de la publicación de sus obras, en cuanto a generar influencia en la creación lírica del autor al que se refiere este estudio: Arturo Borja. El modernismo ecuatoriano fue mucho más que solamente la “generación decapitada”. Puesto que no solamente rebasó los límites de la creación literaria, sino que además en este ámbito, y específicamente en la poesía, constituyó un aporte mayor al que hoy se lo reconoce.

Esta vertiente que es cause de plenitudes y realizaciones, llegó a Ecuador, en la modalidad de poesía, con notorio retraso pues, pues si se toma en cuenta que Rubén Darío, gestor y cumbre del modernismo, falleció en 1916, fecha en la que los integrantes del mayor grupo ecuatoriano de modernistas recién empezaban a publicar estrofas en forma de libro. Medardo Ángel Silva, *El árbol del bien y del mal* (1917); Fierro, *Laúd en el valle* (1919); Arturo Borja, *La flauta de ónix* (1920) –publicado por sus amigos–; y, Noboa y Caamaño, *Romanza de las horas* (1922). Es comprensible entonces, el asincronismo con esta vertiente pues, cuando el resto de poetas modernistas en Hispanoamérica empezaba ya a desplegarse para el balance evaluativo, en Ecuador apenas se empezaba a caminar con esplendor y altura. Desde esta óptica se puede decir que hubo un retraso temporal, más nunca espacial, ya que los “poetas decapitados” y otros poetas más, lograron incorporarse a causa de sus composiciones a la plana mayor del modernismo en nuestro continente lingüístico.

Dos revistas nacionales de incuestionable valor fueron las encargadas de auspiciar y difundir este movimiento a través de sus páginas: en Quito, *Letras*, que apareció en 1912 bajo la dirección del entonces joven literario y hoy consagrado maestro de la historia y de la crítica literaria, el ilustre, don Isaac J. Barrera; y en Guayaquil, *Renacimiento*, 1916 bajo la conducción de Antonio Falconí Villagómez y José María Egas, poetas también modernistas de esa generación de esa vertiente generacional. En Loja también se reconocieron estos nuevos telares poéticos en la revista *Inquietud*, que dirigió Clodoveo Jaramillo Alvarado, así como *Hontanar* con Carlos Manuel Espinoza.

Rodrigo Pesantez Rodas en su *Visión y revisión de la literatura ecuatoriana: tomo I*, Toma como punto de partida de esta vertiente generacional, la fecha de nacimiento de Ernesto Noboa y Caamaño, (1889-1927), por ser él, uno de los mayores poetas que nos dejó el modernismo en su cúspide de realización. De 1889 hasta 1898 nacen los poetas que van a configurar la plenitud del modernismo. Poetas mayores y menores, de diferente tonalidad y vivencias que de alguna forma unos, y otros definitivamente, ayudaron a inscribir al Estado ecuatoriano en el mapa del modernismo. «Historiadores y críticos han delimitado el período modernista entre 1875 y 1910, para América Latina, y 1895-1930 para Ecuador» (Barriga López 2012: 11).

Con esta generación todos los intentos y búsquedas se realizaron a plenitud en los cuatro mayores del grupo: Noboa y Caamaño, Borja, Fierro y Silva; en los que se conjugaron las formas y contenidos que fueron arte en la más pura acepción de la palabra. Modernistas en el esteticismo estructural y en la caracterización de los estratos psicológicos y volitivos. Estos cuatro son los mejores poetas del mejor orfeón que se dan a conocer el modernismo en el Ecuador. Se advierte un afán de aprehender las estructuras sobre todo visuales y musicales en concordancia con una voluntad disociadora de la realidad, tanto existencial como social. De allí el desamor a la vida –que se ejemplifica en Silva– en *Lo tardío*; el deseo de fuga –“embarcarse y partir sin rumbo cierto” en Noboa Y Caamaño– en *Emoción vespéral*; las contraposiciones emotivas –“Oh, amor eterno el que un instante dura”– en *Visión lejana* de Arturo Borja; o lo que es más duro, la inclinación mórbida hacia los paraísos artificiales –*Ego Sum* y *Plagaría a la morfina*– de Noboa Caamaño.

En cuanto al léxico modernista de “los decapitados”, se puede encontrar un espíritu exótico y una recuperación del lenguaje coloquial o la adopción del simbolismo francés. Por la prematura desaparición de los poetas, se escindió un proceso de maduración de los criterios con que adoptaban la producción poética, y de renovación temática y lexical. Lo cual es

apreciable en uno de los últimos poemas de Arturo Borja: *A Misteria*; *El sol de los siervos*, *Cabalgata bélica* y *Fantasía desobligante*, de Fierro; y, en la mayoría de los poemas de la obra de Silva: *Trompetas de oro*.

El modernismo fue un movimiento individualista, minoritario que casi no se ocupó por trascender estos cerrados cortos y llegar a la comunicación con el pueblo pues, el tiempo psicológico absorbió al tiempo histórico y la separación se dio dentro de esta fórmula: revolucionarios en su forma y reaccionarios en su fondo. Hubo renglones de excepción desde luego, y es Arturo Borja quien en su poema *Epístola* nos da una visión panorámica de lo que fueron las cosas y casos en ese entonces. Vertiente de plena madurez estética y estilística, aunque no en todos. La búsqueda formal capaz de revelar ánimos, hastíos y hasta presentimientos que fue prurito constante en autores de las vertientes anteriores, en esta etapa forma sus mejores réditos. La total asimilación de las estructuras –externas-internas: ritmo, sensaciones visuales– se dan por ejemplo en *Primavera Mística* y *Lunar* de Arturo Borja, o en *Nostalgia* –poema inconcluso– de Noboa Y Caamaño. También se renovaron los versos de arte menor y así el romance encontró en fierro su mejor aliado para transportar los caprichos del alma. La forma también conquistó en ellos, sabiduría expresiva, así nos confirma Silva en su poema *Las Normas*.

En su etimología, el modernismo, se trata en un vasto movimiento de aprehensión, expresión y ponderación de lo “moderno”, asimilando esta expresión a lo nuevo de los últimos años del siglo pasado XIX y los primeros del siglo XX. La imposibilidad de determinar características temáticas y estilísticas uniformes en la obra modernista ha hecho que una parte de la crítica la califique de movimiento sincrético, es decir, que conserva en su interior tendencias diferentes y hasta opuestas y «que se considere lo epocal, la común actitud frente a los nuevos tiempos como elemento definidor» (Jiménez, 1917 citado por Barriga, 2012: 11).

El contexto económico, político y social del período histórico en que se desenvolió el modernismo prohíbe asimilar este apego a lo nuevo con la frecuente actitud de las generaciones artísticas de desdeñar lo anterior en favor de lo presente: el aprecio de lo nuevo por lo nuevo que alimenta la esplendente y efímera existencia de las modas. Los modernistas ecuatorianos ponderan lo “nuevo” y lo “moderno” por identificación y correspondencia en el escenario de sus propias sensibilidades e intenciones, el lenguaje y los objetivos que les eran ofrecidos por los desarrollado de la cultura de su tiempo en el continente.

La muerte trágica de los más altos exponentes del Modernismo en Ecuador, resultó demasiado unfluyente a la hora de escribir la historia de el movimiento literario. La literatura que fue difundida por periódicos y revistas entre 1896 y 1930 fue juzgada duramente, principalmente por los comentarios que se hicieron a causa de las muertes de los cuatro poetas. Se los llamó “adoradores de la muerte”, “estetas escapistas”, que incapaces de lidiar con su vida en la realidad, preferían vivir en un mundo supraterrrenal y mortal de las drogas. El consumo de drogas de los dos poetas es el equivalente ontológico de sus espíritus románticos; en la poesía escapan de la realidad con ilusiones, y en la realidad lo hacen con el consumo de psicotrópicos que alteran los sentidos para poder vivir aquellas letras idealizadas.

Así se da el quehacer literario, en una suerte de ejemplar “comunidad” de bohemia y creación poética. En el Quito de aquel entonces no se aventuraba más allá del Tejar, la Tola, la Rocoleta, y San Blas; en ese espacio colonial donde había llegado por fin, ruidoso y lleno de novedades, el ferrocarril y como otra novedad el automóvil. En este escenario se conocieron, bebieron codo a codo, trasnocharon leyéndose versos unos a otros, se dieron - no todos- a las alucinantes experiencias de las drogas, soñaron y escribieron, con Borja, con Noboa Caamaño, con Fierro, Hugo Alemán, Jorge Carrera Andrade, Augusto Arias, José Miguel Ocampo, Ricardo Álvarez, Luis Aníbal Sánchez, Gonzalo Escudero, Jorge Reyes, Rafael Coronel, Miguel Ángel Zambrano. No era extraño verlos juntos en el Bodegón Bogotano, en El Figón de la Reina Patoja, en El Murcielagario o el Hispano Bar, o en la voluptuosa Casa del Embrujo. Poderosa sacudimiento generacional, que tuvo su epicentro en Quito, pero conoció importantes respuestas en otras partes del país.

Muy poco se puede decir en la biografía de los cuatro poetas que encabezan la generación modernista en el Ecuador, dado el caso de sus vidas tan cortas, en especial de Arturo Borja. Lo que queda de ellos es un conjunto de brumosas anécdotas y unas pocas gratas páginas dedicadas a ellos por los cronistas del grupo, donde los poetas son más “fantasmas”, y se puede apreciar vívidamente su transición por este mundo, que tan solo como sujetos protagonistas de una biografía.

### **Ernesto Noboa y Caamaño (1891-1927)**

Guayaquileño, pero residido en Quito, descendiente de una familia aristocrática. Diego Noboa y José María Palacio Caamaño, presidentes de la República del Ecuador, fueron sus antepasados. Desde muy pequeño donde inicia su vida literaria, y lo hace en la revista



*Letras*. Después de terminar sus estudios secundarios en Guayaquil, se instaló en Quito, donde hizo una profunda amistad con Arturo Borja. Viaja a Europa radicándose por algún tiempo, en España, deseoso de dar con sus raíces; y en Francia donde su vida se fue turbando hasta el final de sus días.

Aprende en las fuentes directas el consumo de las lecturas “raras” y “exóticas” y su complemento en las drogas alucinógenas. Por aquellos años una nostalgia inédita de va generando en su cerebro de una capacidad sinestésica impresionante, dotando a su existencia de una oscuridad que sería comparable con la de Poe. Una insatisfacción y una inestabilidad le urgen a la bohemia, y las noches quiteñas son la sede de sus desenfrenos con un triste caminar por sus callejuelas en unión de sus compañeros.

Escribió un solo libro de versos en *Romanza de las horas* que se publicó en 1922 y su segundo libro: *La sombra de las alas*, en los que hace oír a Verlaine y Samain, que nunca se publicó, porque su vida ya dependía de la morfina y se había vuelto una larga y desolada agonía. Más armonioso que Borja, como él se sentía hastiado de la vida. Es elegante y sobrio a pesar de la intensidad del dolor que quería expresar.

Poeta de una gran facilidad expresiva, implacable para encontrar las palabras precisas para plasmar sus versos que delatan sus grandes abismos. «Poeta de las sensaciones mustias y las agonías tardas; de las evasiones anímicas y las anhelosas travesías sin fin» (Pesántez, 2010: 237). Denota una sinceridad total en lo que busca y lo que representa su lírica que se refleja en su poema *Ergo Sum*. La apreciación general es la de un poeta decadente, en un sentido casi fisiológico, por la enfermedad con la que erigió su obra, de quien solo quedó un resuello de tristeza en la agonía de su desahucio. Fue su aspecto más impresionante y el de mayores repercusiones.

Pero ese no fue su único aspecto. Su lira desparramó muchas formas. Noboa y Caamaño comenzó a escribir por saturación de lecturas que habían dado fomento a su congénito sentimiento de arte. «Lienzos, aguas fuertes, acuarelas, simulan varios poemas en los cuales simula su emoción de lo bello, sea por una impresión de plasticidad, sea por otra se sobria armonía» (Guarderas, 1960: 271). Con una sabiduría expresiva-emotiva de ciertos opuestos correlativos lleva una trágica, aunque hermosa visualización de su mundo interior desgarrado hacia sus estrofas regulares de consonancias rítmicas que le da a su obra una estructura subjetiva.

En su poema *5 a. m.* Noboa se perfila como arista de la imagen costumbrista de Quito, que, con una plástica lexical expresiva, en el contexto de la madrugada, nos enseña el desdén de su poesía alborotada. Noboa y Caamaño, también, consagró un constante esfuerzo a la lengua y al estilo. Tentó someter su obra a la creación lógica que admiraba en Poe y Baudelaire.

Supo disciplinar su instinto y su fantasía contra lo que se presentaba en su cabeza. Supo, por lo tanto, subordinar su imaginación y su sensibilidad a la observación de un método riguroso, cuyas reglas buscan, sobre todo, condiciones de claridad, de exactitud y precisión clásica: su consistencia y su duración. «Noboa, ha escrito Augusto Arias, testigo presencial de aquello, fue querido por la juventud y sus versos de alma adentro se releían como el hallazgo de lo que todos querían expresar» (Arias, 1971 citado por Rodríguez Castelo, s/f: 13).

Además, hay que aclarar que al igual que con la obra de Arturo Borja: *La flauta de ónix*, la obra de Ernesto Noboa: *Romanza de las horas*, aunque se publicó en vida del autor, la primera edición salió a merced de la exigente solicitud de su hermano político, Cristóbal de Gangotena y Jijón, quien arrancó a Noboa sus papeles e hizo que le dictara aquello que todavía se encontraba extraviado. Los afectuosos editores no supieron decidir el orden de las obras recogidas tan azarosamente y con la incoherencia y desorden que las obtuvieron, las publicaron. Así, en los dos casos no intervino la revisión de los autores, perdiendo así el lazo entre pieza y pieza, por lo tanto, no se nota la dependencia de un poema a otro. Si las dos obras: *La flauta de ónix* y *Romanza de las horas* hubiesen sido publicadas bajo la revisión y cuidado de sus autores, habrían lucido esa unidad sistemática que hoy no es posible observar, pero resulta necesaria al momento de emprender la exégesis de los dos poetas.

### **Humberto Fierro (1890-1929)**

Nace en Quito en seno de una burguesía adinerada. Su educación primaria y secundaria los terminó en la capital ecuatoriana. Su personalidad introvertida desechó el contacto social y el “mundanal ruido”, buscando la paz y la soledad en una propiedad campesina de sus padres, llamada “Miraflores” en Cayambe, en la cual pasaba largas temporadas rehuendo de cualquier labor física, se dedicaba a leer; estas estancias las alternó con breves temporadas en Quito.

A la muerte de sus padres, su holgura económica se vino abajo, quedando prácticamente reducido a la indigencia disimulada de un modestísimo empleado de la administración pública, para lo cual tuvo que trasladarse a la ciudad. Sin embargo, fue de una naturaleza madura para la adversidad. Sus raros retornos a las contingencias materiales no revisten los caracteres de indecentes importantes.

Fierro se entregó a una existencia resignada, circunscrita en un noble ideal; una existencia en la que no hay lugar si no para las preocupaciones y el cuidado de las especulaciones estéticas. Una existencia en antagonismo completo con las realidades. Isaac Barrera, colocándolo frente a las triviales necesidades de la vida de relación, le comparó con el albatros baudeleriano, desconcertado e inútil "*ses ailes de géant l'empechent de marcher*" (sus alas gigantes le impiden caminar). Gustaba de las lecturas filosóficas y científicas que solía alternar con los grandes maestros de la literatura griega y romana, de aquí tomó algunas fuentes mitológicas para engarzar a su cauce poético.

Fierro resulta ser de los poetas de excepción, a quien se ama por su altiva vida enclaustrada, que no admite ni pactos ni compromisos; se le respeta por su estoicismo viril y por su lealtad de artista; y se le admira porque supo dar a sus poemas cierto estremecimiento de sedas y de hojas, algo aún no expresado en el mundo de las sensaciones.

Para Guarderas (1960: 306):

No creemos que Fierro hubiese frecuentado la poesía Mallarmé. Probablemente no lo conoció, sobre todo por citas, referencias y comentarios del gran Arturo, sin ir más allá. Y he aquí que con esos solo le vemos practicando el precepto dogmático del Príncipe simbolista, al "ceder la iniciativa a las palabras", que el historiador y delicioso comentarista Albert Thibaudet, compara con la araña que al echar de su substancia del hilo entre dos puntos y sólidos y próximos, a fundado un puente de imágenes entre bellas rimas, de que cuelgan estalactitas de poesía milagrosa.

Sus conocimientos del idioma francés le dieron la oportunidad de leer a los simbolistas y parnasianos en su propia lengua, logrando hermanarse con ellos en esas raras visiones de la vida. Arturo Borja lo descubrió como poeta, y más tarde se dio a conocer en las letras. Así, ofreció ecos simbolistas en sus dos poemarios: *El laúd en el valle* (1919), la que publicó con un autorretrato y otras ilustraciones de su autoría; y en su obra póstuma *Velada palatina* (1949); parece que este no era el título escogido por el poeta, sino, "El esquife de las musas", según lo anunció el mismo al anunciar su poema *Hispania* en la *Revista Proteo* en febrero de 1922 en Guayaquil.

Humberto Fierro es, dentro del grupo modernista, el poeta del concepto acabado, profundo y de más amplia cultura, mostrando en su obra presunciones filosóficas y resonancias mitológicas. Poeta de la palabra artística en cuya integración fono-sintáctica estaba más que la imagen poética: la certidumbre intelectual. Fue uno de los más exquisitos en su melancolía y su tedio. Se esforzó por dejar atrás la compañía de rubenianos y alcanzar a los nuevos. Mas, de ninguna manera su poesía fue intelectualizante pues, aquella llegaba a los versos no por la vía emotiva sino por la de la percepción. De los poetas que no ocupan: Borja, Caamaño y Fierro; este último fue el menos intimista y subjetivo, sin que dejara de serlo, siquiera por discretas alusiones a sus discretas heridas. Además, sin dejar de ser un poeta del dolor perpetuo, fue el más versátil de la trinidad modernista. «Borja, en contraste con Fierro, encontró el mundo mustio y lo abandonó para entregarse a una vida poética tan durable como su composición simbólica» (Valencia, 2007: 93).

Poeta de estilos y formas diferentes, caprichosos a veces pues, prefiere sacrificar licencias gramaticales y aun el ritmo interior –tan propio del verso– en aras de transportar la idea espléndida y total. Actitud esta pues muy consciente pues, cuando quiere ajustar la música interior a la estrofa y aun las consonancias su audibilidad funciona perfectamente.

A veces sus cultismos dificultan la trayectoria del verso fluyente, sobre todo cuando busca la rima a través de requiebros mitológicos. Pero aun para estos casos el oportuno el ensamblaje de alguna imagen, en este caso, visual, salva el fulgor poético, perdiendo fuerza el artificio retórico. Dentro de las estructuras externas versales y estróficas vivificó el romance en sus diferentes medidas –octosílabo, heptasílabo, hexasílabo– y dio al soneto la áurea gallardía en el alejandrino en *Tu cabellera* o el rítmico fluir en el endecasílabo en *A clori*. De todos modos, se ve que el propósito de realizar arte puro que puso Fierro por encima de todo. Es apreciable en cuanto siempre buscaba, como se refiere Francisco Guarderas (1960: 316): «epítetos melódicos, de figuras no antes invocadas por la poesía, digámosla vulgar...en la mística del amor puro la iniciativa se deja a Dios. En la iniciativa cedida a las palabras, el principio es un leve esquema, un tono emotivo, un vacío receptivo, una disponibilidad, un principio de ese amor puro».

Pero el artista Fierro gusta de experimentar temas y estilos diversos. Como para él el mundo exterior sí existe, intenta reflejarlo en toda su combatiente variedad de poemas. Con la muerte de Fierro en 1929, se pone el punto final al modernismo ecuatoriano. Se estrenaban ya nuevos estilos poéticos en la escena literaria ecuatoriana de entonces.

## **CAPÍTULO II: *La flauta de ónix***

## 1. Reseña histórica

*La flauta de ónix* es una colección de veintiocho poemas de la autoría del poeta Arturo Borja, que se publicó en 1920 bajo la editorial de la Universidad Central del Ecuador, solo ocho años después de la muerte del poeta. Pocos días antes de la muerte de Borja se preparaba la edición de su libro de poemas que debía llamarse *La primavera apasionada*. Los primeros versos que publicó fueron los reveladores de sus conflictos interiores, posteriormente se haría de una temática mucho más universal como se muestra en el análisis.

El 13 de noviembre de 2012 por el centenario de la muerte de Arturo Borja, se publica una edición del poemario por medio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. Libro que se ha utilizado en este trabajo para su análisis, y que se compone de tres secciones. La primera en la cual se encuentra el trabajo acabado del poeta recopilado en dieciocho poemas que fueron publicados originalmente en *La flauta de ónix*. Una segunda parte que, en 1958, la revista *Calle*, dirigida por el mismo Carrión, publicó nueve poemas de Arturo Borja no incluidos en *La flauta de ónix* en primera instancia en 1920, que son composiciones que habían quedado inconclusas y fueron añadidas al poemario en la sección *Poemas*. La tercera sección que consta de tres poemas dedicados el Arturo Borja después de su muerte. Los poemas recopilatorios no acabados, que en la versión oficial del poemario no constan con títulos. Por esta razón, los nueve poemas que posteriormente se agregaron y para facilitar el desarrollo de este trabajo han sido numerados, los poemas tienen por título un número que los identifica, más no son el título legítimo, pues carecen de uno.

Arturo Borja, recibió influencias directas del simbolismo francés. En *La flauta de ónix* se oyen ecos de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé y Samain, los llamados “poetas malditos”. Las lecturas de estos poetas tal vez fueron las causantes de la determinación melancólica y le hicieron sentirse cansado de la vida antes de haber vivido. De espíritu indomable y sediento de paisajes y culturas, viaja a París donde su vieja pena enredada aún en su mirada adolescente se mezcla con las extrañas posturas de los “poetas malditos” de Francia, que según Pesántez Rodas (2010: 238): «le enseñaron a captar la poesía desde los rincones más oscuros del alma, igual que a beber la vida en sorbos de amarga precipitación». Todo lo novísimo, aunque no fuera tan conocido ni bien entendido, a condición de que hubiese aparecido con los colores y sabores de lo original y lo extraño.

Medardo Ángel Silva al ser afectado por la influencia de Borja, también tiene su aporte en este contexto, que en las palabras de Gladys Sala (2007) nos dice:

Silva entiende a Borja desde dos conceptos: el de la originalidad y el de la influencia. Para Silva no existía un modelo francés que fuera copiado a mimetizado por los poetas ecuatorianos. La poesía modernista, para Silva, era un hecho cosmopolita. La acepción dada a este término es la de un proyecto que involucra a varios intelectuales localizados de manera fragmentaria que involucra a varias naciones, que se entienden entre sí por un lenguaje especializado, que comparten y colaboran para la realización de un solo proyecto. (82–83)

## 2. Análisis de los poemas

### *Epístola*

Al señor don Ernesto de Noboa y Caamaño<sup>2</sup>  
Límpido caballero de la más limpia hazaña  
que en le Época de Oro<sup>3</sup> fuera grande de España  
y que en la inquietud loca de estos tiempos, hurraño  
tornóse, y en el campo cultiva su agrio esplín<sup>4</sup>.  
Hermano-poeta, esta vida de Quito,  
estúpida y molesta, está hoy insoportable  
con su militarismo idiota e inaguantable.  
Figúrate que apenas da uno un paso, un “¡Alto!”  
le sorprende y le llena de un torpe sobresalto  
que viene a destruir un vuelo de Pegaso<sup>5</sup>  
que, como sabes, anda mal y de mal paso  
cuando yo lo cabalgo, y que si alguna vez,  
por influjo de alguna dama de blanca tez,  
abre las alas líricas, le interrumpe el rumor  
“municipal y espeso” de tanto guerreador.  
Los militares son una sucia canalla  
que vive sin honor y sin honor batalla.  
Luego después las fieras de los acreedores  
que andan por esas calles como estranguladores  
envenenando nuestras vidas con malolientes

---

<sup>2</sup> Véase Capítulo I, acápite 4.

<sup>3</sup> Fue un período de florecimiento del arte y la literatura en España.

<sup>4</sup> Melancolía que produce hastío o tedio de todo.

<sup>5</sup> En la mitología griega, Pegaso era un caballo alado que perteneció a Zeus.

intrigas, jueces, leyes y miles de expedientes  
y haciendo el cotidiano horror más horroroso.  
¿Qué fuera de nosotros sin la sed de lo hermoso  
y lo bello y lo grande y lo noble? ¡Qué fuera  
si no nos refugiáramos como en una barrera  
inaccesible, en nuestras orgullosas capillas  
hostiles a la sorda labor de las cuchillas!  
Tú dijiste en momento de genial pesimismo:  
“Vivir de lo pasado... oh sublime heroísmo!”

Arturo Borja se dirige a su entrañable amigo y compañero de vida Ernesto Noboa y Caamaño mediante esta composición. Mediante la etopeya, se refiere a él como un hombre muy transparente por sus acciones. El autor tiene la idea de que, si su amigo hubiese vivido en el Siglo de Oro en España, hubiera sido muy reconocido por sus poemas; pero, por obra del destino, le tocó vivir en las primeras décadas del siglo XIX, por ello, Noboa y Caamaño siente antipatía y tremendo hastío por su época. Además, no solo es la época la causante de los sentimientos de Ernesto, es la vida en la ciudad de Quito que es *estúpida e insoportable* como consecuencia del *militarismo idiota e inaguantable*.

Borja hace mención de sí mismo, sosteniendo que cuando empieza a caminar tiende a dar un sobre salto que destruye aquella tranquilidad en la que se encontraba. Metafóricamente se identifica con *Pegaso*, advierte que, si en algún momento sus *alas líricas* se abren, serán por lo que una mujer de tez blanca provoque en él; pero, siempre estará el rumor del *municipio*, haciendo alusión a la población de su ciudad.

En cuanto a las instituciones públicas, los militares que son unos *sucios canallas* que *viven y pelean sin honor*, reiterando en ello, es señal de la tiranía de la época; también, hace alusión a los acreedores, que quieren apoderarse de todo lo que se tiene; en los últimos versos nombra a los jueces y sus *miles de expedientes*, las leyes, son para el autor algo *horroroso* –recordando su negativa hacia los códigos legislativos–.

Haciendo uso de la exclamación, se refiere a su amigo –Noboa y Caamaño– y a sí mismo, se cuestiona acerca de qué es lo que sería para ellos dos si no contaran con la poesía; considera que, si no fuera por el arte poético que les sirve de barrera protectora a las hostilidades sociales, su felicidad se hubiera acabado. Finalmente cita a su amigo –que como en líneas iniciales de la estrofa I al él se refiere– buscando ayuda en los poemas



pasados que lo distraen de las cosas que lastiman. Es clara la influencia de Baudelaire en Borja en cuanto a criticar la moral de turno.

Claramente el título del poema revela que se trata de una carta que escribe Borja a Noboa y Caamaño –como revela el título– en la que expresa su admiración por el poeta, además, deja en claro la fraternidad de su amistad. Con *Epístola*, Borja pone en evidencia la preocupación de Caamaño por la miseria y corrupción de su época, especialmente agradece a los militares, jueces y acreedores, que en palabras de Gladys Valencia (2007) en su estudio de la poesía modernista ecuatoriana dice: «observamos que es un poema irónico (...) en el cual se da una semblanza de la autonomía del arte en el período de consolidación de la nueva élite: militar, bancaria y burocrática, asociada a la expansión del Estado tras la Revolución Liberal». Borja alega, además, que su personalidad corresponde al Siglo de Oro, que hubiese encajado mucho mejor en aquel período de tiempo y lugar de la historia de la poesía. Finalmente, Borja cuenta como la poesía ha servido de escape de la realidad ante todo lo despreciable nombrado. En esta parte del poema las connotaciones revolucionarias que tiene el poeta demuestran la frecuente lectura a la obra de Rimbaud.

Es evidente los matices románticos con los que el poeta cuenta, son la clara influencia de Victor Hugo en el modernismo, una mezcla de realismo con el que describe la sociedad y el plano romántico de imaginar el mundo perfecto en el cual habitar.

La rima abrazada, el ritmo que procuran los versos alejandrinos que, lucen con acento constituyente en las sextas y décimas sílabas métricas, marcan la musicalidad del poema, expresando desconformidad y al mismo tiempo la alegría de habitar en un lugar y en una época diferentes.

### ***Vas lacrime***

*Para Alfonso Aguirre*

La pena... La melancolía...  
La tarde siniestra y sombría...  
La lluvia implacable y sin fin...  
La pena... La melancolía...  
La vida tan gris y tan ruin.  
¡La vida, la vida, la vida!

La negra miseria escondida  
royéndonos sin compasión  
y la pobre juventud perdida  
que ha perdido hasta su corazón.  
¿Por qué tengo, Señor, esta pena  
siendo tan joven como soy?  
Ya cumplí lo que tu ley ordena:  
hasta lo que no tengo, lo doy...

Este poema en la obra de Borja es el símbolo del estilo decadente del poeta. Nótese que mediante la anáfora hace énfasis al referirse a las entidades abstractas de la *pena* y la *melancolía* como características preponderantes de la vida. Para hacer aún más profundo su pesar, ubica a estos entes en el paisaje de una *tarde siniestra y sombría*, acompañada por lluvia que no cesa. Indica que todo ello acaba con la vida del hombre. Metafóricamente plasma en los versos diciendo que ha perdido el tiempo de su juventud en la *miseria* que provoca tristeza, y ya no puede sentirse feliz otra vez. Reitera la exclamación por la vida como si esta lo hubiese abandonado y la extrañara irremediabilmente.

El título del poema que está en latín, cuya traducción más fidedigna pudiera ser *vaso de lágrimas*. El título aventajadamente a las estrofas deja conocer la estructura interna del poema que está lleno de connotaciones tristes. Intrínsecamente el poema se refiere a la pena y la melancolía como dos grandes fuerzas que aquejan al poeta, lo que revela la situación emocional de Borja. En las dos estrofas de la obra, Borja hace alusión a la juventud y es clara la preocupación que tiene por su efímera duración; ya en la segunda parte, como un canto de agonía y súplica, convoca a Dios cuestionándole cada una de sus miserias, pues el poeta no sabe por qué y para qué está en el mundo. Es clara la preocupación que tiene por sí mismo, por su estado emocional, el miedo a envejecer y que todo termine –no quiere morir–; puede decirse que estaba en una crisis existencial que prolongaba su letargo.

La estructura externa del poema responde a una rima de esquema libre que, permite que el autor coloque la rima en donde crea conveniente, adornando los versos clásicos que componen el poema que son una combinación intercalada de eneasílabos y decasílabos. Lo que le da cuerpo a la composición es la formalidad del acento inevitable que le pone ritmo al poema, compensando la falta de formalidad en la rima. El poema tiene la musicalidad suficiente y no exagerada, para encantar al lector y no perder la tonalidad triste.

### ***Por el camino de las quimeras***

*Para Carmen Rosa*

Fundiendo el oro  
de tu belleza con el tesoro  
de mi tristeza,  
fabricaré yo un cáliz de áurea realeza  
en donde, juntos, exprimiremos  
el ustorio racimo de los dolores,  
en donde, juntos, abrevaremos  
nuestros amores...

Será una copa sacra. Labios humanos  
no mojarán en ella;  
decorarán sus bordes lirios gemelos como tus manos  
como tus labios habrá pétalos rojos,  
y en su fondo un zafiro que fue una estrella  
como tus ojos. . .

El sortilegio  
declinará. La magia de nuestro encanto  
tendrá un veneno de sacrilegio;  
la última gota  
la absorberemos, locos, mezclada en llanto;  
la copa rota,  
se perderá, camino de las quimeras<sup>6</sup>...  
Tú estarás medio muerta. Mi último beso  
morirá en tus ojeras,  
mi último beso  
se alejará, camino de las quimeras...

Borja idealiza lo que sería para él un amor perfecto y, además, en palabras de Gradys Valencia (2007: 92): «este poema, escrito en el invierno de 1912, el poeta habla de la imposibilidad de juntar lo distanciado de la carne y el deseo del hombre moderno». El autor se refiere metafóricamente a una mujer, a quien admira por su rubia belleza y para él se ha vuelto una tristeza y a la vez es un estado de felicidad (paradoja). Promete que juntos

---

<sup>6</sup> Monstruo de la mitología griega que, de acuerdo con esta, vomitaba llamas y tenía tres cabezas.

consumirán su amor, mismo que llegará a ser algo sagrado y que ningunos otros labios volverán a tocar los de ella, más que los del poeta. Asegura que alrededor de sus labios, a los cuales compara con el rojo de las rosas, habrá lirios que adornen sus bordes. Y de fondo habrá algo precioso en su rostro, que son sus ojos a los que, usando el símil, los compara con estrellas y el azul precioso de los zafiros. Así el poeta retrata a su amada con una descripción de su belleza comparada con lo más hermoso de la naturaleza.

Lo artificioso de su amor se acabará y claudicará en algo que será considerado una blasfemia o pecaminoso que juntos gozarán en un éxtasis mutuo, y cuando este culmine, será causa de tristeza y de algo monstruoso, causa de una pena profunda. Finalmente, Arturo Borja, promete que sus besos serán recordados por aquella mujer en las noches de desvelo, y así se perderá todo, y se sabrá al fin que todo ha sido una ilusión, una *quimera*.

La fascinación por la belleza de una mujer sobresale en este poema, pero al mismo tiempo es un penar constante en el poeta, al no poder tener el amor de aquella hermosa dama. Se evidencia los deseos de Borja para poder consumir el sentimiento que le gobierna y que, por ello, confiesa, ha caído en la irracionalidad. El amor es idealizado con matices sagrados – que evidencia la importancia—. El trasfondo de las dos primeras estrofas es de un tópico de bienestar, más relacionado con el supremo Bien y como se mencionó, con lo sagrado. Lo cual contrasta con la última estrofa.

El poema tiene un vuelco en la tercera estrofa. El trasfondo de bien en las primeras estrofas cambia drásticamente a una temática de maldad y horror. Es en esta parte del poema que sale a flote la verdadera intención de Borja. El poema se vuelve pecaminoso, más relacionado con el mal; el autor revela su lado inconsciente y su claudicación a sus instintos más bajos y perversos. Por último, la inserción de la figura quimérica resuelve el poema con el título, que revela el letárgico camino por el que pasaba Borja. Este cambio drástico se identifica mucho mejor con el título de la composición. La palabra quimera representa una ambigüedad, significa monstruosidad y utopía a la vez.

La composición adquiere fuerza por los versos que están adornados con una métrica libre que terminan en una rima consonante no determinada, lo que le quita la formalidad al poema. El ritmo de acentos inevitables con encabalgamientos le da cierta musicalidad compensando la falta de una estructura en la rima.

## ***Rosa lírica***

*Para Laurita Sánchez*

Prenda sobre tu seno esta rosada rosa,  
ebria de brisa y ebria de caricia de sol;  
para que su alma entera se deshoje amorosa  
sobre la roja y virgen flor de tu corazón.

Tu hermana Primavera cante un aria gloriosa  
ensalzando tus quince años en flor;  
y las Hadas<sup>7</sup>, en coro, celebren la armoniosa  
gracia de tu mirada de luz y de fulgor.

Que el Ideal te guíe por todos tus caminos,  
él, a su vez, guiado por tus ojos divinos  
y que anide por siempre en tu alma el amor.

Para que sea tu vida bella como la rosa  
rosada y perfumada que se muere amorosa  
sobre la roja y virgen flor de tu corazón.

El poema como se aclaró en la biografía del autor, el poema está dedicado para su joven cuñada. Tiene una estructura interna esperanzadora y llena de buenos deseos. Está adornado alegóricamente; Borja hace referencia a lo bello de una rosa y como esta adorna la belleza de aquella mujer. Reitera que la rosa está empapada por el aire fresco y los rayos de sol, lo cual enfatiza en la delicadeza de la rosa que es metáfora de la juventud. La rosa se deshojará completamente a causa del amor de la virgen mujer, en su corazón lleno de dulzura.

Mediante a la prosopopeya, el poeta hace alusión a la primavera que, cantará una tonada que provoque gloria a causa de la joven de quince años y empieza a madurar como lo hacen los botones que se convierten en flor. Además, piensa que los seres místicos del bosque pueden llegar a cantar en coro a causa de los ojos hermosos de aquella muchacha y exageradamente dice que iluminan con su fulgor. Esto es influencia de Darío, al poner seres mitológicos en sus versos.

---

<sup>7</sup> En la mitología griega y romana las llaman Hados, pero generalmente en forma de mujer hermosa y bella con alas de mariposa, criatura fantástica y sutil.

Regala los mejores deseos en la vida muchacha de quince años, le desea que siempre se guie por sus decisiones y lo que la haga feliz. También le dice que sus bellos ojos serán la causa para que siempre encuentre el amor.

A lo largo de toda la composición, Borja expresa sus sentimientos y emociones profundas mediante la rosa que simboliza belleza y juventud, lo cual el título del poema ya ha anticipado al lector. Hay varios elementos en el poema, pero los que sobresalen son la delicadeza e inocencia de la mujer que compara con la frescura de la flor y su desgaste en el tiempo, pues, la niña madurará al igual que lo hacen los botones antes de convertirse en flor; se vuelve nostálgico y triste para el poeta.

Las sinestesias visuales y olfativas, y mediante coloridas metáforas dibujan la belleza femenina de la joven dama. Provocan en el lector encanto, e incluso pueden llegar a dar el sentimiento de enamoramiento. Al mismo tiempo la preocupación por aquella flor (mujer) y su inevitable encuentro con la vida adulta, le hacen al poeta dar su bendición y deseos de bien para ella. Es notable la pena que gobierna al autor de como la juventud de esfuma. El poema en sí es una comparación de una flor con una mujer y como las dos en el tiempo se marchitan.

El uso de la conversión en la primera I y la IV estrofas recalcan las palabras claves del poema: *rosa, amorosa y corazón*. La composición es de versos clásicos alejandrinos divididos en dos partes por una pausa. La rima que está alternada en consonante y asonante que, acompañada por el ritmo de acento inevitable y entre cesuras, dan la musicalidad extravagante para enaltecer el colorido poema, comunican una profunda alegría y bienestar.

***Mi juventud se torna grave***

Mi juventud se torna grave y serena como  
un vespertino trozo de paisaje en el agua:  
la ebullición sonora de aquel primer asomo  
primaveral, deshízose lentamente en mi fragua...

Tu risa de oro, de cristal, de plata,

rememora un scherzo<sup>8</sup> ya lejano...  
en tu risa hay un eco de sonata,  
de pizzicato<sup>9</sup> de violín tzigano<sup>10</sup>.

Jugueteadando en el nido de tu boca,  
tu fina carcajada es ritmo ufano  
que me recuerda una fontana loca,  
y el pizzicato de violín tzigano.

Límpidas, sonoras, cristalinas,  
son cadencias del trío veneciano<sup>11</sup>;  
tienen reminiscencias argentinas  
de pizzicato de violín tzigano.

Este poema es el reflejo de la nostalgia que siente el poeta por el paso del tiempo y más específicamente por su juventud y cómo esta se ha desgastado. Siente nostalgia por los primeros días de la primavera que representan la juventud que alguna vez sentía en su ser, pero ahora se ha deshecho en su *fragua*, su estructura ontológica ya no es lo que era. La presenta en un contexto de un atardecer, símbolo del final del día la cual lo relaciona con la juventud que se acaba.

Borja hace una exageración de la realidad utilizando una triple hipérbole para describir el recuerdo de lo hermoso de la risa de su amada, que se parece a una vieja canción casi olvidada; pues en su risa él encuentra musicalidad semejante a la interpretación de una obra para cuerdas de un violín de arte gitano. Para ello incorpora una sinestesia musical que acompaña al poema al final de cada estrofa mediante la conversión.

El oro, cristal y la plata son características metafóricas de la risa de aquella mujer que al ser escuchada de su boca procura orgullo, por el solo hecho de pertenecer a tan hermosa mujer. Mediante la adjetivación, el poeta, se refiere a la risa de su amada, enfatizando en su pulcritud y buen sonido. Esta es tan hermosa que es comparable con la hermosura del trío de unas piedras preciosas italianas que le recuerdan a la belleza de Argentina.

---

<sup>8</sup> Es el nombre que se da a ciertas obras musicales o a algunos movimientos de una composición más grande como una sonata o una sinfonía.

<sup>9</sup> Técnica de interpretación musical que debe aplicar el ejecutante de un instrumento de cuerda.

<sup>10</sup> Violín gitano.

<sup>11</sup> Trío de piedras preciosas.

La estructura externa está compuesta por versos de métrica clásica, es una mezcla de decasílabos, endecasílabos y alejandrinos. Los versos llegan para convertir las tres últimas estrofas en cuartetos pie quebrado. En cuanto a la rima consonante, está determinada en una estructura cruzada, armonizando con el ritmo de acento inevitable de la composición.

***Melancolía, madre mía!...***

Melancolía, madre mía,  
en tu regazo he de dormir,  
y he de cantar, melancolía,  
el dulce orgullo de sufrir.

Yo soy el rey abandonado  
de una Thulé<sup>12</sup> dorada donde nunca viví  
y al verme pobre y desterrado  
vuelvo los ojos hacia ti.

Melancolía, tú eres buena,  
tú aliviarás este dolor;  
para esta pena,  
serán tus lágrimas de amor.

¿Qué me ha quedado de aquella hora  
primaveral?  
La melodía pasó. Ahora  
sólo hay un eco funeral.

¿Y la mujer a quien quisimos?  
¡Ay! se fue ya.  
¿Y la mujer que en sueños vimos?  
Nunca vendrá.

Y así, la vida:  
las estrellas mintiendo amores con su luz,  
cuando muy bien pudiera que ellas

---

<sup>12</sup> Término usado en las fuentes clásicas para referirse a un lugar, generalmente una isla, en el norte lejano.



sean los clavos de una cruz.  
Melancolía, madre mía,  
en tu regazo he de dormir,  
y he de cantar, melancolía,  
el dulce orgullo de sufrir.

El Romanticismo se evidencia, cuando narra metafóricamente, que ha sido desterrado de un reino lejano donde todo era felicidad, pero ahora solo es un vago recuerdo más que está siendo olvidado; solo la melancolía es su única compañía en la realidad. Advierte que aquel lugar solo estaba en su imaginación. Pero al ya no poder contar con la alegría de aquel pensamiento, recurre a la melancolía y disfruta de ella, pues no tiene otra salida.

Cuando la melancolía termina que, haciendo uso de la paradoja, para Arturo Borja es una tristeza hermosa. Mediante la compleción, en la primera y última estrofa, reitera la evocación a la melancolía, en el primer verso; y, al final de las estrofas mencionadas, el *dulce orgullo de sufrir*. Al no tener por qué sentirse melancólico, al no tener ya nada que extrañar, se siente vacío, sin existencia. Imagina si su vida no fuera melancólica, su vida perdería sentido, pues es la única forma en que se siente vivo.

Exageradamente, entra en desesperación al no sentirse melancólico; quiere vivir en el eterno retorno del recuerdo de su amada, incluso sabiendo que nunca volverá. Es un sufrimiento necesario, ya que prefiere sufrir a hacer que tal recuerdo desaparezca. En la quinta estrofa describe el efecto que sufre al poeta tras ya no sentir nostalgia. Mediante dos interrogantes se pregunta a sí mismo, poniendo énfasis detrás de la anáfora, por la mujer que amó, imaginó y extrañó en su melancolía. Se responde con un notable malestar, enfrentando la realidad, y asumiéndola. Ella se fue y nunca volverá.

La última estrofa es la repetición de la primera estrofa. Borja procura reiterar que la melancolía siempre estará presente, se vuelve un círculo vicioso de melancolía a crisis existencial que deviene otra vez en melancolía.

Arturo Borja en este poema impregna su sello característico melancólico. La tristeza se vuelve larga e inacabable, lo que se convierte en melancolía que es reproducida en los versos por medio de la anáfora. Mediante la apóstrofe evoca a la nostalgia a quien ve como una madre proveedora en cuyo seno ha de refugiarse; sabe que su futuro será el de seguir sufriendo y eso es algo triste alentador a la vez para el poeta. Hace mención a las estrellas,

para Borja, representan el falso amor, son solo causa de ilusiones y falsas esperanzas de bien<sup>13</sup>. Y como si de una canción se tratase, reitera con la primera estrofa para darle significación al poema, para enfatizar en la melancolía, su madre.

Las estrofas cargadas de dolor están compuestas de versos eneasílabos que terminan en un verso pentasílabo para convertirse en cuartetos clásicos. La rima mayormente consonante de esquema cruzada, dinamizando con el ritmo de acento inevitable para proveer solo la musicalidad necesaria para no arruinar la temática melancólica.

### ***A Lola Guarderas de Cabrera***

Te haré una rima de encaje con sutil hilo de luna,  
cantaré a tus ojos puros una canción de cristal  
y soñaré con el coro de tus cabellos en una  
mañana primaveral.

Te evocaré yo a la grupa de un negro corcel de ensueño.  
conducido por el mago caballero Lohengrín<sup>14</sup>.  
Tendrán tus hondas pupilas ese místico beleño<sup>15</sup>  
de las vírgenes del Rhin<sup>16</sup>.

Serás una dogaresa veneciana. Por la noche  
te cantará barcarolas algún pobre trovador,  
y se unirá a la del bardo que te dice su reproche.

...y repasando tus sueños por ignoradas, riberas,  
en la tarde, bajo el fuego del crepúsculo estival,  
recordarás a un bohemio que un día quiso que oyeras  
una canción de cristal.

Es una composición que podría tratarse de un soneto no terminado. El poeta se expresa mediante la metáfora de *rima y encaje* para decir que creará una composición hermosa y

---

<sup>13</sup> Podría ello compararse con la perspectiva cosmológica que sostiene que “algunas estrellas están tan lejos que su luz tarda eones en llegar hasta nosotros. Para cuando la luz de algunas estrellas llega hasta aquí, ya están muertas. De esas estrellas, solo vemos sus fantasmas” (deGrasse Tyson 2014). Son ilusiones.

<sup>14</sup> Caballero del cisne, es un héroe de los mitos europeos medievales.

<sup>15</sup> Es una planta venenosa que tiene muchos alcaloides como principio activo, con un olor desagradable.

<sup>16</sup> Importante río de Europa en Suiza.

suave, digno de ser escuchado por una dama, de mirada ingenua que metaforizada detrás de *mirada de cristal*; le dedica su poema que es sincero. Siempre recordará su abundante cabello que manifiesta con la hipérbole de *coro de tus cabellos*, en un paisaje primaveral.

Reitera que recordará a su dama, metafóricamente la imagina sentada en la parte trasera de un corcel que es conducido por un *mago caballero* por antonomasia *Lohengrín*, importante y de trascendental nombre –digno de ser inmortalizado en una leyenda–. Advierte que sus ojos provocan la muerte, al compararlos con un beleño de las tranquilas y desconocidas aguas del río *Rhin*. La comparación que hace puede evidenciar la inocencia de la dama que es un velo para ocultar las verdaderas intenciones.

El poeta se dirige a su dama diciéndole que ella será una *dogaresa veneciana* que metaforiza a una mujer muy prestigiosa a quién son dedicadas letras de canciones hechas por algún trovador. A este cántico se unirá la voz del poeta quien es el encargado de reprochar, incluso el canto de las aves.

Finalmente, Arturo Borja se refiere metafóricamente con *ignoradas riberas* a los sueños de la dama, a aquellos sueños a los que ya no evocaba y estaban casi olvidados; que se generaron en el ocaso del verano. Reta a su dama a traer a la mente aquellos sueños, y advierte que con ellos recordará al bohemio quien le creó un *poema de cristal*, que es sinécdoque de sinceridad. Necesita recordar que aquella inspiración de hacer poesía nació en la bohemia.

El poema es una apología a Lola Guarderas como se conoce por su título. El poeta quiere utilizar las más sutiles palabras para describir a su musa, quiere que su poema sea digno de ella. Mediante la apóstrofe se refiere a su ausencia. Utiliza la prosopografía para describir el encanto de Lola que, con el uso de la anáfora *Te* enfatiza en la dedicatoria. El escenario cambia en la segunda estrofa a un escenario medieval. Y en la segunda línea de la última estrofa, se aprecia como el poema cambia drásticamente de alegre a un trasfondo nostálgico, el poeta no puede deshacerse de la oscuridad que lo identifica como uno de los “decapitados”.

Versos hexadecasílabos son los que componen este poema y terminan en rima consonante que en la estrofa tiene un esquema cruzado, que da musicalidad a la composición. Además, las estrofas que son cuartetos de pie quebrado tienen acento accidental, además de las

cesuras de los versos de arte mayor. Todo ello en conjunto brinda al lector la gracia musical, y al mismo tiempo la estructura interna evidencia el realismo y vestigios románticos.

### ***Visión lejana***

*A Ernesto Noboa*

¿Qué habrá sido de aquella morenita,  
trigo tostado al sol –que una mañana–  
me sorprendió mirando a su ventana?  
Tal vez murió, pero en mí resucita.

Tiene en mi alma un recuerdo de hermana  
muerta. Su luz es de paz infinita.  
Yo la llamo tenaz en mi maldita  
cárcel de eterna desventura arcana.

Y es su reflejo indeciso en mi vida  
una lustral<sup>17</sup> ablución de jazmines  
que abre una dulce y suavísima herida.

¡Cómo volverla a ver! ¿En qué jardines  
emergerá su pálida figura?  
¡Oh, amor eterno el que un instante dura!

La composición es el relato de una anécdota, no suya por supuesto, ya que por su dedicatoria es lógico que fue un recuerdo de su amigo y compañero Ernesto Noboa. El título del poema y el uso de la cronografía revelan la temática. Se trata la preocupación del poeta por el pasado y el recuerdo que va desapareciendo de su memoria. «El poema establece un contrapeso entre la muerte de la carne y la vida de la palabra. Simbología de la muerte, de la imposibilidad del pacto entre vida y palabra» (Valencia, 2007: 91).

Empieza el poeta por mostrar a quién va dirigido el poema, pues es a una mujer de piel morena que, con el uso de una sinestesia visual, muestra el color exacto de su piel en el lector: *trigo tostado al sol*. Recuerda que lo sorprendió cuando la miraba en su ventana. No

---

<sup>17</sup> Purificación

sabe lo que ha sucedido con ella, tal vez ya no está viva, pero siempre está presente en los recuerdos del poeta, lo cual expone con la antítesis *murió, pero en mí resucita*. Además, dice que aquella imagen persiste en su memoria, que se ha guardado para sí mismo, que metaforiza como una *maldita cárcel de eterna desventura arcana*. No sabe qué hacer con tal recuerdo que es un purificante lavatorio de jazmines, que le evoca un recuerdo doloroso. A lo que se refiere es a un dolor que lo purifica de una manera dolorosa.

En la última estrofa, el poeta, mediante una exclamación, apunta a saber que nunca más volverá a verla, como quién maldice por ello. También se pregunta, de poder verla otra vez, ¿dónde hacerlo? Finaliza el poema exclamando, haciendo uso de la imprecación, al decir que aquel es un amor eterno pese a haber durado tan poco el encuentro, como cuestionando a la vida por lo efímero del amor, antitéticamente dice: ¡Oh, *amor eterno* el que un *instante dura!*

La composición poética es un soneto, compuesto por estrofas cuarteto y tercetos, lo que la convierte en un soneto. Cada uno de los versos termina en rima consonante de estructura abrazada y cruzada que son determinadas por lo clásico del soneto. La musicalidad del poema viene con el ritmo que se establece por el acento inevitable y entre cesuras.

### ***Primavera mística lunar***

*A Víctor M. Londoño*

El viejo campanario  
toca para el rosario,  
Las viejecitas una a una  
van desfilando hacia el santuario  
y se diría un milenario  
coro de brujas, a la luna.

Es el último día  
del mes de María<sup>18</sup>.

Mayo en el huerto y en el cielo:  
el cielo, rosas como estrellas;

---

<sup>18</sup> Madre de Jesús de Nazaret.

el huerto, estrellas como rosas ...  
Hay un perfume de consuelo  
flotando por todas las cosas.  
Virgen María, ¿son tus huellas?  
Hay santa paz y santa calma ...  
sale a los labios la canción ...  
El alma  
dice, sin voz, una oración.

Canción de amor,  
oración mía,  
pálida flor  
de poesía.

Hora de luna y de misterio,  
hora de santa bendición,  
hora en que deja el cautiverio  
para cantar, el corazón.

Hora de luna, hora de unción,  
hora de luna y de canción.  
La luna  
es una  
llaga blanca y divina  
en el corazón hondo de la noche.

¡Oh luna diamantina,  
cúbreme! ¡Haz un derroche  
de lívida blancura  
en mi doliente noche!  
¡Llégate hasta mi cruz, pon un poco de albura  
en mi corazón, llaga divina de locura!

El viejo campanario  
que tocaba al rosario

se ha callado. El santuario  
se queda solitario.

En cuanto a la estructura interna, empieza el poema describiendo un escenario en el que el campanario suena en aviso al inicio al rosario. El poeta describe a las personas que acuden a la ceremonia religiosa, se trata de unas viejecitas que van una a una pasando por la calle, ancianas entregadas a su religión; pero para Borja aquella apariencia no es lo que parece, y lo expresa mediante una sinécdoque, pues pueden llegar a ser un grupo de mujeres muy viejas entregadas a Satanás.

Mediante el uso de la cronografía, muestra el contexto religioso y temporal del poema. Es el último día del mes de mayo, mes de María, según la tradición católica. Describe el paisaje, mediante la metáfora *hay un perfume de consuelo flotando por todas las cosas* para evidenciar la armonía del ambiente. Enfatiza mediante una hipérbole, que es mayo en todas partes, en el *cielo y en la tierra*, que con la conduplicación reitera en pronunciar al *cielo*. Así mismo se nota la musicalidad que da al poema con el uso del retruécano: *el cielo, rosas como estrellas; el huerto, estrellas como rosas*. Sigue describiendo mediante una conduplicación, fusiona la hermosura de las estrellas y de las rosas del paisaje de mayo.

Usando la reiteración enfatiza en la paz; un sentimiento de tranquilidad que invade su alma. Además, mediante la antítesis: *el alma dice, sin vos, una oración*, se refiere a las oraciones internamente pronunciadas que son palabras de amor, y provoca cantar en voz alta alabando a María.

Describe a la madre de Jesús como una flor pálida, en una noche de luna, que es para Borja misteriosa, pero al mismo tiempo también significa misticismo. Reitera que el misticismo que procura la noche del último día del mes de mayo, acompañada por la luna que pone un toque de tristeza en el fervor de lo más oscuro de la noche. Pinta el paisaje con una luna brillante, es entristecedor; con el uso de prosopopeya, se refiere a esta, mediante una súplica que exclama que le quite las penas que sufre. En el olor del *incienso, flores y paz* en todas partes, describe el ambiente. Es como una tristeza que alegra el alma.

Finalmente, el autor, se refiere nuevamente a la iglesia, cuyo campanario fue nombrado en los dos primeros versos de este poema. Señala que las campanas que anunciaban el rosario han dejado de sonar, y el templo ya está vacío.

En la parte externa del poema, los versos blancos que componen estrofas libres no tienen la musicalidad propia de Borja, pero compensa aquello con la rima de esquema libre de los versos terminados en rima consonante. Sobre todo, con el ritmo determinado por el acento inevitable, entre cesuras y por encabalgamiento hacen parecer al poema como una oración

### ***Voy a entrar al olvido***

*A Francisco Guarderas*

Hermano, si me río de la vida y sus cosas  
notarás en mi risa cierto rezo de angustias,  
sentirás las espinas que hay en todas las rosas,  
comprenderás que casi mis flores están mustias.

Yo pongo a los cipreses de mi sendero, ahora,  
una doliente gracia contradictoria y llena  
de la azul ironía que aprendí de la Aurora<sup>19</sup>  
que es hija de los rojos Crepúsculos de pena.

Se apagaron aquellos ojos que me sonrieron  
diabólicos y brujos detrás de una ventana,  
y esta tarde yo he visto que en mi jardín murieron  
pobres rosadas rosas que enterraré mañana.

Indiferentemente tiene mi herida abierta  
el dorado veneno que me dio esa mujer:  
Voy a entrar al olvido por la mágica puerta  
que me abrirá ese loco divino: ¡BAUDELAIRE!<sup>20</sup>

El autor dirigiéndose a su amigo, es el comienzo del poema, empieza, por hacer notar sus risas mediante la paradoja *en mi risa cierto rezo de angustias*, que no son lo que parecen, aclara que en realidad es por disimular la tristeza que guarda. Nuevamente la melancolía es objeto de referencia en este poema, lo cual evidencia la estructura interna del poema. Le dice a su amigo que podrá apreciar la tristeza que sufren todas las personas en su persona,

---

<sup>19</sup> Diosa romana del amanecer.

<sup>20</sup> Véase Capítulo I, acápite 3.



y que se encuentra melancólico. Su constante sufrimiento, metafóricamente lo oculta bajo una máscara de risas.

Enfatiza en el sufrimiento, en las circunstancias dolorosas de su vida, a las cuales simboliza con los *cipreses*. Es contradictorio, siente también alegría, hasta parece disfrutarlo. Pone como símbolo de la alegría al amanecer, que lo representa con la diosa Aurora; de la triste noche es representada por los crepúsculos a los que adorna con la palabra *pena*, compara el morir del día con la lozanía que murió en su persona. El del color del amanecer que es siempre el devenir del atardecer triste.

En la tercera estrofa con la metáfora *se apagaron aquellos ojos que me sonrieron*, habla sobre la mujer quien lo miraba un día con desdén y lujuria. Y al ya no tener aquel amor nunca más, es la causa del sufrimiento latente. Afirma que, en su persona, ha muerto la lozanía, todo lo pone en un paisaje de atardecer -que en el poema es símbolo de pena-. Con este poema parece revelar que ya no puede más, ha perdido ante el amor, está lastimado irremediablemente.

Finalmente cierra su poema diciendo que, indiferente le es su constante sufrimiento a la mujer que es la causa de su dolor, pero es *dorado*, lo cual es algo de alegría en su penar. Su tristeza le es indiferente a su amada Y concluye advirtiendo que su destino es ser olvidado, pero lo hará contando con la poesía extraordinaria, el *loco divino* por antonomasia, Charles Baudelaire.

En cuanto a la estructura externa del poema, se compone por cuatro estrofas cuartetos de pie quebrado, que contienen cuatro versos alejandrinos cada una. Estos versos adquieren ritmo constituyente en la sexta y décima tercer sílaba, que terminan en rima consonante de un esquema cruzado que les da musicalidad, pero sin arruinar el tema melancólico del contenido del poema.

### ***Memento musical***

Sollozaba Chopín<sup>21</sup> en el piano...

Tu mano

---

<sup>21</sup>Fryderyk Franciszek Chopin, fue un compositor y virtuoso pianista polaco-francés.

acariciaba melodiosamente  
el teclado...

Tu frente  
bajo la áurea lluvia de tus cabellos daba  
sensaciones de paz y eucaristía...  
Por el ambiente anémico flotaba  
un aroma nostálgico de luna que oprimía.

La educación aristócrata de Borja es apreciable en este poema, cuando recurre a Chopín como figura musical francesa, para poner su obra como sinestesia auditiva de fondo del poema. Describe a una mujer, quien está interpretando las melódicas notas en el piano, quien tiene una cabellera dorada que cubre su frente, que se entiende con la metáfora *tu frente bajo la áurea lluvia de tus cabellos...*, aquello provoca la sensación de paz y misticismo, lo cual describe como el sentimiento de un fiel tras recibir la eucaristía; tiene una tendencia religiosa al nombrar símbolos propios del catolicismo.

Usando la apóstrofe, enfatiza en el primer verso de cada estrofa el: *tú*, refiriéndose a la mujer a quien recuerda. Para finalizar, detalla el ambiente del poema usando la metáfora y la prosopopeya en la frase *ambiente anémico*, para pintarlo sin actividad, enfermizo; procura nostalgia a causa del escenario preponderante de la luna diciendo metafóricamente *un aroma nostálgico*.

Esta corta composición poética de Borja está planteada en estrofa libre, con versos blancos que no están determinados por las reglas de la métrica. La rima, así mismo, es de esquema libre, pero con el cuidado de no perder musicalidad, a lo que ayuda mucho el ritmo de acento inevitable en los versos.

### **Bajo la tarde**

¡Oh! tarde dolorosa que con tu cielo de oro  
finges las alegrías de un declinar de estío.  
¡Tarde! Las hojas secas en su doliente coro  
van llenando mi alma de un angustioso frío.

La risa de la fuente me parece ser lloro;

el aire perfumado tiene aliento de lirios;  
añoranzas me llegan de unos viejos martirios  
y a mi mente se asoman unos ojos que adoro...

Negros ojos que surgen como lagos de muerte  
bajo la sombra trágica de un cabello obsidiano,  
¿Por qué esa obstinación en dejar mi alma inerte,

turbando mis delirios con su mirar lejano?  
... Sigue fluyendo pena de la fuente sonora<sup>22</sup>...  
Ha llegado la noche... Pobre alma mía, ¡llora!

Borja empieza este poema con una apóstrofe, refiriéndose al atardecer, al cual describe como doloroso. Una vez más utiliza el ocaso como un símbolo para expresar su dolor; siente como al pasar del tiempo el día y la vida se apagan. Pinta el paisaje arquetípico de un atardecer con su cielo naranja y la tristeza melancolía que evoca aquel acontecimiento. Mediante la hipérbole *cielo de oro*, describe el dorado del ocaso. Aunque aquel evento se caracteriza por su sublimidad, para el autor es causa de una profunda tristeza, lo que metafóricamente relaciona con la pena que produce el fin del verano y el comienzo del invierno. Sigue describiendo, se refiere a las hojas secas al escucharlas en el viento o al pisarlas, provocan tristeza en el poeta, como si las hojas agonizaran al ser aplastadas.

Describe el ambiente del poema. Pone de manifiesto, mediante el uso de la metáfora, comparando una fuente de agua con una fuente que emana lágrimas de tristeza y un recuerdo emotivo que ayuda a tal escenario para prolongar su sufrimiento. Aparece una antítesis al dar igualdad la *risa* con el *llanto*, pues nada le alegra. Para compensar aquello, el aire está contaminado por un olor a lirios que, metafóricamente expresa diciendo *aliento de lirios*. Pero tiene un repentino sentimiento de melancolía por la lejanía temporal de unos *viejos martirios*; además, tiene la reminiscencia de un rostro cuyos ojos son el centro de su recuerdo.

En la segunda mitad del poema la temática se vuelve oscura. Llama *lagos de muerte* a los ojos de su amante, y a su cabello lo compara con una piedra obsidiana; se evidencia un recuerdo que hiere, porque trae consigo tragedia. Continúa con una interrogación mediante

---

<sup>22</sup> Proceso mediante el cual un sonido manipulado para generar en el oyente la sensación de estar moviéndose en un espacio real o virtual.

una pregunta que lanza al aire, como preguntando a la vida, pidiendo una explicación del por qué la obstinación de querer su alma sin vida.

La última estrofa es continuación de la estrofa III, mediante un encabalgamiento arrastra la interrogación anterior. Enfatiza en preguntarse en el por qué turbar sus desmayos, si ya son malos intrínsecamente. Luego, permite a la pena que se genere y se desarrolle, es algo irreal, lo cual metaforiza con la *fuentes sonora*. Finaliza refiriéndose a la descripción del atardecer, en este punto, ya ha culminado, la noche ha comenzado. Describe su estado emocional, se siente agobiadamente triste. Con ello señala que su vida a llegado al clímax de la tristeza y ya no hay vuelta atrás.

La estructura externa del poema está compuesta por cuatro estrofas cuarteto pie quebrado, con cuatro versos alejandrinos cada una. La rima es consonante y de esquema cruzada, que dinamiza musicalmente con el acento constituyente en la sexta y la decimotercera sílaba de cada uno de los versos rítmicos. Estos elementos utilizados musicalizan el poema a manera de exclamación, es una súplica.

### ***Madre locura***

¡Madre Locura! Quiero ponerme tus caretas.  
Quiero en tus cascabeles beber la incoherencia,  
y al son de las sonajas y de las panderetas  
frivolizar la vida con divina inconsciencia.

¡Madre Locura! Dame la sardónica gracia  
de las peroraciones y las palabras rotas.  
Tus hijos pertenecen a la alta aristocracia  
de la risa que llora, danzando alegres jotas.

Sólo amargura traje del país de Citeres<sup>23</sup>...  
Sé que la vida es dura, y sé que los placeres  
son libélulas vanas, son bostezos, son tedio...

Y por esto, Locura, yo anhelo tu remedio,

---

<sup>23</sup> Grupo de mujeres sensuales como las ninfas con carácter mitológico que representa a Venus, diosa de la belleza. Grecia.

que disipa tristezas, borra melancolías,  
y puebla los espíritus de olvido y alegrías...

El poema es una serie de apóstrofes que se conjugan entre sí para referirse a la locura, a la cual el poeta ve como una madre protectora y proveedora. Borja desea vivir en estado de locura, quiere vivir incoherente. Esto se aprecia en la metáfora: *¡Madre Locura! Quiero ponerme tus caretas*. El poeta pone un escenario sonoro, de panderetas y cascabeles – artículo clásico en los bufones en el medioevo– y así vivir inestablemente.

Hace otra invocación a la locura, a quién el poeta metafóricamente diciendo *peroraciones* y *las palabras rotas*, pide le la burlona gracia de poder expresarse con palabras sin sentido. Además, pone de relieve que quienes han enloquecido han pertenecido al estrato más alto en el que se podrían ubicar en la jerarquización de la risa, y como consecuencia de los padecimientos de la melancolía siempre están riendo de todo. Usa la paradoja *la risa que llora* para aclarar que la locura es el llanto escondido detrás de la risa. La metáfora de *danzando alegres jotas*, expresando la *J* como símbolo onomatopéyico de la risa. Paradójicamente la locura representa la tristeza y alegría.

Además, se refiere a la amargura que ha traído del país del amor, lo metaforiza con el mito griego de Citeres, que es el nacimiento de Afrodita, diosa del amor, o la representación de la belleza femenina. Luego, en los siguientes versos, el autor enfatiza en la conciencia que tiene de la banalidad de los placeres, utilizando por metáfora la corta vida de las libélulas para precisar lo efímero de su felicidad, y reitera que llega a ser tedioso.

El poema en su comprensión completa es una glorificación a la locura, utilizando la anáfora *¡Madre Locura!* Su título revela lo que con esto se trata de decir, además de ver a la locura como un ente abstracto en donde halla refugio y consuelo. Nuevamente Borja clama a la locura, pidiéndole lo encuentre y alivie sus males, como si fuera el antídoto al sufrimiento, es la medicina ante los desairados recuerdos que con la cordura le es imposible lidiar. Quiere vivir atrapado en un estado de inconciencia.

El poema caería en la categoría de soneto por estar compuesto de dos cuartetos y dos tercetos, pero la métrica de los versos le obliga a salir de esta categoría. Tiene una composición de dos cuartetos pie quebrado y dos tercetos de versos alejandrinos, que terminan en rima consonante de esquema cruzado y encadenada, lo que hace que sea una rima libre a preferencia del autor. Además, el ritmo está establecido por el acento

constituyente en la sexta y la décimo tercera sílaba de cada verso, proporcionando musicalidad, pero como es común en Borja, no sale de su tonalidad triste.

### ***Para mi tu recuerdo***

Para mí tu recuerdo es hoy como una sombra  
del fantasma que dimos el nombre de adorada...  
Yo fui bueno contigo. Tu desdén no me asombra,  
pues no me debes nada, ni te reprocho nada.

Yo fui bueno contigo como una flor. Un día  
del jardín en que solo soñaba me arrancaste;  
te di todo el perfume de mi melancolía,  
y como quien no hiciera ningún mal me dejaste...

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

Como expresa el título, el poema hace referencia a un recuerdo, del cual quiere deshacerse. Empieza por evocar al recuerdo de una entidad la cual no describe, que es comparado con las características de una sombra fantasmal, que es metáfora de algo a lo que ya no puede aspirar a ver y tocar otra vez, pero, representa algo atesorado y querido. Seguidamente revela que se trata del recuerdo de una mujer. Se lamenta por lo bueno que fue con ella y no fue correspondido. Pero no le debe nada, tampoco le reclama nada. El poeta deja en claro que aquella relación ha terminado sin dejar algo pendiente. Por ello, el desdén que sentía por su amada ya no provoca ninguna reacción de asombro en el autor. Es tanto el recordar que ya ni siquiera siente dolor

El poeta recuerda que fue bueno con esa persona usando la anáfora *yo fui bueno contigo* en las estrofas I y II; compara aquella bondad con la de una *flor*, que no hace daño y procura la sensación de bienestar, la flor como símbolo de inocencia. Llega la reminiscencia de que, en algún momento, antes de conocer a su amor recordado a quien se refieren aquellos versos, se encontraba en un estado de imperturbabilidad. Metafóricamente representa esto con un jardín –viéndose a sí mismo como una flor– en el que solo estaban sus sueños y él; pero fue

arrancado en contra de su voluntad de aquel lugar de ensueño, a causa de haberse enamorado. A continuación, recrea lo que pasó luego de verse obligado a dejar tan pacífico estado. Ha claudicado a tal pasión, él le ha entregado todo su amor, que metafóricamente es perfume. Ello concuerda con la metáfora anterior de su bondad como una flor. Así, sin ninguna causa de mal, fue abandonado.

En los últimos versos del poema, enfatiza mediante la reiteración: *pues no me debes nada, ni te reprocho nada*, pero en que sí le es posible reclamar algo, sería la tristeza en la que fue dejado, reitera, esa tristeza que, exagerando la realidad con el uso de la hipérbole, siente que acaba con su vida. Compara la tristeza que siente con *un pobre moribundo que le reza a la Virgen*, y que pide se apiaden de él y acaben con su tormento. Notoria es la desesperación que vive Borja por un recuerdo que le atormenta la vida y no tiene otro remedio más que recurrir a la religión como último recurso para buscar aquella paz arrebatada.

Este es otro poema en el que los cuartetos pie quebrado son las estrofas que componen la estructura externa, cada una de ellas compuestas por versos alejandrinos que son de corte clásico. Cada verso tiene rima consonante de esquema cruzado, que le da la musicalidad a la composición, esto va de la mano con el ritmo que se establece por la acentuación constituyente en las sílabas sexta y décima tercera que se evidencia en los versos que mediante una conduplicación rezan: *No te reprocho nada, o a lo más mi tristeza, esta tristeza enorme que me quita la vida.*

### ***En el blanco cementerio***

*Para Carmen Rosa*

En el blanco cementerio  
fue la cita. Tú viniste  
toda dulzura y misterio,  
delicadamente triste...

Tu voz fina y temblorosa  
se deshojó en el ambiente  
como si fuera una rosa  
que se muere lentamente...

Íbamos por la avenida  
llena de cruces y flores  
como sombras de ultravida  
que renuevan sus amores.

Tus labios revoloteaban  
como una mariposa,  
y sus llamas inquietaban  
mi delectación morosa.

Yo estaba loco, tú loca,  
y sangraron de pasión  
mi corazón y tu boca  
roja, como un corazón.

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

En el blanco cementerio  
fue la cita. Tú te fuiste  
dejándome en el misterio  
como nadie, solo y triste.

El poema narra un encuentro con un escenario algo tétrico, pues se trata de un cementerio que destaca por la blancura de sus tumbas. El lado oscuro de Borja sale a flote, quisiera con ello hacer referencia a la muerte y compararlo con el amor que se extingue. Esta es una particularidad en el estilo de Baudelaire y una clara evidencia que ha influenciado en Borja. Retrata a quién acudió para encontrarse con él: recuerda que llegó con dulzura, pero a la vez con misterio y con una levedad de tristeza en su semblante. Cuando aquella mujer se pronunció, apreció una voz fina y algo temblorosa que se perdió en el ambiente. Compara a la fina voz con una rosa que pierde la vida lentamente, que se va apagando en su duración.

A continuación, menciona que se dispusieron a caminar. Enseguida detalla la escena: el camino estaba lleno de cruces y flores, a las cuales las compara con *sombras de ultravida*,



que son los vestigios de vidas que cesaron, pero el recuerdo es el amor que permanece y vuelve a surgir, la muerte solo acaba con el cuerpo material pero el amor queda imperecedero. Se refiere a los labios de su compañera, a los que describe como elevados, que son comparados con el aleteo de una mariposa. Y el resultado de ello es la inquietud del poeta, por las palabras que surgen y deleitan. Retrata los estados de sí mismo y su acompañante, un estado de locura; puntualiza que su corazón y los labios de su compañera, a los que compara con lo rojo de un corazón, de tanta pasión llegaron a sangrar.

Vuelve a describir el escenario, el cementerio como símbolo de la muerte, tal vez advierte al lector en lo que podría terminar aquella relación. El día está por terminar, ha llegado el ocaso, con él también el amor se esfuma y metafóricamente la vida también termina, que con el paisaje lúgubre del cementerio da un tema escalofriante al poema. Reconstruye lo que vivió entonces: su amante siente miedo, la llora; y aclara que su vida se está consumiendo a causa de que el amor le está matando. Las lágrimas de su amada son el toque perfecto para cerrar el poema que es triste y de tonalidad pesimista. Reitera en la descripción del escenario general del poema, el cementerio donde fue la cita. Concluye que, el misterio con el que llegó su amada no fue aclarado, ella se fue, lo dejó en una crisis existencial, sintiéndose nadie. Se quedó solo y con tristeza.

Siete cuartetos son las que componen la estructura externa en el poema. Cada estrofa está constituida por cuatro versos de ocho sílabas métricas (octosílabos), lo que hace que las estrofas sean de corte clásico. Cada verso tiene rima consonante y de esquema cruzado, que adquieren musicalidad leve, gracias al ritmo de acento inevitable y por encabalgamiento. Pues el poema es más un relato que una composición colorida con musicalidad.

### **C. Chaminade**

Una tela de araña temblorosa  
bajo el pálido beso de la luna.  
Una rosa otoñal, un lirio, una  
rosa que se deshoja silenciosa.

La queja apasionada y dolorosa  
de Pierrot<sup>24</sup> que suplica. La importuna

---

<sup>24</sup> Personaje de la Comédie Italienne.

serenata fatal que la Fortuna  
va cantando fugaz y veleidosa.  
Ronda armoniosa de mujeres. Ronda<sup>25</sup>  
acariciante y apacible bajo  
el arábigo encaje de la fronda<sup>26</sup>.

Alegóricamente empieza el poema con una descripción de un paisaje algo siniestro. Dos objetos a los que se refiere: una tela de araña la cual temblorosa se encuentra bajo los rayos lunares; y una rosa, la que la ubica en el otoño, está ya marchitándose y por la época en la que se encuentra se deshoja.

Salta bruscamente a un escenario diferente del que pinta en la estrofa I. Describe el quejido apasionado y doloroso de un personaje de la comedia italiana, Pierrot, como símbolo de la melancolía; lo retrata con una sonrisa de llanto, en quién el gesto suplicante y miserable es su característica más sobresaliente. A continuación, se refiere a la diosa romana Fortuna, que es diosa de la buena o mala suerte, enfatizando en la segunda. La mala suerte actúa de forma rápida y desinteresada.

Se figura una composición musical, la ronda. Mediante una sinestesia auditiva, detalla lo apacible y sutil de aquella composición; pasa a una sinestesia táctil, en la que la melodía hace parecer que se encuentra bajo el vendaje de lienzo de una fronda. La herida que provoca la tristeza tratada con el vendaje de la música.

El poema trata de un angustioso contexto que termina con una melodía triste, pero hermosa. El título del poema es el nombre hace referencia a la compositora y pianista francesa Cécile Chaminade, que con su composición transmite una paz penetrante y melancólica. La temática del poema es cómo Borja apreciaba la obra musical de la compositora.

Analizando la estructura externa, el poema sería un soneto si contara con un terceto más al final. Compuesto por dos cuartetos y un terceto, la composición cuenta con versos endecasílabos de rima consonante de esquema abrazado que, acompañados por la musicalidad del ritmo constituyente con el acento en la sexta y decimotercera sílaba de cada verso, ponen el sello característico de Borja. El poema cumple con todos los requerimientos

---

<sup>25</sup> Es una composición vocal corta en la que dos o más voces cantan la misma melodía en el mismo tono.

<sup>26</sup> Un tipo de vendaje de lienzo, de cuatro cabos y forma de honda, que se emplea en el tratamiento de las fracturas y heridas, especialmente en la nariz y la mandíbula.

para la composición clásica del soneto, por lo que se considera este poema como un soneto incompleto.

### ***Aria galante***

Para ti mi pensamiento,  
para ti mi corazón;  
para ti, flor de tormento,  
mi pasión.

Y que dos cercos violados  
que a tus ojos hechizados  
aureolan de suplicios,  
viertan en mí, alucinados  
maleficios.

Porcelana de ilusiones  
tu palidez...

Me da claustrales visiones  
tu languidez...

y tu labio purpurado  
que has mojado  
en sangre de corazones,  
es una flor de pecado  
de un jardín de tentaciones.

¡Princesa de mis quimeras,  
que tus moradas ojeras,  
que tu inviolada blancura  
y la llama de tu boca,  
sean blasón<sup>27</sup> de mi loca  
desventura!

Y recuérdalo, Princesa,  
que mi amor te canta y reza:  
para ti mi pensamiento,  
para ti mi corazón;

---

<sup>27</sup> Escudo de armas.

para ti, flor de tormento,  
mi pasión.

Este poema es una exaltación del amor que siente el poeta por su amada. Mediante el uso de la anáfora *para ti*, Borja, enfatiza que el poema va dedicado a su amada, a quién llama *flor de tormento*, que es metáfora de su belleza y delicadeza, pero a la vez ello le ha traído sufrimiento. Reitera que para ella es su pensamiento y su corazón. Confiesa que siente intimidación hacia la mirada de aquella mujer que provoca desdén. Sus ojos encantadores connotan deseo, a lo cual los describe metafóricamente que están rodeados de ansias. A continuación, Borja, pide poder claudicar en ese suplicio.

El poeta confiesa que la blanca piel de la mujer a quien se refiere el poema, le provoca ilusiones que se generan en su cabeza y de las cuales no puede escapar, lo cual metaforiza con *claustrales visiones*. Describe su labio de color púrpura, que se encuentra así por haberlos convertido en una herramienta de la pasión, la cual representa con *sangre de corazones*. Se vuelve a referir a la mujer, la retrata haciendo la comparación con una *flor del pecado*, es hermosa, pero a la vez despierta muchas emociones y sentimientos de tentación que van en contra de las leyes de Dios; sus deseos sexuales que son inevitables y la belleza de la mujer como la causa de ello. Continúa describiendo a la dama, es llamada *princesa de mis quimeras*, que es símbolo de los sueños inalcanzables de Arturo Borja, son solo ilusiones. Destaca sus orejas moradas, su piel blanca llena de pureza, es la causa de sus delirios y sus labios la causa de la pasión que desprende; y su boca que es incandescente, es un escudo para la pasión de quien la desea, la cual adjetiva como desventurada.

Y finalmente, se refiere nuevamente a la mujer como *princesa*. Le pide que recuerde, mediante la anáfora de la estrofa I, que el amor que siente hacia ella siempre estará cantando y rezando: que es suyo su amor y su pensamiento. Finaliza cuando llama a su amada *flor de tormento*, que representa una hermosura y también la llama su *pasión* y sufrimiento, que evidencia la ausencia de reciprocidad de los sentimientos. Siempre estará cantando y afirmando que el amor que siente siempre será de aquella mujer.

Las estrofas libres componen la estructura externa de este poema, pero con una particular singularidad. Se trata de cinco estrofas de versos octosílabos que tienen como último verso un tetrasílabo. Esta combinación de versos tiene rima consonante con un esquema que se alterna entre abrazada y cruzada. Si no es ya bastante musical la rima, el ritmo

constituyente recae en las sílabas tercera y séptima en los octosílabos y en la última sílaba en los cuartetos para darle una colorida sonoridad.

### ***Mujer de bruma***

Fue como un cisne blanco que se aleja  
y se aleja, suave, dulcemente  
por el cristal azul de la corriente,  
como una vaga y misteriosa queja.  
Me queda su visión. Era una vieja  
tarde fría de lluvia intermitente;  
ella, bajo la máscara indolente  
de su enigma, cruzó por la calleja.

Fue como un cisne blanco. Fue como una  
aparición nostálgica y alada,  
entrevista ilusión de la fortuna...

Fue como un cisne blanco y misterioso  
que en la leyenda de un país brumoso,  
surge como la luna inmaculada.

Claramente el poema está compuesto para una mujer como revela el título. El autor compara mediante un símil, a la mujer con un cisne; utiliza dos adjetivos: *dulce* y *suavemente*, con ellos describe con el sutil movimiento de un cisne, el cual se distancia y lo hace por la corriente de un cristal, que mediante el adjetivo *azul* se puede concluir que se refiere al agua cristalina de un río. Termina la primera estrofa con la comparación del alejamiento del cisne con lo difuso y misterioso de una queja. Tal vez se trate de la ilusión amorosa que sufrió Borja al encontrarse con alguna hermosa mujer en la calle.

Destaca el recuerdo de aquella experiencia, cuya imagen permanece en la memoria de Borja. Describe el paisaje, de aquel encuentro, se encontraban en una tarde de lluvia intermitente, lo que le da un aspecto melancólico. Se refiere a la *máscara indolente de su enigma*, que es la metáfora de la secreta identidad de aquella mujer; y que, con su apática actitud por darse a conocer, cruza un callejón. Vuelve a comparar a la mujer con un cisne blanco; recurre nuevamente al símil, esta vez compara el acontecimiento con un fenómeno

*nostálgico y alado*. Al final, confiesa que fue una efímera ilusión de fortuna que quedó en nada. Utilizando nuevamente el símil de la dama y el cisne. Metafóricamente se refiere a que aquella aparición fue percibida como un nostálgico paisaje de bruma acompañado por la luna.

Aquel encuentro marca al poeta destinándolo a encriptar ese momento en el fondo lo profundo de su memoria para ser evocado a futuro como un eco incesante. El recuerdo de aquello deviene en nostalgia, lo que caracteriza su poesía. Ha sido una ilusión, un espejismo de la buena fortuna que pensaba le esperaba. Borja trata de transmitir lo mal que ha quedado después de conocer a aquella mujer y enseguida perder todo contacto con ella. Se siente la nostalgia y la desventura en los versos.

El estilo del poema posee una estructura externa que se sintetiza en un soneto. Los versos endecasílabos clásicos tienen el ritmo de acento constituyente en la quinta y décima sílabas de los versos. La rima de cada una de las líneas es de estilo consonante y de esquema abrazada que es determinada por la estructura del soneto.

## Poemas

### 1

Por el jardín de primavera  
yerra una brisa suave...  
(...Era su rubia cabellera  
como el ala de un ave  
que fuese una quimera...)

Se han deshojado los rosales  
mustios y fatigados  
(...Oh sus manos liliales  
cuyos dedos cansados  
deshojan los males...)

El poema en su estructura interna está compuesto por dos comparaciones. Empieza por describir el paisaje de un jardín primaveral que es acompañado por una brisa que pasa suavemente. Entre paréntesis, utilizando el símil, advierte que se estaba refiriendo a una

cabellera que compara con lo suave y hermoso de un ave que termina por convertirse en una *quimera*, una ilusión vana.

Describe rosales que han sido deshojados y han quedado *mustios y fatigados*. Nuevamente recurre al paréntesis comparado las manos –de la dama a la que se refiere el poema– que también han quedado consumidas como los rosales. Estas manos referidas, por su belleza, provocan felicidad, apagando cualquier amargura. Las comparaciones hechas en paréntesis dan pista de tal vez un poema inconcluso. Pese a ello, se aprecia que se trata de un poema de connotaciones de exaltación a la belleza de la mujer que es comparada con las flores, tal vez la mujer perfecta con la que soñó Borja, pero que se queda solo como una imagen mental a la cual recurre el poeta para encontrar un aire de felicidad.

Este poema corto tiene una estructura de estrofas libres que se alternan entre versos eneasílabos y heptasílabos, cada uno termina en rima consonante que en conjunto tiene un esquema cruzado. El ritmo lo establece el acento inevitable en los versos.

## 2

Y dijeron las hadas: "Tus dorados cabellos  
serán aúreo manojo del celeste trigal;  
en tus ojos pondremos zafirinos destellos,  
en tus ojos azules tendrás todo el Ideal."

Evoca a las hadas, que han dispuesto poner en una mujer el color dorado de los trigales en sus cabellos, provocando una sinestesia visual en el lector. Es metafóricamente acompañado del adjetivo *celeste*, pero este denota la suavidad, mas no el significado objetivo de color intrínsecamente; además, le han otorgado en sus ojos el resplandor característico de una piedra preciosa, un zafiro; sus ojos azules serán la causa del *Ideal* de los hombres. Para Borja poner énfasis en los detalles de las facciones de una mujer es esencial para dar aquellas sinestesias de la hermosura femenina.

Cuatro versos alejandrinos son los que componen la estructura externa este poema, formando una estrofa cuarteto de pie quebrado. Cada verso clásico termina en rima consonante formando un esquema de rima cruzada. El ritmo recae en las sílabas sexta y décima tercera de los versos por medio del acento constituyente. Por ello, la estructura externa del poema transmite una musicalidad brillante y alegre.

### 3

La brisa viene leve y nemorosa  
rizando el agua muerta del pantano  
y un surtidor romántico y lejano  
desata una elegía dolorosa.

Se deja oír fugaz, medio borrosa  
la nostalgia quimérica de un piano  
que despereza en su reír profundo  
la silenciosa fronda luminosa.

El poema describe un escenario pantanoso de agua en mal estado, que transmite un estado de malestar, y significa el contexto en el que se encuentra el poeta. Es invadido por una brisa suave que proviene del bosque –esto por el adjetivo *nemorosa*– que es el significado de una reminiscencia que llega a terminar con la tranquilidad del autor para darle un respiro en su malestar, pero al mismo tiempo es doloroso por traer de vuelta una imagen del pasado olvidado. Existe un proveedor de ese recuerdo, que no especifica, pero da las características de *romántico y lejano*, lo cual puede entenderse como un sentimiento que es producido por un viejo recuerdo que provoca una triste pero dulce emoción: melancolía.

Describe el sonido de un piano que emite un sonido nostálgico y fugaz, esto es la referencia de una *quimera* para expresar sus ansias de recuperar un pasado perdido. La música del piano es una alegría muy profunda que está por debajo de la tristeza que sufre Borja, y no es suficiente para terminar con el dolor. Las notas del piano despiertan una desapercibida emoción de esperanza y de un envolvente sentimiento de paz mediante la metáfora *fronda luminosa*.

El poema se establece externamente en dos estrofas de cuarteto clásico. Cada una con cuatro versos endecasílabos con rima consonante de esquema abrazada. El ritmo está determinado por el acento constituyente en la sexta y décima sílaba respectivamente. Puede tratarse de un soneto incompleto por el esquema de la estructura externa que presenta. Carece de dos tercetos que le impide ser el clásico soneto. Sin duda el poema es una amalgama de un recuerdo feliz y la realidad devastadora.



#### 4

Tu alma es como un gran lago de piedad  
en el que ha de naufragar mi soledad.

Tu mirada de pasión y caridad,  
tu mirada es mi única verdad;  
es la lámpara que alumbra con amor  
lo más negro de mi sótano interior.

La inmensa piedad que tiene la mujer que ama y como aquello puede salvar de la soledad. Compara, exagerando la realidad para dar énfasis, el alma de una dama con la extensión y profundidad de un lago, el cual está lleno de la piedad que brinda al alma solitaria del poeta ha de permanecer sin ningún sentido y dirección. Admira la mirada de la mujer, la que significa pasión y caridad, para Borja; además, se refiere, metafóricamente a su mirada como *única verdad*.

Vuelve a utilizar la metáfora en dos partes: la primera, con el propósito de identificar, la alusiva mirada de la dama, con una luz guía que ha de señalar el camino que el poeta ha de seguir en su vida; esto lo hace con amor. La segunda, señala que su alma es un negro sótano interior. Las dos metáforas se complementan para dan un solo sentido a los versos. Con ello es apreciable la dependencia del poeta hacia su amada y como se diría, no puede vivir sin ella.

El poema presenta una singularidad en su estructura externa. Se trata de una composición de solo tres poemas pareados, de versos dodecasílabos. Cada verso posee rima consonante de esquema también pareado. El ritmo del acento constituyente se aloja en las sílabas séptimas y decimoprimeras de cada verso. Los pares de versos y la rima pareada combinan dando musicalidad que hace pausas entre cada estrofa.

#### 5

Blancas noches de amarguras  
y de recuerdos... Callada  
noche que añoras las puras  
noches con la bien amada.

Ella estará lejos. Ella  
estará, tal vez, mirando  
a la cristalina estrella  
que mirábamos llorando.

¡Qué no diera, qué no diera  
yo por saber si ella piensa,  
mirándome, en la quimera  
de nuestra pasión intensa!

Una imprecación es la que expone en este poema. Su estructura interna es la reseña de un viejo amor. Recuerda con pasión lo que fueron aquellos momentos. Empieza contraponiendo dos palabras: *blancas* y *amarguras*; que, si bien no son términos contrarios, son opuestos; con ellas describe a la noche de un recuerdo. *Blancas noches* representan la inocencia y la ingenuidad con la que se ha entregado el poeta al amor; *amarguras* se refiere a las peleas, discordias, etc., que el poeta pudo haber vivido con su amada. Seguidamente, recurriendo a la prosopopeya, se dirige a la noche, la describe como callada, se identifica con ella, para recordar la pureza de las noches con su mujer amor pasado.

Se dirige a la mujer amada mediante reiteradas evocaciones. En un primer momento se refiere a ella para expresar la incertidumbre de saber dónde se encuentra, piensa que debe estar lejos; en otro momento, toma un sentido de esperanza, y nuevamente supone que, a pesar de su lejanía, ella debe mirar la misma estrella que miraban cuando estaban juntos y lloraban. El uso de una estrella que adorna el escenario dando un toque de pasión y nostalgia al poema. El llanto al final de la segunda estrofa pone un contexto de melancolía.

Clama, reiteradamente, mediante la exclamación, expresando su anhelo de dar todo lo que tiene para poder saber si su amada está también pensando en lo que fue su relación amorosa, a lo que metafóricamente se refiere como *quimera de nuestra pasión intensa*. Lo diera todo si pudiera para reencontrarse con ella. Es una quimera, utiliza este recurso para expresar su impotencia e ilusión de sus anhelos. El poeta está sumido en la nostalgia por el recuerdo, no puede ocultar su dolor por haber perdido aquellos momentos tan preciados.

La estructura externa del poema la conforman tres estrofas cuartetos. Cada estrofa está formada por el clásico verso octosílabo, cuya rima es consonante de esquema cruzada. El

ritmo de la musicalidad se encuentra en el acento inevitable. Además, el ritmo permite que el poema tenga énfasis en las palabras clave y la sutileza en el desenlace de los versos.

## 6

Después de haber leído aquellos versos  
clarísimos y puros  
como el cristal sonoro de una fuente,  
pensé: si yo pudiera  
abandonar las complicadas sendas,  
dejar la engañadora florescencia  
de los invernaderos angostados,  
hacer canciones buenas,  
escuchar con unción la sinfonía  
interior... Regresar a nuestra casa  
blanca que en el sendero nos aguarda  
con las puertas abiertas  
y con la mesa puesta—manteles albos,  
pan sin levadura—  
y sentir al entrar una caricia  
blanda con la mirada de la hermana  
que siempre nos espera,  
llenos los labios de perdón y el alma  
propicia siempre a derramar ternura.

La temática del poema se remite a una epifanía que tiene el poeta. Se compone de una sola estrofa. Por ello, su contenido está construido con la utilización de diversas figuras retóricas, que permiten diferenciar tres momentos en el poema:

Primero, hace alusión de haber leído unos versos *clarísimos y puros*, a los cuales, utilizando el símil, los compara con un *cristal sonoro de una fuente*, que es sinécdoque del agua que brota de una fuente.

En el segundo momento, el poeta, mediante varias metáforas, compone una alegoría como un canto de súplica con el que imagina cómo sería su vida si se aleja de ciertas tendencias: abandona sus *complicadas sendas*, que se refiere a los equívocos rumbos que frecuenta;

*dejar la engañadora florescencia*, que se refiere a la florescencia que poseen muchos animales como las luciérnagas para atraer a sus parejas, y peces en la profunda oscuridad del océano para atraer a otras especies de animales de las cuales se alimentan, etc., esto es sinécdoque de dejar las ilusiones que pueden mostrar ciertos objetivos que le encaminan a las *complicadas sendas* –ya mencionadas anteriormente–.

No quiere caer en *invernaderos angostados*, que significa que no quiere que su vida esté determinada por normas que limiten su libertad; y, *hacer canciones buenas*, con lo que el autor imagina su vida si sus canciones (poemas) no estarían cargadas de un contenido oscuro y siniestro de tristeza y pudiera escuchar con intenciones de bienestar. Siente que su vida ha estado equivocada hasta que algún momento de su vida pudo ver muy claramente la falsedad en la que vivió hasta entonces.

En un tercer momento del poema, la temática es nostálgica. Una reminiscencia llega al poeta y pinta el paisaje de su casa –tal vez una escena de su infancia–: aquella es blanca; sus senderos están abiertos, que representa a sus familiares que siempre estarán esperándolos gustosos y con la mesa puesta para alimentarlos, enumera fuera del paréntesis: *manteles albos, pan sin levadura*; siente una caricia a la que compara con la *mirada de la hermana*, que es metáfora del cariño y afecto familiar; continúa con la metáfora *labios de perdón*, que significa que la familia siempre está dispuesta a perdonar, y exagerando la realidad, que propicia siempre a derramar ternura. Quisiera regresar a la inocencia, sencillez de anteriores días de su vida donde todo era felicidad.

La estructura externa de este poema tiene una sola estrofa de estilo libre, está próximo a ser una lira. Está compuesto de diecinueve versos a diferencia de la lira clásica que debe tener solo seis versos. Lo que le hace tan parecida a esta estrofa a la lira es la alternación de versos heptasílabos y endecasílabos. La rima es consonante de esquema libre en cada uno de los versos. El poema en su ritmo tiene una dulzura y sencillez musical.

## 7

La tarde está de paz. Ha llovido. Yo siento  
que me ahoga una dulce esperanza abrileña.  
Hay en mis ojos humedad de sentimiento  
de llanto, y en mi alma una música sueña...

Es una música aérea, llena de tu recuerdo  
una música suave y tierna que me canta  
que estás en mí y por mí, que sin tus labios pierdo  
mi primavera buena, mi primavera santa.

Mi soledad y tu recuerdo, ¡oh, qué dulzura!,  
¡sentir lejanamente, sentir muy vagamente  
una caricia lánguida deshecha de ternura  
que del alma a los ojos sube constantemente!

El poema trata de la nostalgia que provoca un día lluvioso. Empieza por describir el contexto del poema: especifica el paisaje de una tarde pacífica, la calma después de la tormenta que deja el paso de la lluvia. Seguidamente mediante la etopeya y la hipérbole, se refiere a sí mismo sintiendo como le *ahoga* una *dulce esperanza abrileña*, que es significado del sentimiento nostálgico y avivador que trae consigo el paso de la lluvia por el mes de abril – que podría ser en Ecuador–. Los dos siguientes versos son de contenido triste; Borja describe, mediante la metáfora de *humedad de sentimiento de llanto*, las lágrimas que brotan de sus ojos por la melancolía que provoca la lluvia. Finalmente, anuncia que hay en su alma *música que sueña*, lo que hay que relacionar con el sentimiento de la *dulce esperanza abrileña*.

La segunda estrofa se divide en dos partes. La primera en la que hace alusión al recuerdo de su amada mediante el uso de la sinécdoque: *música aérea, llena de tu recuerdo*; con la que se refiere a que su recuerdo está en aire preponderantemente y que inspiran al poeta a crear versos a las imágenes de su amada. Su recuerdo es potente, está en el ambiente agobiando al poeta. Aquella música referida, es *suave y tierna* que le dice que aquel recuerdo persiste en él y por él. Pero el recuerdo se convierte en música que gusta y apasiona, lo cual trae reminiscencias de las características de un viejo amor y que alivia el sufrimiento. La segunda parte, determina que sin sus *labios* –volviendo a utilizar una sinécdoque– pierde su *primavera buena*, que es la significación del bienestar que trae consigo la primavera y aquella paradigmática ilusión de amor de la época; enseguida reitera que pierde su *primavera santa*, que es metáfora de paz de índole sagrada.

En la tercera estrofa, en el primer verso, con el uso de la apóstrofe y, además, utilizando la exclamación, Borja dirige sus versos a su amada, haciendo énfasis en su soledad y el preponderante recuerdo de ella; y como si disfrutara de el tormento de recordar y no poder

estar a su lado nuevamente exclama *joh, qué dulzura!* Sigue el poema, y utilizando por segunda vez la exclamación en los tres versos finales, expresa sus deseos de querer sentir *muy lejanamente*, y reitera *muy vagamente, una caricia lánguida deshecha de ternura*. Lo cual se puede interpretar como la lejanía que siente el poeta de su amada y al mismo tiempo la indeterminación de saber si algún momento pudiera sentir aquellas caricias que en los últimos momentos estaban desprovistos de ternura, pero, ahora están solo en su memoria. El recuerdo de aquellas caricias, las metaforiza diciendo *que del alma a los ojos sube constantemente*, lo cual significa la frecuencia con la que Borja evoca los recuerdos aquellos.

## 8

La palidez lluviosa  
de la mañana gris...  
La lluvia silenciosa  
sobre la pena gris...  
Frío... Monotonía  
de la lluvia sin fin.  
Frío... Melancolía  
paralítica y ruin.  
El tedio de la hora  
bostezo en el verdín  
de la fuente que llora  
paralítica y ruin.  
Entre su cárcel yerta  
bostezo el corazón.  
Le han cerrado la puerta  
para toda ilusión.  
La fronda que decora  
verdinegra el jardín  
teme, suspira y llora  
la fronda del jardín.

Es otro poema que describe el contexto pálido y nostálgico de una mañana de lluvia. El poema, compuesto de una sola estrofa, es la descripción de un paisaje en el que se pueden distinguir claramente dos partes:

La primera parte describe un escenario lluvioso y nostálgico de una mañana pálida de un color gris. La precipitación de las gotas deja en el poeta una angustia sofocante. Utilizando la conversión, repite la palabra *gris* en los siguientes versos, esta vez para describir que la *lluvia silenciosa* al precipitarse provoca un sentimiento de *pena* que la adjetiva con el mencionado color sombrío. Seguidamente hace uso de otra figura de repetición, la anáfora, para enfatizar la palabra *frío* la cual sirve para recrear el contexto en el inicio de dos versos: uno en el que describe la monotonía y, mediante la hipérbole *sin fin*, expresa que la lluvia es intensa, su dolor es muy largo, dura igual lo que dura la lluvia; el otro verso describe melancolía, a la cual, mediante el uso de la prosopopeya, le da la característica de parálitica y ruin. Los dos versos revelan la monotonía melancólica de la lluvia y el escenario nostálgico.

La segunda parte es una alegoría que complementa la primera parte. En un primer momento, alude al tedio que sufre el poeta, y que, para dar énfasis, utiliza la prosopopeya dándole la acción de bostezar, que es cliché de aburrimiento. Con la palabra *verdín* destaca las características de un escenario de putrefacción describiendo las algas que se forma en la superficie del agua estancada de una *fuenta*, y utilizando nuevamente la prosopopeya, reitera en las características de *parálitica* y *ruin* –como en la primera parte del poema–, esto para que el contexto sea de malestar.

En el otro momento, metaforiza la estructura de la fuente, a la cual describe como un cuerpo que es una *cárcel yerta* en la que *bosteza el su corazón*; narra que la puerta ha sido cerrada para que su centro vivo ya no tenga ninguna *ilusión*. En un segundo momento se remite solo a describir la *fronda que decora el jardín* –que es el escenario de esta segunda tarde del poema–, le da la característica de *verdinegra*; y, finalmente utilizando nuevamente la prosopopeya, le da la facultad a la fronda de temer, suspirar y llorar; lo que pone de relieve los sentimientos del autor.

## 9

Primaveral princesa,  
flor fragante y gentil;  
promesa  
para el príncipe Abril-

Que todas las canciones

engarcen en tu loor  
los sones  
más dulces del amor.

Que las más blancas rosas  
y que los lirios den  
gloriosas  
coronas a tu sien.

Y que todas las Hadas  
deshojen en tu honor  
rosadas  
ilusiones en flor.

Celeste prometida  
de un sueño virginal,  
tu vida  
se enfiorece de Ideal.

El poema tiene una línea temática en la que describe la belleza femenina comparándola – como se evidencia en poemas anteriores– con la belleza de una flor que existe en un primaveral ambiente que amplifica la belleza que detalla con minuciosas metáforas y delicadas palabras. Empieza utilizando la adjetivación refiriéndose a una entidad femenina a la que se refiere como *princesa de primavera*, a lo que se puede relacionar con el amor y la belleza; le dice *flor fragante* para expresar el perfume emanado de aquella mujer; y le dice *gentil* para describir la parte espiritual. Se vuelve a referir a ella aclarando que es una promesa la que debe cumplirse, como si se tratase de una meta para el poeta, y utilizando la prosopopeya, pone como beneficiario de aquella promesa al mes de abril, mismo que representa tiempo de lluvias intensas. La *primaveral* belleza sea la causa de la calma de las tormentas en un mes lluvioso

Metafóricamente anhela, mediante una hipérbole, que todas las canciones relacionen sus sones referidos al amor, y sean dirigidos a aquella dama, pues su hermosura merece aquello. Se entiende que el poeta está muy enamorado y la dama merece todo lo bueno del mundo. Una prosopopeya doble en la tercera estrofa se refiere a las *rosas* más blancas – que representan pureza– y a los *lirios* dándoles la facultad de poder generar coronas con su



belleza para poder adornar la cabeza de su amada. Nótese además como utiliza la sinécdoque *sién* para referirse a cabeza, en la que reposarán las coronas hechas por las flores.

Recurriendo a la hipérbole y refiriéndose a las hadas, que sean el medio por el cual han de poner ilusiones de color rosa en honor a su amada. Lo cual da la idea de la edad de aquella mujer, es una adolescente en la plenitud de su juventud. En la última estrofa se refiere a su amada con el adjetivándola con el color *celestes*, que se relaciona con la niñez, color que es común en los niños, que son el símbolo de la inocencia; una vez más el poeta señala la juventud de la mujer amada. Además, narra que ella proviene de un *sueño virginal*, poniendo de relieve la pureza de aquella dama. Y finalmente, señala metafóricamente que, su vida está llena de ideales.

### **CAPÍTULO III: RESULTADOS DEL ANÁLISIS**

## 1. Estilo de Arturo Borja en *La flauta de ónix*

El estilo de Borja debe ser entendido analizando la estructura externa que permite evidenciar la rima, estilo de rima, clase de versos y las estrofas. La estructura interna se determinará analizando el contenido de los versos que proporciona la temática general de los poemas y la intención de Borja hacia el lector. Además, el análisis de las figuras retóricas refleja el léxico y la semántica utilizados en las composiciones que son elementos fundamentales para determinar el estilo del autor.

a) **Rima.** La totalidad de los poemas de *La flauta de ónix* tienen una rima consonante, es decir, todos los versos poseen rimas en las que coinciden tanto las vocales como las consonantes. El estilo de la rima varía entre: pareada, abrazada, encadenada, cruzada y libre. Siendo el estilo de rima cruzada la que más se encuentra en los versos. En dieciocho de los veintisiete poemas que constituyen la obra de Borja. Le sigue en número la frecuencia de la rima libre, que está a consideración de la voluntad del autor; esta, por influencia de los “poetas malditos”, quienes raramente utilizaban una rima clásica. Se pueden encontrar algunos poemas con un estilo de rima abrazada, pero se remiten al escaso número de cinco poemas. Se puede apreciar como Borja trata de alejarse de los clasicismos que estaban presentes en las obras de sus antecesores en el arte de exhibir.

b) **Métrica.** Después del respectivo análisis de los versos en cuanto a la estructura externa de los poemas, se puede verificar que la clase de versos más utilizados en los poemas son los alejandrinos (versos de catorce sílabas) que, se encuentran en nueve de los poemas de la producción de Borja, como se aprecia en el primer poema de la obra en estudio *Epístola y Rosa Lírica*. Se sigue de estos en frecuencia, la utilización de los heptasílabos (versos de siete sílabas), que se encuentran en seis poemas de la obra. En cuatro de los poemas se puede encontrar también eneasílabos (versos de nueve sílabas) en solamente cuatro poemas. Los demás poemas están constituidos por composiciones que varían desde versos de estilo libre, octosílabos (versos de ocho sílabas), endecasílabos (versos de once sílabas) y hasta se encuentran dos poemas con heptadecasílabos (versos de diecisiete sílabas). Se comprueba que la influencia métrica de los simbolistas afectó la forma de componer de Arturo Borja, como se aprecia en el poema *Por el camino de las quimeras*.

c) **Estrofas.** La influencia de Rubén Darío podría encontrarse en el estilo de Arturo Borja al momento de componer sus poemas, específicamente en la estructura estrófica que

se aprecia en la estructura externa de la obra. El estilo clasista está presente en *La flauta de ónix*, como si aún no pudiera deshacerse de este arraigado estilo de escribir romántico. Entre los poemas se pueden encontrar estrofas clásicas en mayor número, los cuartetos, que están compuestos por cuatro versos endecasílabos. Le siguen a este número las cuartetos que están conformadas por cuatro versos de ocho sílabas. Y en cuanto a frecuencia, le siguen tres tercetos. Pusiera decirse que los sonetos están bien marcados en la obra de Arturo Borja, pero son cuartetos que no cumplen con los requisitos para serlo, es decir, son sonetos incompletos.

**Ritmo.** La musicalidad que marca sus composiciones de la obra puede diferenciarse por el uso del acento inevitable, que se encuentra en quince poemas exactamente, mismo que está determinado por el acento en la penúltima sílaba cuando la última palabra del verso es grave. También se puede encontrar un estilo de ritmo con acento constituyente que varía acentuando en las sílabas métricas 6-13, 6-10, 7-11 respectivamente. Es claro como el poeta tiende a dividir los versos en tres partes casi perfectas a lo largo de la obra. Arturo Borja es cuidadoso en los poemas de su tercera etapa. Utiliza el acento inevitable para dar solo el ritmo necesario a los poemas y no logren echar a perder la temática oscura de los poemas. La pérdida de musicalidad en aquellos poemas toma fuerza en cuanto irradiar melancolía de sus versos. A comparación de sus primeros poemas que están cargados de exagerado ritmo y de una rima cuidadosamente determinada. Dan realce a las composiciones de colorida temática.

**d) Metáfora.** El uso de este recurso tropológico es esencial para comunicar sus sentimientos. Adorna los poemas con frases elegantes que permiten al lector deleitarse con las palabras teniendo un concepto compuesto de imágenes trágicas y pintorescas de los sentimientos de Borja; es un disfrute de una tristeza hermosa. La mayoría de los poemas contienen metáforas que posibilitan encontrar en los versos la gracia de lo retórico. El uso de este recurso marca el estilo con que se maneja el poeta en la Flauta de ónix. El primer ejemplo de lo explicado es el poema *Por el camino de las quimeras* donde el poeta, para expresar su talento componiendo versos, dice: *fabricaré yo un cáliz de áurea realeza*. Es evidente como el lenguaje toma un aire de grandeza, de poesía. Y en la última estrofa del mismo poema dice: *mi último beso/ se alejará, camino de las quimeras...*, para expresar que su vida estará llena de ilusiones que no podrá alcanzar. Existen poemas en donde el uso de la metáfora se prolonga exageradamente, pero, aquello no les quita belleza a los versos,

sino al contrario procura dale mucha más profundidad de significado al poema. Como se puede apreciar en las composiciones *Rosa lírica* y *Mi juventud se torna grave*.

e) **Prosopopeya.** La primavera, la más bella de las cuatro estaciones del año, cantará a la belleza de la mujer como se evidencia en el poema *Rosa lírica*. El recurrente uso de la prosopopeya especialmente a elementos de la naturaleza como la primavera y las flores que permiten al poeta expresar sus sentimientos e ideas por medio de otras entidades como si aún no pudiera hacerlo por sí mismo, pero aquello marca el estilo de Borja.

f) **Reiteración.** La repetición de palabras son una técnica en Borja para dar énfasis y/o señalar la referencia del poema, y es constante el uso de este recurso. Nótese que el autor pone de relieve la persona referida en el poema o enfatiza para resaltar las características del ente referido. También en la contextualización, al momento de pintar los escenarios de los poemas, resalta mediante reiterados adjetivos las características más sobresalientes o, mejor dicho, las características que el poeta ha querido que sean notadas por el lector, que son siempre nostálgicos y de sufrimiento –pero aquello será tratado en el apartado “c” correspondiente la temática de Borja–. Además de lo mencionado, Borja usa la reiteración en ciertos poemas para realzar las imprecaciones utilizadas, como en el poema 5.

g) **Interrogación.** Son constantes las preguntas que lanza al aire como en *Bajo la tarde* y *Voy a entrar en el olvido*, con las cuales exige una explicación de su sufrimiento. Otras en que las cuestiones son dirigidas a entidades sobrenaturales, de connotaciones religiosas, como es el caso de *Vas Lacrimae* en donde pregunta a Jesús por su penar. En *Primavera mística lunar* donde pregunta a la Virgen María si es ella quien ha dejado huellas de rosas.

h) **Paisaje.** Los poemas de *La flauta de ónix* tienen la particularidad de la descripción de paisajes nostálgicos. Expresa Borja con ello la melancolía que vivía, específicamente con la tristeza de amores fugaces que le dejaron marcado. Paisajes medievales como se aprecia en el poema *A Lola Guarderas de Cabrera*, son un estilo que ha heredado por el lado modernista de sus influencias, específicamente de Rubén Darío. Los escenarios medievales adornados con elementos como caballeros –como *Lohengrín*–, escudos, trovadores, son particularidades propias del Modernismo.

Los paisajes nostálgicos no faltan es los poemas. En *Mujer de bruma* en la cuarta estrofa la nostalgia es expresada mediante la descripción de un paisaje nublado a la luz de la luna. Lo que se relaciona con el poema *Primavera mística lunar* en el que la nostalgia se expone

mediante los rayos de la luna en la niebla que revelan el brillo de una tela de araña que hace visualizar aquel paisaje.

i) Los cambios drásticos en el hilo conductor de los poemas son el toque que pone a su obra. Empieza por un trasfondo bonito que cautiva al lector, incluso puede sentir aquello cuando usa sinestesias; pero, cambia abruptamente el trasfondo bonito por uno mucho más oscuro, que tajantemente acaba con la felicidad del lector para hacerle sentir melancolía, nostalgia y dolor. Borja quiere transmitir lo que sintió en algún momento. Llena al lector de ilusiones y enseguida las arranca con un comentario realista. Es casi como si renunciara al romanticismo que en alguna vez lo llenó de ilusiones.

Hay poemas como *Bajo la tarde* donde las características de un recuerdo hermoso los vuelva en objetos siniestros, en este caso el recuerdo de un par de hermosos ojos los compara con lagos de muerte. En el poema 7 se puede apreciar como el poeta empieza por pintar un nostálgico paisaje de tristeza y nostalgia, pero cuyos recuerdos evocan otros recuerdos de bienestar y tranquilidad los que hacen disfrutar al poeta. Exclama: *¡oh, qué dulzura!*, ante la pena que lo envuelve, es como Borja maneja sus emociones, siempre los recuerdos tristes terminan por convertirse en imágenes que generan felicidad.

j) **Romanticismo.** Las secuelas románticas están presentes en la obra de Borja desde sus primeros poemas hasta el último contienen presunciones románticas. En el poema 3 existen tres connotaciones románticas en la primera estrofa, seguramente son las influencias de Victor Hugo, pero a lo largo del poema como aceptando que aquello no pasa de vanas ilusiones, son aquellas expresiones románticas transformadas en frases realistas, este cambio se relaciona con los cambios drásticos explicados en el punto que antecede a este. *Melancolía Madre Mía*, es un poema donde hace alusión a sus pasados sueños de vivir feliz, pero, es realista y acepta que aquellos sueños nunca llegarán. En general el estilo compositor de Borja tiene como base el disfrute de la tristeza.

## 2. Temática de Arturo Borja en *La flauta de ónix*

Arturo Borja llega al modernismo ecuatoriano con un peculiar sentido que cambian la forma de hacer poesía en Ecuador, fue bien recibido en el movimiento de la época; vino a representar un estado de conciencia moderna, con una temática incoherente y enfermiza, cuyas características son las de un individuo que se siente aislado e impotente ante las

adversidades de la vida, que a la vez hace estremecer y también enorgullece. Mezcla de una sinceridad que refleja la realidad, y de una inteligencia interpersonal que le permite simular sentimientos ajenos; se debe agregar a aquello los sentimientos propios del poeta con una alta carga de dolor. Los primeros versos que escribió son los que revelan sus conflictos interiores.

La temática oscura y siniestra de sus poemas, representan la tristeza en la que Arturo Borja se encontraba. Son sus sueños frustrados, mujeres que no correspondieron su amor, escenarios lúgubres y paisajes que representan la nostalgia, como es el caso poema *En el blanco cementerio*,

**a) La nostalgia.** Un tema muy recurrente que se aprecia a lo largo de la obra del poeta. Todos los poemas implican un el trasfondo nostálgico. El paso del tiempo es de gran preocupación, pero para Borja es algo nostálgico, se pueden encontrar poemas con reminiscencias que provocan tal sentimiento. Por medio del uso de cronografías retrata el pasado, llenando de nostalgia al lector, como en el poema *Visión lejana*. Hay otros poemas en los que aún no ha pasado el tiempo y el autor se preocupa por cosas presentes que en un futuro serán solo pasado y provocarán aquel sentimiento de soledad. Se puede decir que siente nostalgia por el presente que proyecta en su mente como si fuera pasado.

Es evidencia del sentir de Borja. Lo que expresa con la nostalgia es transmitido al lector tal como el poeta ha querido que sea sentido, tiene la facultad de transformarlo todo en nostalgia, incluso la felicidad. Prueba de ellos son los poemas *Mi juventud se torna grave*, recordando su juventud pasada, en el que su pena porque ya ha pasado mucho tiempo de las cosas vividas y van quedando en el olvido, es lamentable.

El tema nostálgico se activa recordando a un ser amado que ya no está, como en *Visión lejana*. Los recuerdos son el material con que fabrica los poemas; para Borja el olvido es algo que no puede permitirse. Hay una claridad en *Mujer de bruma*, por lo que se narra, su temática es una clásica historia de amor a primera vista y un adiós; las fugacidades de las cosas asustan a Borja, sabes que aquello se convertirá en un recuerdo nostálgico.

También evidencia que los días pasados siempre han sido mejores que los actuales. Siente que su niñez estaba repleta de amor y que no se preocupaba por nada, pues todo lo tenía, incluso el amor incondicional que ahora no encuentra. Tal es el poema número 6 en el que relata su nostalgia por el paso de su infancia y la escena de su hogar.

**b) Melancolía.** La mayor parte de la obra de Borja tiene un trasfondo melancólico, especialmente su poema *Melancolía madre mía*, donde hace una oda a la melancolía, se siente bien con ella, se identifica. Si se dijo líneas anteriores que la materia prima de la obra son los recuerdos, la melancolía es aquello que da forma a la materia. En general el estilo compositor de Borja tiene como base el disfrute de la tristeza, que coincide con la definición que hace Hugo de melancolía, que la define como el gozo de la tristeza.

**c) El sufrimiento.** Ontológicamente es preponderante poeta, es reflejado de una manera muy particular, donde disfruta de esta prolongada tristeza, «Borja es un poeta radicalmente moderno en la medida en que el tema central de su obra es la artificialidad del lenguaje, pero su voz emocional es el dolor de la insuficiencia de este lenguaje» (Valencia, 2007: 93). El poema *Voy a entrar en el olvido* refleja su verdadero sufrimiento en el que cuenta como oculta su pesar bajo una máscara de felicidad. Se lamenta tanto por saber que va a extinguirse en el olvido, tiene miedo a ser olvidado o al menos a no ser recordado por el amor de su vida. En el poema *A Lola Guarderas de Cabrera*, en la última estrofa aparece su amor a la bohemia que genera su inspiración; para Borja el éxtasis de la bohemia es lo que le da la energía como para crear de la manera más sincera su arte. Claramente una conducta que adquirió en Francia.

Además, en el poema 8 se puede encontrar el sentimiento melancólico del poeta al comparar el tedio de su vida con una fuente de agua putrefacta. A pesar de describir un paisaje adornado por las frondas de los helechos, sigue sufriendo ese sentimiento de tristeza que de cierta forma alegra su vida de una manera paradójica. Al este poema, puede sumarse en la misma categoría el poema *Bajo la tarde*, que muestra como el alma de Borja es invadida por la más grande melancolía al encontrarse con el sublime acto del ocaso. Extraña las cosas hermosas en su vida que se van, siente la alegría de sentirse triste por el pasado.

**d) Música.** En el poema *Mi juventud se torna grave*, compara la risa de su amor con las notas de una composición para un instrumento de cuerdas, en este caso de un violín gitano. El conocimiento de la cultura europea le permite a Arturo Borja elaborar composiciones con elementos de la estética musical que adornan los poemas con términos aristocráticos, lo cual refina sus versos permitiendo al lector deleitarse con ello. Hay que recordar que el poeta pertenecía a la aristocracia criolla de Quito.



Hace alusión a un trovador que cantará los poemas a la más bella dama en el poema *A Lola Guarderas de Cabrera*. Además, utiliza el canto de las aves para hacer sinestesias auditivas. Las hadas también son las encargadas de hacer cánticos para alabar la belleza de una mujer. Como se explica, el poeta siempre está utilizando elementos del arte musical o simplemente poniendo a los elementos de sus poemas en contextos de musicalidad que, acompañados por las palabras y el ritmo de acento constituyente e inevitable, permiten al lector poder visualizar la imagen musical que seguramente Borja tenía en su mente al momento de crear los poemas. Ejemplo de aquello es el poema que por su título delata lo analizado: *Memento musical* que empieza sus versos haciendo referencia a Chopín y la interpretación de una de sus obras.

**e) Fronda**, es una palabra que se repite en los poemas, *Ch. Chaminade*, el poema 3 y el poema 8 que carecen de título. La fronda que es la hoja más grande de los helechos y representa el escenario mitológico de los bosques griegos. Por lo tanto, es un elemento que ha sido transmitido de las influencias de las obras de Rubén Darío, *Azul* específicamente. En el poema 3 se aprecia como utiliza a la fronda para expresar la paz que siente con la nostalgia que ha obtenido de sus recuerdos. En el poema 8 utiliza otra vez este recurso para adornar la tristeza que vive; pues, el sitio donde se encuentra su tristeza es en medio del campo rodeado por la fronda de los helechos que están alrededor.

**f) Criaturas fantásticas.** Recurrentemente son evocadas, especialmente las hadas que son características del movimiento modernista. Es un elemento notable en *La Flauta de ónix*. En el último poema de la obra, el poema 9 en la cuarta estrofa hace referencia a estos seres del bosque sacados de la mitología griega. Como el anterior objeto, la fronda, las hadas son un elemento proveniente de las influencias de Rubén Darío que se puede apreciar en su obra *Azul*, donde los seres mitológicos griegos son abundantes, el Neoclasicismo es evidente y abundante. Da a las hadas la facultad de cantar como se aprecia en *Rosa Lírica*. En el poema 2 también utiliza a las hadas como recurso para hacer una exaltación a la belleza de una mujer, específicamente de su cabello.

**g) Quimera.** Esta tiene un doble significado: 1. Es un sueño o ilusión que es producto de la imaginación y que se anhela o se persigue pese a ser muy improbable que se realice; 2. Monstruo fabuloso que se representa con cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de dragón. El primer significado permite demostrar el lado romántico de Borja; muestra un poeta lleno de ilusiones idealizando la realidad. La segunda parte deja ver el lado impotente del poeta ante el alcance de sus sueños románticos, aquella desesperación es comparada

con el horror que representa el monstruo quimera. Hace uso de la figura de una quimera para expresar el terror de ciertos recuerdos, pero aquello parece ser algo que disfruta el poeta.

En *Aria galante* llama a su amada *princesa de mis quimeras*, con ello expone que sus ilusiones irrealizables y su infelicidad son a causa de los amores imposibles. El lado no bueno que Borja ve en las mujeres -por no llegar a decir malvado- es una quimera para el poeta. Nótese en el poema 1 como mira al futuro y predice que aquella mujer le traerá ilusiones, metaforizando aquello con una quimera; tal vez sea consecuencia de las mujeres anteriores que se evidencia en los poemas ya analizados. En el poema 3 recurre al símbolo quimérico para referirse a la ilusión con la que desea regresar a días pasados donde todo era mejor, es algo que no puede realizarse.

**h) Flores.** Concurrentemente hace alusión a las flores como el símbolo que representa a la figura femenina. Muchas veces hace alusión a las rosas y lirios para expresar la sutileza, el perfume, delicadeza de una dama. *Por el camino de las quimeras* y el poema 9, son composiciones donde se aprecia este recurso. *Rosa Lírica* es el poema donde la flor es utilizada como símbolo por antonomasia de la virginidad y belleza de su joven cuñada de solo quince años.

Se refiere constantemente a la naturaleza para describir la belleza de la mujer. La compara con rosas, flores, aves; así mismo la connotación de maldad está presente haciendo referencia a plantas venenosas, que son símbolo del desamor. Además, compara las flores y su sutileza con rasgos espirituales, como es el caso del poema *Blanco Cementerio* donde compara la apagada voz de su acompañante con el marchitarse de una flor. Usa las flores para metaforizar no solo las características físicas y espirituales buenas de una mujer, sino también el lado cruel del sexo femenino. En *Aria galante* se aprecia como llama a la mujer que ama *flor de tormento*, lo que significa que es una belleza que le provoca desesperación. En el mismo poema, llama a su amor *flor de pecado* para expresar los deseos sexuales que siente por aquella mujer.

En el poema *Primavera mística y lunar* recurre a la sinestesia del olor de las flores para describir el ambiente del mes de mayo. En este poema la flor es el símbolo de la Virgen María, que sirve para destacar la paz y que se vive en aquel mes.

Puede verse entonces como las flores son para Borja el símbolo por antonomasia de la mujer. Puede verse en el poema 9 como se refiere al perfume de una flor para describir en

el aroma femenino. Todas las sutiles facciones femeninas son para el poeta como la belleza de una flor. Para Borja las flores son un símbolo de belleza y delicadeza de igual importancia que la belleza femenina.

**i) La primavera.** Es un elemento que utiliza para contextualizar o comparar la belleza femenina. En el poema 9 usa de contexto a la primavera para darle un sentido de pertenencia de las hermosas características femeninas; poema que puede relacionarse con el estilo de Borja en el que los paisajes naturales son comunes. Pero el elemento primavera es bastante usado para expresar el color, olor y textura de muchas de las facciones de una mujer, que también se relaciona con elementos de menor género que son componentes de la primavera, como son las flores, colores rojos, brisa, etc. Además, en el poema *Mi juventud se torna grave* utiliza el comienzo de la primavera como metáfora de los primeros años de su adolescencia.

**j) Seres abstractos del catolicismo.** En varios de sus poemas Borja se refiere a Jesús como en *Vas lacrimae* –como se analizó en el apartado que corresponde al uso de la interrogación– y a la *Virgen María* como se evidencia en *Primavera mística lunar* como seres todo poderosos en los que busca refugio. Estas referencias son particulares en el poeta; pues, aquello no es influencia de ninguno de sus antecedentes poéticos. La influencia europea que recibió de los Poetas Malditos no ha perjudicado el lado católico de Borja que fue heredado por sus padres. Los poetas simbolistas tienen en sus obras ningún indicio de referencias a la religión, es más, son la contraparte de ello, si bien su ateísmo no ha permitido ver plasmado en sus obras tales alusiones, en otros se aprecia al extremo la adoración al mal como es el poema *Letanías de Satán* de Baudelaire que es una oda al rey de las tinieblas. Por otra parte, sus antecedentes más cercanos hispánicos, no mencionan a entidades de la religión católica. Rubén Darío tiene referencias a seres míticos griegos que si tienen influencia en Borja y se puede evidenciar en su obra. Se refiere a la Virgen en el poema *Para mi tu recuerdo*, en el que busca apoyo y consuelo en lo místico, quiere y necesita acabar con su sufrimiento.

Esto es evidencia de como el poeta en una parte de su vida atormentada quiere dejar de lado los malos caminos para que le lleven a un futuro mejor, recuerda su niñez católica, pide a la Virgen y espera un milagro que remodelara su propia naturaleza, prueba de ello es el poema 7 y *Para mí tu recuerdo*.

**k) Mujer.** Siempre está poniendo de relieve las características bellas de una mujer. Retrata a la mujer enfatizando en sus características más sobresalientes. El uso de la prosopografía se sirve de connotaciones femeninas para destacar las facciones de una mujer y que adornan la poesía de Borja. Destaca los ojos que son siempre comparados con estrellas brillantes o piedras preciosas; la boca que también es comparada con el color rojo de una flor (*Rosa lírica*). En varios de sus poemas se aprecia la etopeya, que provocan en el poema emociones, sentimientos que aquella mujer a quién dedica el poema quiere que los autores se noten. Recuerda a muchas mujeres y sus rasgos espirituales que tienen turbado el poeta. Las mujeres en la obra de Borja algunas veces poseen características demasiado humanas, como la compasión o la piedad, como es el caso del poema 4 donde el alma de la mujer a quien se refiere está llena de piedad que brinda al poeta. Mira a la mujer como una madre en la cual busca consuelo.

**l) Ocasos.** Son las comparaciones y/o metáforas que utiliza Borja para referirse a las cosas que se terminan, en especial a los recuerdos que ya se van olvidando. Poema obra cúlmine de este tema es *Bajo la tarde* donde expone todo cuanto deba decir acerca de la puesta del sol y como la asocia con la tristeza. Es más, una nostalgia que mueve viejos sentimientos en el poeta llevándolo a extrañar el pasado. En el poema *Voy a entrar en el olvido* utiliza el paisaje del ocaso refiriéndose a él como *crepúsculos de pena*; es obvio como el atardecer es utilizado como símbolo de la pena, de las cosas que se van y no regresan. En el poema *Blanco cementerio* el caer de la tarde es comparado con el fin de una relación usa el ocaso como símbolo de fin del amor y como la vida se consume por esa causa.

**m) Luna.** Como símbolo de misticismo sirve para darle en los poemas de Borja la nostalgia que necesita el autor para impregnar su estilo en los poemas. Siempre la luna está relacionada con lo acético. Cuando se encuentra un elemento místico en la poesía de Arturo Borja como la luna, tiene que existir necesariamente en versos anteriores o posteriores existir un elemento religioso. Véase en *Memento Musical* como la luna aparece al lado del acto eucarístico; también, en *Primavera mística lunar*, la Luna aparece para dar realce al escenario religioso del mes de mayo, que es el mes de María.

## CONCLUSIONES

1. El uso de las figuras retóricas como la metáfora hacen de la poesía de Borja una alegoría rica de contenido que expresa con las intenciones más dolorosas que pudiera generar. Aquello acompañado por la musicalidad que alcanza con las rimas consonantes y un ritmo de acento inevitable, procuran que obtenga versos que en su mayormente son alejandrinos, que van a ser los componentes de estrofas clásicas que se presentan con más frecuencia y en otros casos estrofas libres compuestas por versos de métrica libre que es el paso que da la poesía ecuatoriana con el poeta, de lo romántico a lo moderno, pudiendo ser sus poemas los equivalentes a los versos que los poetas europeos pudieron hacer. La poesía de Arturo Borja está llena de alegorías tristes que marcan el estilo del poeta

2. Los cambios en el hilo conductor de los poemas, que empiezan con la evocación de lo hermoso, terminan siendo poemas fatalistas de connotaciones tristes o nostálgicas. Este cambio es como la modificación de la espina dorsal del poema, pero es la clave para identificar el estilo propio de Arturo Borja que es lo que le hace compartir con sus compañeros decapitados aquella temática algo enfermiza y que denota dolor.

3. Le molesta como se desgasta el tiempo. Arturo Borja siente nostalgia por la vida, su vida misma, aquella juventud que ya pasa y se ve a sí mismo como un ente que se consume en el tiempo. Tal vez su vida era algo distinta cuando era niño, el dolor que impregna en sus poemas no estaba presente en aquel entonces, por ello Borja desea volver a vivir aquella época donde la mente indefensa e inocente de un niño permite vivir los beneficios de la vida sin ninguna preocupación.

4. No puede deshacerse de sus costumbres religiosas, las celebraciones católicas son aún causa de su felicidad. Su niñez marcada por la religión heredada por sus padres es evidente en su obra. *La flauta de ónix* tiene ese tinte espiritual que usa el autor para expresar sus sentimientos desesperados por deshacerse de su desdicha. Busca refugio en la Virgen y Jesús, trata de que le quiten aquella infelicidad, le pongan al lado de su viejo amor y guarden la juventud de la que quisiera gozar por siempre. El poema *Primavera mística y lunar* no encaja con los demás poemas. De haber podido Arturo Borja escoger los poemas que iban a ir en su libro, hubiera prescindido de este, pues pone en evidencia su tendencia religiosa y sus creencias espirituales. Pero como se mencionó anteriormente, los poemas han sido elegidos y categorizados por una persona que no fue el autor, quizá no tenía la mínima idea de lo que significaba su trabajo y cuál era la mejor forma para que los

poemas encajen uno al lado del otro ya sea por su contenido semántico, su temática o simplemente por su organización versal y métrica.

5. La parte culta de Arturo Borja es evidente en sus poemas cuando hace mención a la clase aristócrata como la única que ha de poder conseguir los frutos de una vida mucho más elevada, consiguiendo la incoherencia de la locura, el sufrimiento feliz. Aquello se deba tal vez a sus estudios y lecturas de autores que han traspasado el lumbral de lo corriente para adentrarse en causas mucho más profundos, ver la vida desde otro punto de la existencia. Además, la clase social a la que pertenecía el poeta es de gran importancia en las connotaciones de sus versos. Es así como Borja mira la vida, no es conformista con la vida corriente, quiere vivir en un plano mucho más elevado al habitual que para él está lleno de infelicidad, mentiras, crueldad y melancolía.

6. Las facciones de las mujeres son algo que se ve a lo largo de los poemas de Borja, sin duda es un amante de la belleza femenina y especialmente de su rostro, pues, siempre está destacando los ojos, boca y piel, sumado a ello su cabello; los compara con las cosas más preciosas de la tierra como piedras preciosas y/o objetos de la naturaleza como la primavera o las flores. Las hadas son el medio por el cual el poeta glorifica las características de una mujer. Estos seres mitológicos acompañan a los adjetivos haciéndolos destacar en un plano distinto a la realidad.

7. Borja disfruta de los recuerdos dolorosos que le permiten sentir nostalgia. Como es evidente, la nostalgia es un medio por el cual el poeta transmite sus sentimientos de extrañar el pasado que incluso llega a esperar un sueño romántico que siempre sabe que nunca vendrá, que solamente se quedará plasmado en las líneas de sus poemas.

8. En cuanto a los poemas numerados de la sección *Poemas de la Flauta de ónix* cabe decir que estos poemas que son incompletos, cuya recopilación ha sido hecha por amigos y familiares de Borja, carecen de un alto nivel de composición; pretenden ser finos y elegantes, pero terminan siendo pretenciosos e incluso patéticos, como es el caso del poema 4, específicamente en la primera estrofa. Además, estos poemas carecen de título lo que hace al lector mucho más difícil dar con el tema esencial del poema, cuando el título es una herramienta de gran ayuda para visualizar el eje conductor de la temática de los versos.

## BIBLIOGRAFÍA

Rodolfo, P. (2016). *Bienvenidos al web de Rodolfo Pérez Pimentel - Escritor Ecuatoriano*. Recuperado de: <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo9/b4.htm>

Alvarado P., J., & López J., E. (1991). *La Poesía de Humberto Fierro*. Cuenca.

Análisis de un poema. (s/f). Recuperado 21 noviembre 2016, de: <http://www.portaldepoesia.es/textos.htm>

Analizador de Métrica y Rima. (s/f). Recuperado 6 junio 2016, de: <http://www.mispoemas.es/2014-05-25-09-11-03/analizador-de-m%C3%A9trica-y-rima.html>

Anderson I., E. (Ed.). (1966). *Historia de la literatura hispanoamericana: época contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica.

Barriga L., L. (2012). *La generación decapitada* (2a. ed). Quito: Libresa.

Escandón M., P. (2012). *Los poetas malditos: antología* (2a. ed). Quito: Libresa.

Biblioteca Ecuatoriana Mínima (Ed.). (1960). *Poetas parnasianos y modernistas*. Puebla: Editorial J. M. Cajica.

Borja, A. (2012). *La flauta de onix* (2. ed). Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Calarota, A. (2015). *El Modernismo en Ecuador y la "generación decapitada"*. Madrid.

Carrión, A. (1983). *Galería de retratos. Estudios sobre literatura ecuatoriana contemporánea*. Quito: Banco Central del Ecuador.

Carvajal, A. (2000). *Los poetas malditos: un ensayo libre de culpa*. Bogotá: Panamericana Editorial.

Cosmos, una odisea en el espacio-tiempo (2014) Episodio 4: Oculto a plena luz.  
Recuperado 15 mayo 2016, de: [https://www.ivoox.com/cosmos-odisea-espacio-tiempo-2014-episodio-audios-mp3\\_rf\\_2979837\\_1.html](https://www.ivoox.com/cosmos-odisea-espacio-tiempo-2014-episodio-audios-mp3_rf_2979837_1.html)

ESTRUCTURA INTERNA DEL POEMA. (s/f). Recuperado 12 abril 2016, de:  
<https://prezi.com/soe1yk-cdp5f/estructura-interna-del-poema/>

Guaya, S. (2016). *La tragedia existencial en la poética de Medardo Ángel silva*. Loja.

Guerrero Jiménez, G. (2008). *Estética y belleza literarias* (2a ed). Loja, Ecuador: Universidad Técnica Particular de Loja.

Guerrero Jiménez, G. (2009). *Expresión oral y escrita* (Primera edición). Loja, Ecuador: Universidad Técnica Particular de Loja.

La flauta de ónix. (s/f). Wikisource. Recuperado 12 junio 2016, de:  
[https://es.wikisource.org/wiki/La\\_flauta\\_de\\_%C3%B3nix\\_\(%C3%BAltimo\\_acceso:\\_12\\_de\\_junio\\_de\\_2016\)](https://es.wikisource.org/wiki/La_flauta_de_%C3%B3nix_(%C3%BAltimo_acceso:_12_de_junio_de_2016)).

Marcos, C. F. (2002). *Análisis literario*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.

Oseguera de Chávez, E. L. (2000). *Historia de la literatura latinoamericana* (1. ed). México: Addison Wesley Longman de México.

Oseguera Mejía, E. L. (2014). *Compendio de literatura universal*. Recuperado de:  
<http://site.ebrary.com/lib/bibliotecaupsasp/Doc?id=11046801>

Pesantez Rodas, R. (2010). *Visión y revisión de la literatura ecuatoriana. tomo 1* (2a ed). México: Frente de Afirmación Hispanística.

Plazaola, J. (2007). *Introducción a la estética: historia, teoría, textos*. Recuperado de:  
<http://site.ebrary.com/id/10741523>

El Correo de La Unesco. (1985). Recuperado 10 septiembre 2016, de:  
<https://www.scribd.com/document/227560664/Revista-El-Correo-de-La-Unesco-1985-12>



Rodó, J. E. (1899). Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rubn-daro---su-personalidad-literaria-su-ltima-obra-0/html/>

Rodríguez C., H. (s/f). *Otros modernistas*. Quito: Ariel.

Sala, G. V. (2007). *El círculo modernista ecuatoriano: crítica y poesía*. Editorial Abya Yala.

Troncoso, H. E. C. (2003). El pensamiento latinoamericano entre la tradición y la modernidad. *Sociedad y discurso, AAU, 2. Årgang* (nr. 3). Recuperado de: [http://vbn.aau.dk/da/publications/el-pensamiento-latinoamericano-entre-la-tradicion-y-la-modernidad\(3f796d40-9c2f-11db-8ed6-000ea68e967b\).html](http://vbn.aau.dk/da/publications/el-pensamiento-latinoamericano-entre-la-tradicion-y-la-modernidad(3f796d40-9c2f-11db-8ed6-000ea68e967b).html)