

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras**

**Programa de Maestría**

**en Estudios de la Cultura**

**Mención Literatura Hispanoamericana**

**La máscara transgresora: análisis e interpretación de la obra poética de David**

**Ledesma Vázquez (1934-1961)**

**Richard Marcelo Jiménez Almeida**

**2014**

Yo, Richard Marcelo Jiménez Almeida, autor/a de la tesis intitulada: **“La máscara transgresora: análisis e interpretación de la obra poética de David Ledesma Vázquez (1934-1961)”**, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en estudios de la Cultura con mención en Literatura hispanoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha:

Firma:

-----

RICHARD MARCELO JIMÉNEZ ALMEIDA

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras**

**Programa de Maestría**

**en Estudios de la Cultura**

**Mención Literatura Hispanoamericana**

**La máscara transgresora: análisis e interpretación de la obra poética de David**

**Ledesma Vázquez (1934-1961)**

**Richard Marcelo Jiménez Almeida**

**2014**

**Tutor: Dr. Vicente Robalino.**

**Quito, Ecuador**

## **Resumen**

La presente tesis de maestría tiene como finalidad el análisis e interpretación de la obra poética del escritor ecuatoriano David Ledesma Vázquez (1934-1961), desarrollada en los años cincuenta del siglo XX. Para ello, se ha buscado entretelar varios componentes de su producción lírica, desde la perspectiva de dos conceptos modernos: el enmascaramiento y la transgresión, que a su vez se encuentran atravesados por temas relacionados con lo erótico, lo ficcional y lo existencial. Y, además, de ponerlos en diálogo con la poesía de Ledesma para así poder identificar estos elementos dentro de la producción ledesmiana.

Por tal razón se ha considerado pertinente desarrollar un análisis de la obra de Ledesma desde algunas categorías, la mayoría de ellas modernas, sin descuidar la distancia que las separa de la época del poeta, posibilitar una relectura de su creación y, a la vez, realizar una nueva interpretación de su poesía, la cual es catalogada como una de las más interesantes de las producidas en el siglo anterior.

## **Dedicatoria**

*A Dios por su inmaterial presencia dentro de mis esperanzas,  
a mis abuelos, o -dos veces padres-, por su cariño y ejemplo,  
fuentes indispensables para ser quien soy.*

*Y finalmente mi eterna gratitud a mis padres, Marcelo y Elizabeth,  
por todo ese amor que no conoce límites, por ese apoyo  
incondicional que me ha permitido alcanzar mis metas y  
por esos brazos abiertos sin los cuales nada de esto hubiese  
sido posible.*

*A ellos dedico cada gota de mi esfuerzo.*

## **Agradecimientos**

*Agradezco, infinitamente, a Sergio Román Armendáriz quien se ha convertido en un gran apoyo para la consecución de esta investigación, a mi tutor Vicente Robalino, por haberme inculcado cómo se debe LEER poesía, a la Universidad Andina Simón Bolívar, cuerpo administrativo y docente, por recibirme y formarme dentro de sus prestigiosas aulas, a Javier Toro por sus enseñanzas, a Santiago Cevallos y Fernando Balseca por sus pinceladas que le dieron el toque faltante a esta tesis, convirtiéndola en algo sumamente decoroso, a Luis Rivadeneira por ayudarme a que todo esto sea legible, a Adriana Mariposa porque a propósito de este muerto me sumergí en aguas distintas a las filosóficas, a mi amor Chipi Chipi, a mis amigos y a David Ledesma Vázquez, en donde quiera que esté, por haberme conquistado con cada uno de sus versos.*

## Tabla de contenido

<b>Introducción</b> .....	9
<b>Capítulo I</b>	
<b>Primeros acercamientos a la poesía de David Ledesma Vázquez</b> .....	13
<b>Capítulo II</b>	
<b>El amor erótico transgresor</b> .....	24
<b>2.1 Eros y Thánatos</b> .....	24
<b>2.2. El amor prohibido:</b>	
El espejo roto de Narciso, el Andrógino y el sacrificio de San Sebastián .....	30
<b>Capítulo III</b>	
<b>La transgresión final: El salto al vacío</b> .....	43
<b>3.1. La angustia del unicornio de cristal:</b>	
La condición de “distinto”, la “transfiguración humana” y el “paraíso ultraterrenal” (como superación del Hades) .....	43
<b>3.2. <i>La corbata amarilla</i>. El salto a través de la ventana</b> .....	51
<b>Conclusiones</b> .....	60
<b>Bibliografía</b> .....	63
<b>Anexos</b> .....	69

*¿El fin, la finalidad de escribir? Más allá de un devenir-mujer, de un devenir-moro, animal, etc., mucho más allá de un devenir-minoritario, está la empresa final de devenir-imperceptible. ¡Oh, no!, un escritor no puede «ser conocido», reconocido.*

Gilles Deleuze-Claire Parnet, *Diálogos*.

*“El ojo, liberado del yo, ya no revela ni elimina nada, se desplaza a lo largo de la línea del horizonte, viajero ignorante y eterno... He quebrado el muro que crea el nacimiento y el trazado de mi viaje es curvo y cerrado, sin ruptura... Mi cuerpo entero debe devenir un rayo perpetuo de luz cada vez más intenso... Aprieto mis oídos, mis ojos y mis labios. Antes de que vuelva a ser hombre, probablemente existiré como parque...”*

Henry Miller, “Trópico de Capricornio”, en Gilles Deleuze-Claire Parnet, *Diálogos*.

## Introducción

*¿Y quién no tiene un amor?  
¿Y quién no goza entre amapolas?  
¿Y quién no posee un fuego, una muerte,  
un miedo, algo horrible,  
aunque fuere con plumas  
aunque fuere con sonrisas?*

Alejandra Pizarnik, "Exilio".

Luego de una exhaustiva lectura de la poesía del escritor ecuatoriano David Ledesma, así como de los estudios críticos, análisis literarios e introducciones a su obra poética, nos hemos dado cuenta que es posible y factible desarrollar una interpretación de sus escritos bajo las categorías modernas de transgresión y enmascaramiento. En nuestra propuesta, en los capítulos dos y tres, pondremos a dialogar estas categorías con la poesía del autor; antes, en el primer capítulo, realizaremos un breve acercamiento a los elementos más importantes de la obra ledesmiana, como punto de partida para su análisis posterior.

Consideraremos a la primera categoría moderna, la transgresión, como una especie de desobediencia, si cabe el término, ante las prohibiciones que precautelan ciertos modelos occidentales de conducta, especialmente los relacionados con los dictámenes más usuales, y que estaban vigentes en la época en la que Ledesma vivió. Y la segunda categoría, el enmascaramiento, entendida como la colocación de una investidura o máscara sobre el Yo lírico, quien de esta manera puede presentarse ante los lectores a través de

distintas voces, es decir, no solo bajo la voz anónima, que generalmente es usada en la mayoría de poemas, sino como en el caso de Ledesma bajo distintas voces como Orfeo, Eurídice y Narciso.

La cuestión transgresora fue advertida al repasar los temas eróticos y homoeróticos ledesmianos que, creemos, se encuentran en tensión con las normativas tradicionales devenidas de la religión, pues las imágenes que crea Ledesma son la otra cara de un comportamiento tradicional, que concibe la realización máxima del individuo en la consecución de una familia nuclear. Situación muy diferente a lo que plantea nuestro autor, quien nos exhibe un erotismo arraigado en el amor de los cuerpos, no en la unión dentro de los sacros recintos matrimoniales; y la exteriorización del sexo, que bien puede ser estigmatizada como “pecado”. Afirmamos esto porque, según los versos de Ledesma, el amor verdaderamente “puro” se encuentra en los límites de Sodoma, la ciudad arquetípica del “pecado”, o en el enamoramiento que trasciende la entrega hacia otro individuo, por la sola contemplación de la belleza.

En cambio, del lado del enmascaramiento, nuestra lectura no ha identificado las máscaras ledesmianas con una suerte de ocultamiento del autor detrás de ellas, sino todo lo contrario, hemos concebido el enmascaramiento del poeta como una vía de resurrección de la figura del actor de los dramas griegos clásicos que, para potencializar la obra dramatizada y la puesta en escena del personaje interpretado, se coloca una máscara dependiendo del efecto que quiera causar en el auditorio.

En este sentido, David Ledesma usa ciertas máscaras para amplificar, metafóricamente, su voz por medio de la boca presente en el rostro que enmascara a su Yo lírico, y así representar sus propias versiones de varios personajes de los mitos griegos tales como: Narciso, Orfeo o Eurídice. Sin embargo, estas representaciones modernizan a las clásicas, pues nos encontramos con un Orfeo que no es citarista sino músico de jazz, el

cual pretende fusionarse con el cuerpo de Eurídice para formar un mismo ser (Andrógino). También observamos a un Narciso que no se enamora de su reflejo en el lago, sino de su reflejo en el espejo del baño, con un amor tan grande que precautela que su esqueleto no se resfríe por el agua helada.

Sin embargo, al profundizar en esta investigación acerca del enmascaramiento, hemos identificado otra máscara más en la obra de Ledesma: una que se la lee entre líneas, pues el autor no la identifica bajo ningún nombre, y a la que hemos denominado como San Sebastián, el santo mártir romano atravesado por flechas, tal y como ha sido presentado el Yo lírico de Ledesma en varios pasajes de su obra. Así, a través de la voz del poeta, generada por el orificio de todos estos rostros, el lector puede experimentar cómo se entremezcla el drama y la poesía en cada verso de Ledesma.

Para entender mejor toda esta multiplicidad de elementos, se ha establecido una ruta en el interior de la obra de Ledesma que no solo dé cuenta de su estilo poético, en primera instancia, sino que también acompañe a su Yo lírico mientras se despliega por el camino de la transgresión, vestido con las máscaras de Narciso, Orfeo, Eurídice y San Sebastián, hasta desligarse de la primera infancia (ya no anhelada), puesto que el Yo lírico encontrará su lugar en lo ultraterreno. Sin olvidarnos de analizar el momento en el que empieza a repercutir el arrepentimiento en la conciencia del transgresor, que lo llevará a repudiar su carne lujuriosa, acercándolo más a la inmolación que a la condena en los infiernos.

La finalidad principal de esta tesis ha sido responder a la pregunta ¿es pertinente proponer una relectura de la obra poética de David Ledesma a través de las categorías actuales de enmascaramiento y trasgresión? Según creemos, esta relectura dará un nuevo enfoque a su producción lírica al rescatar el aspecto teatral y dramático de sus versos, con lo referido a las máscaras, además de establecer una lectura crítica bajo las categorías que

resulten más cercanas y afines a los temas trabajados por el autor, es decir, erotismo, soledad, desencanto, extrañeza, angustia, muerte, amor, ensoñaciones, fantasía, etc.

## Capítulo I

### Primeros acercamientos a la poesía de David Ledesma Vázquez

*Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas.*

José Lezama Lima, “Muerte de Narciso”.

En este primer capítulo de nuestra investigación vamos a bosquejar un itinerario de la obra poética del escritor guayaquileño David Ledesma Vázquez (1934-1961), con el fin de establecer un panorama general del estilo y de las influencias del autor en sus diez años de creación literaria, así como tener una idea de cómo se ha desarrollado su voz poética.

Primero se debe señalar que Ledesma podría ser catalogado como perteneciente a la literatura ecuatoriana de la segunda mitad del siglo XX, época en la que el país estuvo atravesado por varias transformaciones que, si bien mantuvieron algunas directrices, trajeron consigo ideas de cambio y de renovación. La mayoría de innovaciones tuvieron como punto de partida algunas temáticas derivadas del socialismo, y luego también de las vanguardias europeas y latinoamericanas, lo que supuso una evolución del anterior legado proveniente del costumbrismo, del indigenismo y de la escuela modernista de Rubén Darío.

En el caso de Ledesma y de su obra, nuestro recorrido empieza con su primera publicación, el poemario *Cristal*, impreso en Quito en 1953. Según Ángel Emilio Hidalgo, *Cristal* es un libro con clara influencia de César Dávila Andrade, a quien Ledesma admiraba, y rastros del poeta colombiano Porfirio Barba-Jacob. En este poemario se

vislumbra una doble añoranza ante lo perdido: por un lado está la necesidad de la madre y la infancia lejana, y por el otro, los deseos de acercarse nuevamente al puerto, a la pureza del mar (en especial en los poemas: “La eterna canción”, “Aquamarina”, “Canto marino”, “Autobiografía del viajero”, “Fantasía y evocación del puerto”, “Nueva canción del caminante” e “Isla de infancia”).<sup>1</sup>

A propósito de las semejanzas con Barba-Jacob, vamos a citar lo que Ileana Espinel Cedeño, amiga de Ledesma, recoge de las palabras del escritor León de Greiff sobre nuestro poeta: “Data de aquel tiempo un juicio extendido de León de Greiff, varias veces candidatizado al Premio Nobel de Literatura, en el que el gran poeta colombiano le exalta de esta manera: ‘Su poesía nos obliga a recordar a Porfirio Barba Jacob; pero este David Ledesma le supera en fuerza dramática. Es extraordinario.’”<sup>2</sup> El testimonio de León de Greiff coincide con la valoración de Ángel Emilio Hidalgo sobre el paralelismo entre Barba-Jacob y Ledesma Vázquez; sin embargo, en esta cita se añade un dato complementario que nos sirve para nuestra investigación, la categorización de la poesía de Ledesma como contenedora de una “fuerza dramática”.

Sobre este precedente señalemos que Ledesma no solo se desarrolló como poeta sino que también se formó dentro de las artes escénicas, al ser parte, desde 1953, de la Escuela de Arte Dramático dirigida por José Guerra Castillo (más conocido como Hugo Vernel). En aquella época, Ledesma realizó algunas dramatizaciones de la mano de Paco y Elsie Villar en varias obras de Eugene O’Neill, y con Enrique Wilford del Ruiz realizó adaptaciones de textos de la obra teatral de Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Mijaíl Lérmontov y Jean Cocteau.

---

<sup>1</sup> Ángel Emilio Hidalgo, “David Ledesma Vázquez: El cantor de su propia tragedia”, en David Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, vol. 5, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, (Edición: César Vásconez), 2008, p. 221-232.

<sup>2</sup> Ileana Espinel Cedeño, “En la primera década de la muerte de David Ledesma Vázquez”, en David Ledesma, *Obra poética completa*, p. 256.



Yo:    ¡Cantad!... ¡Cantad alegres!  
    ¡Ya es tarde para mí!...  
    (Fragmento del poema, “Balada  
    de los niños...”, p. 166).

En *Cristal*, incluso desde el mismo título, Ledesma remite a hechos relacionados con el teatro. José Guerra Castillo menciona que el poeta tenía por afición, a lo Tennessee Williams, el coleccionar figuras de animales fabricadas de cristal. Quizá la transparencia de ese zoo le sugirió el nombre de su primer poemario, enfocándose en la nostalgia por lo perdido, el sentirse distinto<sup>3</sup>, o en la costumbre de vivir en los sueños, lo ficticio, tal y como sucede con los personajes de la obra *The glass menagerie (El zoo de cristal)* de Tennessee Williams, particularmente con Laura, la niña tullida que se autoidentifica con una de las figuras de cristal del zoo, la que tiene un detalle que la diferencia de las demás.<sup>4</sup>

Al seguir con las influencias que se advierten en *Cristal*, con respecto al tratamiento de lo perdido, del retorno a la puerilidad y la añoranza del seno materno, estos tópicos provienen de la mano de César Dávila Andrade. En cambio, si hablamos de las influencias modernistas estas emanan recónditamente de la “Generación Decapitada”, a través del uso de temas relativos a la incompreensión, al desahogo existencial y a la expresión del dolor profundo<sup>5</sup>, que le acompañarán hasta el final de su creación poética.

Según Ileana Espinel, David Ledesma desde sus primeros poemas escribió: “versos de cristalina factura y de honda ternura melancólica, tocado ya por el mal de este siglo: la

---

<sup>3</sup> En el tercer capítulo analizaremos con mayor detenimiento el concepto de “distinto” o “diferente” en David Ledesma; por lo pronto adelantamos que, en la obra de nuestro autor, existe una preferencia por los seres disímiles o fuera de lo común.

<sup>4</sup> Rodolfo Pérez Pimentel, “David Ledesma Vázquez”, en Rodolfo Pérez Pimentel, *Diccionario Biográfico Ecuador*, t. 4, 1987, en <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo4/12.htm>.

<sup>5</sup> Entrevista virtual y conversaciones con Sergio Román Armendáriz, el texto completo de la entrevista consta como anexo de esta investigación (16 de abril de 2013 a 30 de marzo de 2014).

desencantada búsqueda de un bien inasible.”<sup>6</sup> Muy a la par con los temas desarrollados por los “decapitados”, principalmente en lo concerniente a la evocación melancólica de lo idílico, de lo ultraterreno, es decir, lo que Violeta Luna denomina como la “perenne fuga”. Y en cuanto al estilo, nuestro autor se orienta al verso libre, con preferente uso del heptasílabo y el endecasílabo para dar musicalidad al poema, con un despliegue de metáforas e imágenes desconcertantes.<sup>7</sup>

Las particularidades anotadas, y otras más, el poeta las incorporó a su obra, gracias al trabajo que desarrolló en el “Club 7 de poesía ecuatorial”, grupo literario nacido en la ciudad de Guayaquil en la década de 1950 y conformado por Carlos Abadía Silva, Carlos Benavides Vega, David Ledesma Vázquez, Gastón Hidalgo Ortega, Ileana Espinel Cedeño, Miguel Donoso Pareja y Sergio Román Armendáriz.

El “Club 7 de poesía ecuatorial” nace cuando los “clubsiéticos”<sup>8</sup> buscaban los medios más eficientes y adecuados para dar a conocer sus creaciones, y tras la dificultad de publicar por separado se unen para formar una sociedad, cuyos integrantes, en su mayoría, debían coincidir en la solidaridad humana y en el cuidado formal del verso, lo que configuraría más tarde las características de la agrupación.<sup>9</sup>

David Ledesma fue el pilar fundamental del “Club 7” e Ileana Espinel Cedeño, el espíritu siempre unificador del grupo. Román y Ledesma ya trabajaban juntos desde la época del colegio; Carlos Benavides conocería a Ledesma a través de José Guerra Castillo; en tanto que Ileana Espinel, por recomendaciones de la escritora Aurora Estrada y Ayala, tras acudir al local de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas, entablaría

---

<sup>6</sup> Ileana Espinel Cedeño, “En la primera década...”, en David Ledesma, *Obra poética completa*, p. 256.

<sup>7</sup> Violeta Luna, *La lírica ecuatoriana actual, (Guía de análisis literario)*, Guayaquil, Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, 1973, p. 40.

<sup>8</sup> Neologismo creado por Ileana Espinel Cedeño para nombrar a los integrantes del grupo.

<sup>9</sup> Sergio Román Armendáriz, “125.- El ‘Club 7’ de poesía de Guayaquil, Ecuador (Respuesta a una consulta frecuente acerca de su composición, a propósito de la nueva obra del Dr. Rodrigo Pesántez Rodas)”, en Sergio Román Armendáriz, *De la impresión a la expresión*, Espacio virtual fundado en Costa Rica, 10 de agosto de 2008-2014, en [http://www.sergioroman.com/bitacoras\\_detail.php?Bit\\_id=181](http://www.sergioroman.com/bitacoras_detail.php?Bit_id=181).

relación con el secretario de la entidad, Adalberto Ortiz, quien a su vez le presentaría al corrector de pruebas Gastón Hidalgo, y así llegar hasta Ledesma.<sup>10</sup>

Cabe mencionar que dos de los miembros del *septeto* se retiraron, cada uno por su lado y por razones diversas antes de la publicación del primer libro de la agrupación *Club 7* de 1954. Ellos fueron, Miguel Donoso Pareja y Carlos Abadía Silva, de tal modo que el *septeto* se volvió, de entrada, *quinteto*, pero aun así se mantuvo la denominación cabalística de *siete*.

Sin embargo, el “Club 7” no fue la única agrupación en aquella época. En el Ecuador de ese entonces existieron diversas asociaciones que concentraron a las principales figuras culturales del país, así como también a sus respectivas tendencias y estilos. De todos ellos, tres grupos literarios fueron los más afines y cercanos al “Club 7”: primero, tenemos a “Madrugada”, debido a la influencia mutua devenida de Rafael Díaz Ycaza y César Dávila Andrade; luego a “Horizonte”, al cual perteneció Fernando Cazón Vera, amigo cercano del “Club 7”, y finalmente los “Tzántzicos,” por ser Ulises Estrella y Román Armendáriz amigos entre sí.<sup>11</sup>

Según Ángel Emilio Hidalgo, poeta y sobrino de Gastón Hidalgo, los “clubsiéticos” pueden ser calificados como los continuadores del urbanismo heredado de Hugo Mayo, José Antonio Falconí Villagómez y Medardo Ángel Silva, pues se volvieron hábiles para plasmar en el poema los sucesos cotidianos y los objetos más usuales, comunes y corrientes, vistiéndolos de elementos líricos.<sup>12</sup>

Cuestión que es muy evidente en los poemas de Ledesma: “Visita”, “Melancoly Rhapsody”, “Film”, “El espejo”, “La ventana”, “La escalera”, “La ciudad”, “Los zapatos”

---

<sup>10</sup> Rodolfo Pérez Pimentel, “Ileana Espinel Cedeño”, en Rodolfo Pérez Pimentel, *Diccionario Biográfico Ecuador*, t. 11, en <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo11/e2.htm>.

<sup>11</sup> Violeta Luna, “Nuestra generación poética en los últimos quince años”, en Violeta Luna, *La lírica ecuatoriana actual, (Guía de análisis literario)*, p. 15-33.

<sup>12</sup> Ángel Emilio Hidalgo, “David Ledesma Vázquez: El cantor de su propia tragedia”, en David Ledesma, *Obra poética completa*, p. 224.

y “El aire”, pertenecientes a los poemarios *Club 7* (1954) y *Los días sucios* (1960). (El poemario *Los días sucios* forma parte de la segunda publicación (conjunta) realizada por el “Club 7”, titulada *Triángulo* de 1960).

Otra de las características del “Club 7” es el factor social, que está presente debido a dos aspectos que vale la pena mencionar: por un lado la aparición de las revoluciones latinoamericanas, varias de ellas socialistas: Argentina y Bolivia (1952), Guatemala (1954), Ecuador (1955), Venezuela (1958) y Cuba (1959), que transmitieron ideas de igualdad y de justicia por todo el continente; y por otro lado la herencia derivada del realismo social ecuatoriano, principalmente de “Los cinco como un puño”<sup>13</sup>.

Sobre la referida línea de pensamiento, existieron ciertos textos “clubsiéticos” afines con tales cambios sociales latinoamericanos. Por ejemplo, Ledesma escribió sus “Cuatro poemas de amor por Guatemala” (1954) para solidarizarse con el pueblo guatemalteco y censurar la invasión que derrocaría el gobierno de Jacobo Árbenz Guzmán y remplazaría los “diez años de primavera” por una junta militar, y también el poema “Castro en Manhattan”, que junto a los versos de “Guerrilleros”, describen la figura de Fidel Castro y de la Revolución Cubana.

Por último, el aspecto formal y musical de los “clubsiéticos” deviene del simbolismo francés que se refleja en el cuidado estilístico del texto, así como también en la construcción de estructuras que no solo se despliegan en sonetos, sino que se aventuran a trabajar con la plasticidad del poema, al transformar la palabra en canción y llegar inclusive al verso libre, al poema conversacional, a las variaciones del caligrama, del *haikú* y a la construcción de poemas intimistas y existenciales.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> También llamada “Generación del 30”, conformada por: José de la Cuadra, Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta y Alfredo Pareja Diezcanseco.

<sup>14</sup> Sergio Román Armendáriz, “138.- Club 7, Poética y política (versión menor de la ponencia de igual nombre)”, extractado -por su autor- de su propia ponencia, cuyas 19 páginas fueron leídas en el ‘1er. Encuentro de Talleres y Grupos Literarios del Ecuador’, Casa de la Cultura Ecuatoriana,

En 1958, Ledesma escribe el poemario *Gris*, que supone un tránsito entre *Club 7* de 1954 y *Los días sucios* de 1960 (último poemario que Ledesma publicó en vida). Con *Gris*, nuestro escritor participó en un festival poético convocado por la revista venezolana *Lírica Hispana*, dirigida por Conie Lobell y Jean Aristeguieta. En este concurso Ledesma obtuvo una mención honorífica, que le permitió que sus escritos aparecieran en el número 183 de dicha revista, que circuló con un prólogo del escritor uruguayo Hugo Emilio Pedemonte.

Sobre la poesía de David Ledesma, Jean Aristeguieta dirá: "... es como un laurel triste, como esa imagen fervorosa de belleza: su raíz resulta oscura, intensamente mágica y en el follaje aparece, en cambio, el verde plateado del lirismo, el enigma puro."<sup>15</sup>

La temática principal de *Gris* es el hastío de la vida y la intensa carga sensible expresada en cada verso. Se destacan los poemas: "Nuevo conocimiento de la muerte", "Nada me pertenece", "Habitación con un espejo", "Autorretrato con una pena" y "Tres estatuas", en especial la segunda estatua "Estudio para Narciso", de la que César Vásconez Romero señala que contiene ecos del escritor francés Paul Valéry (fundamentalmente del libro *Monsieur Teste*), endecasílabos e imágenes ambiguas sobre el mito de Narciso. Estos señalamientos de Vásconez recapitulan lo que ya habíamos dicho sobre la manifestación simbolista en el pensamiento ledesmiano, es decir la búsqueda de perfección en el poema, la musicalidad acompañada del sensualismo, las constantes introspecciones que abarcan temas relacionados con la existencia humana y las ideas abstractas presentadas bajo imágenes simbolistas.<sup>16</sup>

Sin embargo, para nuestra investigación, interesa más el mito de Narciso, que es retratado por Ledesma en "Estudio para Narciso". Al que podríamos añadir la imagen del

---

Quito, 10-12 de noviembre de 2010, en Sergio Román Armendáriz, *De la impresión a la expresión*, en

[http://www.sergioroman.com/bitacoras\\_detail.php?Bit\\_id=198](http://www.sergioroman.com/bitacoras_detail.php?Bit_id=198).

<sup>15</sup> Jean Aristeguieta, "Dicen de la poesía de Ledesma Vázquez", en Rafael Díaz Ycaza, Ileana Espinel y Miguel Donoso Pareja (Editores), *Colección de poesía ecuatoriana: La rosa de papel*, No. 1, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas, 1990, p. 29.

<sup>16</sup> César Vásconez Romero, "Prólogo", en David Ledesma, *Obra poética completa*, p. 11.

poema “Narciso agripado”, que obtuvo una mención honorífica en el Festival Poético organizado por la Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador (FEUE), en 1955. La figura de Narciso es muy significativa en la obra ledesmiana, convirtiéndose incluso en una de las tres máscaras, identificadas por nosotros, que el poeta utiliza a lo largo de sus textos; las otras dos son el Andrógino (Orfeo y Eurídice) y San Sebastián.<sup>17</sup>

En este recorrido llegamos a 1960, cuando los tres miembros del “Club 7”, que continuaban juntos, publican su último resquicio en la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas: *Triángulo*, “poemario unido por la amistad”; la obra reúne *Diríase que canto* de Ileana Espinel, *Arte de amar* de Sergio Román y *Los días sucios* de David Ledesma.

En el texto ledesmiano, *Los días sucios*, hay huellas de Vicente Huidobro y del creacionismo, sobre todo de *Altazor*; además las páginas están unguadas con formas vanguardistas cercanas al caligrama de Apollinaire y a los poemas de Mayakovsky. Así, cada verso salta de la página a los ojos del lector, como si las imágenes aullaran en cada línea.<sup>18</sup>

Ese mismo 1960 Ledesma colaboró con la revista política de Pedro Jorge Vera, *Mañana, porque hoy se construye el futuro*, además de fundar con Sergio Román el programa radial “Aquí... Cuba!”, que pretendía informar todos los acontecimientos de la revolución cubana y, en todo momento, ser fiel a su lema distintivo: “decir la verdad histórica de la Revolución sin temor ni miseria”<sup>19</sup>. Según Rodolfo Pérez Pimentel, para las

---

<sup>17</sup> En los subsiguientes capítulos extenderemos la cuestión del enmascaramiento, así como también el concepto de “transfiguración humana” que se encuentra por detrás de tales máscaras.

<sup>18</sup> César Vásquez Romero, “Prólogo”, en David Ledesma, *Obra poética completa*, p. 10-12.

<sup>19</sup> Sergio Román Armendáriz, “138.- Club 7, Poética y política (versión menor de la ponencia de igual nombre)”, en Sergio Román Armendáriz, *De la impresión a la expresión*.

programaciones, “David escribió versos políticos de gallarda belleza que le conferían un aliento auténticamente americano, a lo Walt Whitman...”<sup>20</sup>

En enero de 1961, en su calidad de director del mencionado programa radial, Ledesma fue invitado a viajar a la Isla por parte del Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos (ICAP). Se hospedó en la suite N. 1428 del Hotel Hilton, rebautizado como Hotel Habana Libre, donde concedió algunas entrevistas.

Para marzo “le confesó a su madre que el sistema de gobierno cubano le había desencantado”<sup>21</sup>, seguramente porque su sensibilidad de poeta rechazaba esa cruda realidad de discursos fuertes y varios fusilamientos, en donde se vivía dentro de una sociedad que comenzaba a militarizarse, y no porque estuviera en contra de la ideología que defendía la justicia social y la equidad humana.<sup>22</sup> Al respecto, Román, su compañero de “Aquí... Cuba!”, sostiene que Ledesma en la posdata de “La última nota” dirigida a Germán Cobos, de manera expresa subrayó su afinidad por la causa socialista, pidió que el programa “Aquí... Cuba!” siga sonando<sup>23</sup>:

*Germán:*

Por favor, cuida que todo marche bien y perdóname por este reemplazo tan largo. Mira que a Meche no le falte nada. Gracias. Y otra vez, perdóname por echarte encima todas las novelas.

Thank you  
Ledesma

---

<sup>20</sup> Rodolfo Pérez Pimentel, “David Ledesma Vázquez”, en Rodolfo Pérez Pimentel, *Diccionario Biográfico Ecuador*.

<sup>21</sup> *Ibíd.*

<sup>22</sup> Rodolfo Pérez Pimentel, “David Ledesma, sabio niño fugaz”, en Rodolfo Pérez Pimentel, *El Ecuador profundo: Mitos, historias, leyendas, recuerdos, anécdotas y tradiciones del país*, t. IV, Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1988, p. 233.

<sup>23</sup> Sergio Román Armendáriz, “‘La última nota’ de David Ledesma Vázquez: Prueba documental de su memoria política”, en *Letralia Tierra de Letras, La revista de los escritores hispanoamericanos en internet*, Año XIV, No. 217, 7 de septiembre de 2009, en <http://www.letralia.com/217/articulo05.htm>.

PD: Por favor, que siga sonando Aquí... Cuba, hasta que reviente!!!!<sup>24</sup>

Después de su viaje a la Isla y tras su regreso a Guayaquil, la mayoría de sus allegados empezaron a presentir lo peor. Ledesma comenzó a sumergirse en un profundo estado depresivo, su semblante denotaba dolencias físicas: otitis, pérdida de peso, de masa corporal y caída del cabello; y ciertos estados anímicos: angustia, desasosiego, melancolía, quizás los más graves de todos.

Para la semana santa de 1961, los padres de Ledesma viajaron a las playas de Salinas. Según habían planificado, el poeta se iba a reunir con ellos después de resolver algunas diligencias pendientes. El miércoles santo renunció a su cargo en la estación de radio CRE y dejó una nota de despedida a su amigo y colega Germán Cobos, encargándole la continuidad del programa radial. Ese día bebió con algunos conocidos. El jueves santo tenía acordado reunirse y almorzar con Meche Mendoza (su exesposa) y Germán Cobos; sin embargo, nunca llegó a la cita. Su cuerpo fue encontrado el 30 de marzo de 1961 en la casa de sus padres, colgado de una corbata amarilla y medio maniatado con una cinta roja. En el bolsillo de su camisa hallaron el que sería su último poema, dedicado a su mamá y a su hija, una muestra más del abatimiento profundo en la que estaba inserto.

Se dice que Meche Mendoza había hallado ese mismo poema en la radio días antes de la desgracia. Sin embargo, nadie hubiera podido evitar aquel desenlace de uno de los mejores poetas ecuatorianos de la segunda mitad del siglo XX, un claro ejemplo de un iniciado en los vasos Órficos que sucumbió ante los hechizos de su corbata amarilla, transformándose él mismo en esa llama final inextinguible.

---

<sup>24</sup> César Vásconez Romero, “Cronología biográfica”, en David Ledesma, *Obra poética completa*, p. 28.

## Capítulo II

### El amor erótico transgresor

*Alma a quien todo un dios prisión ha sido,  
venas que humor a tanto fuego han dado,  
medulas que han gloriosamente ardido*

*su cuerpo dejará, no su cuidado;  
serán ceniza, mas tendrá sentido;  
polvo serán, mas polvo enamorado.*

Francisco de Quevedo y Villegas,  
“Amor constante más allá de la muerte”.

#### 2.1. Eros y Thánatos

Una de las características esenciales en la poesía de David Ledesma es el aspecto erótico, que lo hemos denominado *amor erótico transgresor*, el cual se despliega en dos figuras: Eros y Thánatos, que a su vez forman parte de las máscaras más usuales del poeta: Narciso, el Andrógino (Orfeo y Eurídice) y San Sebastián. Por ello, dedicaremos este capítulo para establecer los pasajes de la obra ledesmiana en los que se presenta el amor (Eros) y la muerte (Thánatos); en otras palabras, el amor transgresor que se dirige a los umbrales de la muerte. Según Octavio Paz, la poesía metaforiza el acto sexual y lo vuelve erótico, al dotar de un nuevo significado a un mero hecho físico de dos cuerpos

amándose.<sup>25</sup> Situación que para nuestro autor no es ajena, puesto que en varios pasajes de su obra se encuentra esta metaforización del acto sexual, así como también ese tránsito del Yo lírico hacia la inevitable defunción, presente en el sacrificio de San Sebastián.

Empezaremos por revisar los conceptos (mitológicos) griegos del amor y la muerte. La herencia helena, tradicionalmente, nos sitúa bajo dos imágenes generales del dios Eros: la primera lo dispone como responsable de la atracción sexual y amorosa entre dos seres, y la segunda, extraída de *El banquete* de Platón, sugiere que Eros aparece fruto de la relación entre Poros (abundancia) y Penia (pobreza)<sup>26</sup>. En tanto que Thánatos es concebido como una criatura encargada de la muerte: se acerca al lecho de la persona condenada a morir, al igual que su hermano gemelo Hipnos (personificación de la somnolencia y el sueño), para adormecerla definitivamente.<sup>27</sup>

Estos conceptos nos hacen suponer que tanto la imagen sexual y amorosa de Eros como la imagen mortal de Thánatos se consuman en el lecho de las personas: la primera como lazo entre los amantes que se fusionan en el acto copular, y la segunda como toque fatal en la extinción de los cuerpos, cuando el individuo expira. Así, Thánatos vendría a ser el impulso de muerte que se opone al impulso de vida en el amor erótico.

Creemos que en varios poemas de Ledesma existe esta atracción por la condición de perecer, de desear la presencia de la muerte definitiva porque la vida del ser humano ha cumplido su ciclo; y la *pequeña muerte* generada por el acto copular, en el instante en el que los cuerpos son sacados de su individuación y ante la violencia del acto sexual, patentizan la sensación de desfallecer luego de aparearse.

En el poema “Conocimiento de la muerte” (1953), Ledesma dice: “Lentamente nos vamos acabando. / Con los cuellos lascados. Con las medias. / Con los viejos zapatos. La

---

<sup>25</sup> Octavio Paz, “Liminar”, en Octavio Paz, *La llama doble: Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca breve, 1ª. ed. 1993-95, p. 5-7.

<sup>26</sup> Platón, “El banquete”, en *Obras completas de Platón*, (Traductor: D. Patricio de Azcárate), t. II, Buenos Aires, Ediciones Florida 251, 1946, p. 549-579.

<sup>27</sup> Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

camisa / que arrancamos como una piel gastada. / Lentamente nos vamos acabando.” (Fragmento del poema, “Conocimiento de...”, p. 59.) Es decir, el poeta introduce el tema de la extinción de los cuerpos bajo la forma natural de nacer, crecer, envejecer y morir; es decir, el lento fenecer en el que aparecen los signos del deterioro: “cuellos lascados”, “viejos zapatos”, “piel gastada”, vienen a ser un primer conocimiento de la muerte, una primera aparición de Thánatos.

Sin embargo, aún no está anunciada la muerte sexual, o como la llama Bataille: la *pequeña muerte*. Esta se presenta en el poema “El espejo”, en el que se expresa: “Desde hace años que muero y resucito. / Nadie me ve morir. [...] Ceñido al sexo. / A su materia oscura. / Comprando la cadera atormentada. / El labio. / El alarido. / El mordisco. / Gimiendo por la sal de la entrepierna.” (Fragmento del poema, “El espejo”, p. 66.) El verso: “Desde hace años que muero y resucito”, claramente sugiere la sensación de morir y renacer devenida del acto copular: el Yo lírico siente que el Eros lo conduce a la otra muerte, pues al estar “Ceñido al sexo”, sabe que a fin de cuentas la extinción es ineludible y, “Gimiendo por la sal de la entrepierna”, se queja por medio de su órgano sexual.

Lo que nos traslada al poema “Nuevo conocimiento de la muerte” (1958): “Morimos en silencio. Nos morimos / sin que nadie lo note. Sin que nadie / pregunte por la lenta muerte diaria.” (“Nuevo conocimiento...”, p. 73.) En el que está introducida, a diferencia de “Conocimiento de la muerte”, la sensación de morir y renacer que se la concibe a través de lo erótico sexual.

Ahora bien, luego de exponer los dos momentos en los que se presenta la figura de Thánatos, es decir, el fenecer natural y la *pequeña muerte* en el coito, el mismo erotismo le concede al sujeto la “ilusión” de superar la extinción de su ser. Bataille en su libro *El erotismo* afirma que en la ligazón de dos individuos en la sexualidad, no solo se despliega un impulso de placer sensual, sino que el Eros también conduce a los amantes a buscar la

superación de la muerte violenta (a trascender el Thánatos de la extinción final) a través de la reproducción.<sup>28</sup>

En el acto sexual o *pequeña muerte*, los sujetos separados fallecen metafóricamente a causa de la agitación en el coito, la que los enajena de su individuación al entregarse el uno al otro. Pero esta muerte momentánea les posibilita el espacio para que sacrifiquen su materia genética, entregándola a un nuevo ser que les proporcionará una esperanza de “continuidad”, es decir, vencer a Thánatos con la promesa de vida encontrada en Eros.<sup>29</sup>

Sin embargo, en la obra ledesmiana, el Yo lírico no se orienta a la superación de la extinción física a través de los hijos; no pretende completar las tres esferas de plenitud del gozo: erotismo, sexualidad y amor de pareja, sino que se consume principalmente en la *pequeña muerte*, quedándose tan solo en el erotismo de la sexualidad. Y esto debido a que el amor, en los textos ledesmianos, yace distante o no es correspondido. Lo que ocasiona que el Yo lírico experimente una carencia de pareja y, a su vez, una profunda soledad. En el poema “El fugitivo”, se nos dice:

[...]

Y este hombre ha comprendido que el amor no es  
al menos para él: El fugitivo.

El que llamó una tarde a cualquier puerta,  
lleno de azul paisaje el corazón,  
y dura, y agriamente la cerraron.

El que nació una noche en que Dios mismo  
se había olvidado de su nombre.

[...]

No hay dolor más grande que el de este hombre.

Este hombre solitario y angustiado,

---

<sup>28</sup> Georges Bataille, *El erotismo*, (Traductor: Antoni Vicens), 1ª. ed. col. Ensayo: septiembre 1997, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 29.

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 19.

que tiene que tragarse sus palabras,  
porque no tiene a quien decirlas...  
Que tiene que apretarse entre ambas manos  
para sentir caricia sobre el cuerpo...

(Fragmento del poema, “El fugitivo”, p. 169.)

En este texto, el Yo lírico, que es denominado como “El fugitivo”, comprende “que el amor no es” para él, pues nunca encontró otro ser que corresponda a los sentimientos insertos en su corazón, tan lleno de ese “azul paisaje” cromático que nos retrotrae a la infancia porteña, semejante a lo que Ledesma desarrolla en su poemario *Cristal*.

Al fugitivo le han cerrado todas las puertas, provocándole una angustia y soledad tan grandes que, al no sentir el roce de una caricia sobre su cuerpo, tiene que él mismo “apretarse entre ambas manos” para conseguir afecto. Por tal razón el Yo lírico ledesmiano no puede consumir las tres esferas de la plenitud del gozo, no llega al amor total porque carece de pareja, está solo y, como el Eros le encamina a la *pequeña muerte*, no le queda otra salida que saciar el goce copular con el acto de comprar amor.

Así lo confiesa el mismo Yo lírico en el poema “Los zapatos”, al decir: “Si los zapatos pueden... / Yo no puedo. / Pedazos de otras vidas. / Cigarrillos: / las colillas que un día consumí. / Las casas. / Los salones. / Los hoteles. / Donde compré la muerte del amor.” (Fragmento del poema, “Los zapatos”, p. 109.) Claramente se advierte, en la voz poética, el tránsito de los deseos de Eros hacia la adquisición de la *pequeña muerte* en un hotel: “Los hoteles donde compré la muerte del amor”.

Pero no solo se compra el amor, sino que también se lo busca en una amante esporádica que quiera participar de los deseos copulares. En el poema “Mujer la de ébano ardiente”, Ledesma nos presenta a un Yo lírico que, guiado por el Eros del amor sexual, tiene un encuentro con una joven afroamericana: “Mujer de noche africana, / palmeras, maracas y rumba. / Sonar de mis tentaciones / al golpe de mis deseos...” (Fragmento del

poema, “Mujer la de...”, p. 157.) La mujer de ébano satisface las “tentaciones” del amante al calmar el “golpe” de sus deseos, el “golpe” generado por la *pequeña muerte*. Después, ambos personajes protagonizan un encuentro casi salvaje:

[...]  
Mujer la de ébano ardiente,  
carbón incendiado en ansias.  
Duros eran tus abrazos,  
duros como mi partida  
y eran mordidas tus besos  
y tu cuerpo era serpiente  
y tus muslos dos fogajes  
en las noches de tormenta...  
Rayo blanco era tu risa,  
áspid rojo era tu lengua  
y tus dedos eran garras  
que agarraban mi deseo...

(Fragmento del poema,  
“Mujer la de...”, p. 157.)

Observamos que el Yo lírico no pretende quedarse con la joven, por eso es dura la partida, tan solo procura saciar la *pequeña muerte*. La mujer de ébano carece de nombre propio, de una identidad familiar, porque solo es un amor de paso. No se cifra en ella un deseo de pareja, de forjar un lazo, únicamente se la busca por las “mordidas”, por el cuerpo de “serpiente”, por los muslos de “fogaje” y por los dedos hechos “garras” que apresan los deseos.

De ahí que, en el tránsito ledesmiano por las tres esferas de la plenitud del gozo, el Yo lírico se quede encerrado en el erotismo sexual, sin llegar a consumir la felicidad en la conformación de un hogar, con su respectiva pareja. La felicidad mutua de pareja (no lograda) es reemplazada por los anhelos de un amor prohibido, el cual finalmente

ocasionará el establecimiento de las tres máscaras: Narciso, el Andrógino y San Sebastián, que van a transgredir la última esfera del gozo, para entonces trasladar al Yo lírico a los umbrales del sacrificio y, por ende, al Thánatos de la extinción final.

## **2.2. El amor prohibido:**

### **El espejo roto de Narciso, el Andrógino y el sacrificio de San Sebastián**

Las tres máscaras que hemos encontrado en la obra poética de David Ledesma obedecen a una transgresión, ya esbozada en el punto anterior. Para continuar nuestro análisis, partiremos del amor de pareja transgredido por las rupturas que hace el Yo lírico enmascarado de las prohibiciones del mundo occidental, sobre todo de los “tabúes” que precautelan la figura tradicional de la familia modélica heterosexual, o sea: papá, mamá e hijos. Entonces es cuando el Yo lírico de Ledesma se viste de Narciso y de Andrógino, para poder transitar por el terreno de los amores indebidos y culposos, hasta llegar al sacrificio representado en la imagen de San Sebastián.

Las prohibiciones o “tabúes” (basándonos en los ensayos de Georges Bataille empleados en esta investigación) recaen, generalmente, en las conductas sexuales desbordadas que amenazan la estabilidad de los individuos por acercarlos a la muerte. Puesto que, a diferencia de la mayoría de animales que cuentan con un período de “celo” que regula su actividad reproductiva, el ser humano necesita de un cierto orden social (reglas o restricciones definidas) para vivir su sexualidad y así evitar que el impulso del amor, llevado al exceso, se convierta en impulso de muerte, en el caso de que las energías vitales sean utilizadas únicamente en los recintos del sexo.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p. 54, 113.

Ya que las enseñanzas de la religión católica han influido en varios estamentos de la moral occidental, y que el cristianismo, en general, es partícipe de conservar la figura de la familia modélica o nuclear, que el Yo lírico ledesmiano va a transgredir con sus máscaras, es necesario referir dos mandamientos de la ley de Dios. Incluso porque el concepto de “pecado” es uno de los elementos que llevará al Yo lírico transgresor al sacrificio bajo la figura de San Sebastián.

Esos mandamientos son: el quinto, “No matarás” y el sexto, “No cometerás adulterio” o “no cometerás actos impuros” (*Ex*, 20: 1-20), que se encuentran estrechamente entrelazados, dado que el concepto de fallecer, como lo definimos más arriba, está presente en el lecho de las personas; entonces, el quinto y el sexto mandamientos serán transgredidos en el instante en el que el acto copular se efectúe por fuera de los sacros recintos de la alcoba matrimonial, al ejecutar “actos impuros” o “adulterio” con algún amante esporádico, al vivir una aventura de la sexualidad erótica prohibida.<sup>31</sup>

Así la *pequeña muerte* que subyace del encuentro amoroso entre dos amantes, sin lazos matrimoniales, los arrastra a la extinción, pues en el acto sexual se desperdician las energías y los fluidos que podrían servir para la consecución de un nuevo ser. Octavio Paz, en *La llama doble*, señala que la *pequeña muerte*, aparte de generar ese desprendimiento de algo nuestro otorgado a la otra persona en cada acto amatorio, también es un desperdicio de semen y fluidos bulbares si la unión sexual no tiene como finalidad la procreación de un hijo. Por tanto, en los dogmas cristianos, si el creyente no busca la consumación de su esencia en la unión matrimonial, deberá domeñar sus instintos animales para alcanzar la sabiduría y no derrochar energías ni fluidos innecesariamente.<sup>32</sup>

De esta forma, a través de la transgresión se ataca a la prohibición pero no se la suprime. La transgresión posibilita concientizar aquello que se muestra como ilícito, de

---

<sup>31</sup> En párrafos precedentes se puso como ejemplo los poemas: “Los zapatos” y “Mujer la de ébano ardiente”.

<sup>32</sup> Octavio Paz, *La llama doble: Amor y erotismo*, p. 21-22.

modo que el individuo transgresor reconozca aquello que se le censura y el “tabú” mismo, lo que se podría llamar, citando a Bataille, “experiencia del pecado”<sup>33</sup> o reconocimiento de la culpa, la que arrojará a los transgresores a la extinción total (al toque de Thánatos): “La teología cristiana, en efecto, asimila la ruina moral consecutiva al pecado de la carne con la muerte.”<sup>34</sup>

Por lo expuesto, se puede afirmar que la vida del hombre se desgarrar entre dos mundos: el de lo moral y el del deseo, el mundo de lo que se debe hacer y el mundo de lo que se quiere hacer. Por consiguiente, lo prohibido tiende a volverse atractivo al convertirse en una alternativa para saltar por encima de los límites del deseo y generar, aparte de ello, un oxímoron entre anhelo y rechazo:

Los hombres están sometidos a la vez a dos impulsos: uno de terror, que produce un movimiento de rechazo, y otro de atracción, que gobierna un respeto hecho de fascinación. La prohibición y la transgresión responden a esos dos movimientos contradictorios: la prohibición rechaza la transgresión, y la fascinación la introduce.<sup>35</sup>

En la obra de David Ledesma existe esta fascinación por lo prohibido. Pero antes de citar las transgresiones de sus máscaras, señalemos la primera de las transgresiones ledesmianas. Si recordamos el sexto mandamiento de la ley de Dios: “No cometerás actos impuros”, sabemos que cualquier acto que se realice fuera de los recintos de la alcoba matrimonial es una forma de transgredir esta prohibición; pues Ledesma transgrede la norma con un texto erótico que exterioriza los órganos sexuales convulsionados y en medio de la calle, en donde, no obstante, debería primar una especie de “pudor”.

---

<sup>33</sup> Bataille, *El erotismo*, p. 40, 43.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 62.

Veamos cómo lo presenta el poeta en “Hora sexual”: “Un lento niño verde como carne / de su mismo color. Y la escalera / parece sexualmente abandonada / con seis piernas ansiosas de zapato. // Las húmedas veredas -como ostiones- se atraen y acarician a sí mismas, / mientras los jadeantes perros muerden / el olor de la perra, y arde el Mundo.” (Fragmento del poema, “Hora sexual”, p. 189.)

Las figuras empleadas nos transportan a una escena en la que se lleva a las calles el vaginal y húmedo “ostión” y el “olor de la perra”, mordido por canes “jadeantes” introducidos en un mundo de instintos salvajes que “arde” como los infiernos; en síntesis, una escena de sexualidad animal. Podemos añadir que, según Bataille, una de las esencias del erotismo es la fealdad; por consiguiente, la belleza de un cuerpo debe contrastar con la fealdad del órgano sexual, es decir, por el descubrimiento del pene, la vagina y los fluidos de cada uno la belleza es transgredida.<sup>36</sup>

En este punto, el erotismo en la obra de Ledesma cobra una relevancia muy interesante, pues se torna en el sitio habitual para la transgresión de su Yo lírico enmascarado. Primero, recordemos que existe una preferencia moral, por parte del individuo occidental, por alcanzar la última esfera del gozo: la familia modélica. Sin embargo, en la obra de Ledesma el Eros no trasciende hasta esta esfera; al quedarse en el amor erótico, cambia el motivo de su búsqueda hacia el terreno de las pasiones ilícitas, una de ellas: el amor homoerótico. Este tipo de amor se aleja de las palabras de Dios dichas a sus creaturas: “Sean fecundos y multiplíquense. Llenen la tierra y sométanla” (Gn. 1: 28-29). Por lo que el Eros entre personas del mismo género, al no estar cifrado en la reproducción, despliega su unión en el ámbito meramente pasional.

Sobre la base de esta afirmación, vemos que Ledesma se hace eco de las censuras bíblicas para transgredirlas, como en su poema “Los ángeles que huyeron de Sodoma”, en

---

<sup>36</sup> *Ibíd.*, p. 148-149.

el que relee la historia de la arquetípica tierra del pecado y la entiende como: “la ciudad / donde el amor se daba con gesto sencillo / como quien da un abrazo, / como quien toma un fruto.” (Fragmento del poema, “Los ángeles que huyeron...”, p. 137.) En fin, una tierra en la que todo era puro, limpio: “porque ese suelo / estaba arado por hombres que tenían las manos puras, / y amaban al amigo que -a la tarde- / después de sudar juntos en las eras / brindaban el vino de su amor al hombre / con una luz purísima en los ojos.” Nuestro poeta admira a los ángeles de la casa de Lot, sodomizados y dulces, que volvían “Al crepúsculo ... ciñendo la cintura del amigo” (Fragmento del poema, “Los ángeles que huyeron...”, p. 138.)

Por consiguiente, tanto los pecadores de Sodoma como las máscaras de Ledesma, en especial Narciso y el Andrógino, están situados por fuera de las leyes de Dios; en otras palabras, por fuera de los límites del lecho matrimonial, puesto que en ambos casos no se pretende la consecución final tras la unión de los seres discontinuos: la familia heterosexual y los hijos. Se desean otros propósitos, como por ejemplo la acción de contemplar y cuidar un cuerpo (en el caso de Narciso), o la fusión erótica que satisfaga al Eros de la *pequeña muerte* (en el caso del Andrógino), convirtiéndose así las dos máscaras en “pecadoras”.

Si hablamos de Narciso, su amor se consuma en sí mismo, no en la unión con otro ser para formar una pareja, pues ningún hombre ni mujer se le equiparan (nadie se encuentra a su mismo nivel, salvo su propio reflejo). Narciso, según la mitología grecolatina, burla el amor pasional de la ninfa Eco hasta llevarla a su propia extinción.<sup>37</sup> No persigue unirse con ella (tener una familia), sino el amor erótico de sí mismo en tanto

---

<sup>37</sup> Ovidio, “Narciso”, en Ovidio, *Metamorfosis*, (Traducción: Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín), 7ma reimpresión: 2007, Madrid, Alianza Editorial, Clásicos de Grecia y Roma, 2007, Libro III, cantos 340-510, p. 131-136.

otro, de colocar en cualquier cuerpo un espejo para contemplarse.<sup>38</sup> Ese es su destino y a la vez su condena.

Si seguimos con el mito, según la profecía del sabio Tiresias: el desgraciado Narciso solo podrá llegar a la vejez siempre y cuando no se conozca, siempre y cuando no se contemple a sí mismo, debido a que la pasión exacerbada por su propia identidad lo arrastra a la soledad de la autocontemplación y esta, a su vez, lo lleva a la muerte.

Narciso observa por primera vez su reflejo en el lago, enamorándose de la imagen y consumiéndose poco a poco en el fuego de su deseo reconocido, pero imposible de ser alcanzado. Según el poeta Ovidio: “No sabe qué es lo que ve, pero lo que ve le quema, y la misma ilusión que engaña sus ojos, los excita. [...] ¡Ese soy yo! Me he dado cuenta; mi reflejo no me engaña más; ardo en amores de mí mismo; yo provocho las llamas que sufro.”<sup>39</sup>

Ledesma elabora una relectura del mito, y viste a su Yo lírico con la máscara de Narciso para crear su propia versión de la historia en el poema: *Narciso agripado*, que si bien dista del argumento tradicional que encontramos en la *Metamorfosis* de Ovidio, conserva esa especie de condena producto de la pasión prohibida por su propio reflejo. Citemos el referido texto:

Me paso media vida arrepentido  
de las cosas que hice y que no hice.  
Todos los días sábados, de tarde,  
el peluquero me asesina el pelo.  
Miro caer la vida de mi cuerpo  
como una costra sin razón. Me baño  
con temor de resfriarme el esqueleto:

---

<sup>38</sup> Según Octavio Paz, en la poesía erótica, los espejos y las fuentes aparecen como emblemas de la caída y la resurrección del individuo. Observar el propio reflejo en las aguas significa caer y salir a flote. (Octavio Paz, *La llama doble: Amor y erotismo*, p. 32.)

<sup>39</sup> Ovidio, “Narciso”, en Ovidio, *Metamorfosis*, p. 133-134.

cada vez que estornudo me enternezco.  
Apañó -con virtud de filatélico-  
cutículas y uñas y cabellos;  
trozos que me recortan diariamente.  
He roto ya en mi casa los espejos  
para no ver mi oscura muerte sorda  
gruñendo en busca del jabón, enjuta,  
caminando en pantuflas por el cuarto.

Si esto es amor, redondo amor del cuerpo,  
decid ¿para qué mueve el viento  
su vaporosa nalga celestial...?

(“Narciso agripado”, p. 188.)

Gracias a estos versos podríamos precisar que, en Narciso, no hay amor más transgresor y quizá más pleno que amar el propio cuerpo, el sí mismo, que amar a otro ser para formar un hogar. El Eros del Yo lírico se sitúa en un enamoramiento tan pasional, que incluso sufre y se duele por los cabellos que el peluquero le corta: “los días sábados, de tarde, el peluquero me asesina el pelo”.

Narciso solo se preocupa por el deterioro de su ser, muy similar a lo que analizamos en el poema “Conocimiento de la muerte”, en el que Ledesma nos propuso el tema del fenecer natural de los cuerpos. El Yo lírico enmascarado se queda en este primer conocimiento de la muerte, porque no trasciende a la “ilusión” de continuidad proporcionada por el acto reproductivo. De ahí el sufrimiento de Narciso cuando su hermoso cuerpo empieza a desmejorarse: “Miro caer la vida de mi cuerpo como una costra sin razón”. Su ser empieza a sentir la fragilidad, las enfermedades y las dolencias: “Me baño con temor de resfriarme el esqueleto”; “Apañó -con virtud de filatélico- cutículas y uñas y cabellos; trozos que me recortan diariamente”. Para concluir que: “Si esto es amor, redondo amor del cuerpo, decid ¿para qué mueve el viento su vaporosa nalga celestial...?”.

Esto es, afirmar fervientemente el absoluto amor por su propio ser, al ironizar respecto de la sacralidad del cielo: otro tipo de cuerpo que, encarnado en la entidad de una nube, empieza a mover “su vaporosa nalga celestial”.

Y qué decir de la máscara Andrógina (Orfeo y Eurídice). En su efigie no se propone la unión de los amantes para formar un nuevo ser, y así vencer la discontinuidad en la continuidad del hijo, a quien deben cuidar por ser sus progenitores. El Andrógino transgrede en el instante en el que busca la fusión de los cuerpos para generar un ser unísono, no un nuevo individuo sino una misma entidad que encarne a los dos sexos; por eso es un Andrógino (hombre y mujer). En los poemas ledesmianos, Orfeo desea el cuerpo de Eurídice porque pretende fusionarse con ella.

Para corroborar lo dicho, citemos el siguiente fragmento del poema “La canción de Orfeo”: “Enséñame tu risa. Tu silencio / y tu aliento también, esa fragancia / cálida cual crepúsculo incendiado, / como el crepúsculo, estremecedora. // O mejor tú, en completa desnudez, / déjame ser en ti, ignorante y ciego, / una tibieza leve que te siente / sin explicarse todos tus misterios.” (Fragmento del poema, “La canción...”, p. 125.) El Yo lírico, enmascarado como Orfeo, solicita cumplir su ser en una fusión con su amante.

Y a semejante petición, Eurídice responde con la misma forma de pasión expresada, porque solo en la figura ficticia del Andrógino es posible el amor correspondido entre iguales:

Solo tus ojos. Para contemplarlos,  
para entrar por ellos hasta ti,  
me han nacido otros ojos en la cara.

Solo tu boca. Por tus labios corren  
mis ojos como dos niños ansiosos  
persiguiéndose en una playa roja.

Solo la luz que tienes cuando ríes.  
Para fundirme en ella  
he encontrado el Silencio que me nutre.

Solo el aroma de tu cabellera.  
Tu limpia juventud que me redime.  
Solo tú mismo. Solo tu persona!

(“Segundo lamento de Eurídice”, p. 124.)

La pasión de los dos personajes, Orfeo y Eurídice, supera la muerte (el Hades), no mediante la generación de un vástago, sino en la “transfiguración humana”. Así en el poema “El diálogo”, ambos amantes ya se han trasfigurado en el Andrógino y aclaman, bajo una sola voz: “Nadie habita estos cuerpos. Nadie dice / las palabras que rozan nuestras bocas. / Y sin embargo a media noche grito / este nombre / que sin ser cosa tuya, / ni cosa mía, / ni señal exacta, / hace crecer al Fuego que me habita, / que eres tú, / que soy yo, / y que existimos / en un país de blancas torres puras!”. (Fragmento del poema, “El diálogo”, p. 128.) El Andrógino trasciende el Hades hacia el “país de las blancas torres puras”, es decir, hacia el ultraterrenal Olimpo.<sup>40</sup>

Si retomamos lo que habíamos acotado sobre la prohibición, tenemos que ésta sobrevive a la transgresión que recae sobre sí, en cuanto le impone una especie de “maldición” al transgresor, en otros términos, creándole un sentimiento de culpa por la falta cometida. Por consiguiente, el individuo no solo tendrá una “experiencia del pecado”, sino que, por la supervivencia de la prohibición, el mismo “pecado” lo llevará al remordimiento. Bataille confirma lo que hemos dicho: “Las transgresiones, aun multiplicadas, no pueden acabar con la prohibición, *como si la prohibición fuera únicamente el medio de hacer caer una gloriosa maldición sobre lo rechazado por ella.*”<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> En el último capítulo de nuestra investigación extenderemos esta categoría ledesmiana de lo “ultraterreno” y de la “transfiguración humana”.

<sup>41</sup> Bataille, *El erotismo*, p. 52.

En el caso de Ledesma, encontramos un Yo lírico en estado de remordimiento confesional, que critica su carne, llena de lasciva y lujuria, porque lo ha llevado por los senderos de lo prohibido directo a la impureza. En el poema “Plegaria ególatra”, se dice: “Carne mía fructificada con luceros, / poblada de pasiones deshonestas, / como de rojas flores purulentas... // [...] ¡Alma, alma mía, / martirizada por la carne, / desolada... / Intranquila... / Remordida..!” (Fragmento del poema, “Plegaria...”, p. 179.) Y el autor será aún más claro en “Canto de la carne angustiada”, cuando afirma en tono de queja: “-Yo no estoy contento de mi carne; / de esta carne tan lúbrica, / tan llena de lujuria; / de esta lujuria roja y moribunda”. (Fragmento del poema, “Canto de la...”, p. 185.)

El descontento ledesmiano se presenta porque la “experiencia del pecado” o el sentimiento de culpa han hecho que el Yo lírico se sienta arrojado fuera del Edén, pues para el transgresor sino tan solo muerte y castigo, la condena de portar, como un maldito, un estigma en todo su cuerpo. Situación muy bien descrita por el poeta en “Balada de los niños ante mi soledad”: “Mis manos putrefactas, / la testa de Caín...” (Fragmento del poema, “Balada de los...”, p. 166.) Sin embargo esta marca, en nuestro autor, se verá reflejada con mayor vigor en las flechas que decoran al cuerpo del mártir San Sebastián, que en las llagas de Caín. De este modo, San Sebastián se convertirá en la última de las máscaras de David Ledesma.

Ahora bien, se ha escogido esta iconografía por cuanto la imagen del santo inmolado puede ser leída entre líneas en varios textos ledesmianos; además, porque el sacrificio del joven condensa la erotización del cuerpo, así como también el placer y el dolor insertos en los amores prohibidos, características muy habituales en la obra de nuestro poeta.

El San Sebastián que hemos identificado es muy similar al que se encuentra disgregado en la novela *Confesiones de una máscara* del escritor japonés Yukio Mishima.

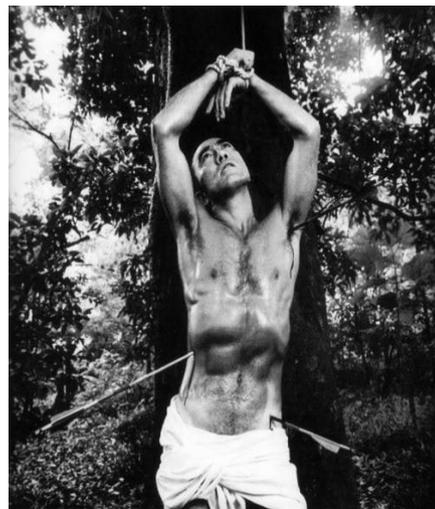
Más precisamente en la escena en la que el personaje autobiográfico (Kochán), al observar el cuadro de Guido Reni sobre la condena del mentado santo, reconoce su preferencia homoerótica por los cuerpos, además de su admiración por la muerte y por la pasión entremezclada con el dolor. Lo que nos sitúa en la misma esfera en la que se ha analizado el quehacer poético ledesmiano; es decir, el reconocimiento de la muerte natural y sexual, la juventud en contraste con la decrepitud, la admiración por los cuerpos, el homoerotismo y finalmente el tránsito hacia el sacrificio, hacia la inmolación, pero no como un pecador sino como un mártir.

Tradicionalmente la imagen de San Sebastián ha sido representada, en la historia del arte, como un joven atado a un árbol, con su rostro convulsionado, bajo una expresión que entremezcla el placer con el dolor, y su torso atravesado por flechas.

A continuación reproducimos el cuadro de Guido Reni que sorprendió tanto al joven Kochán; además, una iconografía producida por el mismo Mishima, representando el martirio de San Sebastián. Para terminar el capítulo, analizaremos los textos ledesmianos en los que está presente el santo sacrificado:



Guido Reni (Bologna, 1575- 1642), "San Sebastián" (1615), Dulwich Picture Gallery.



Fotografía realizada por Kishin Shinoyama (Tokio, 1940) al escritor Yukio Mishima (Tokio, 1925-1970), en su representación del martirio de San Sebastián (1968).

David Ledesma, en primer lugar, nos exhibe una imagen genérica del mártir en el “Deshabitado”: “Tal vez me late la semilla oscura, / potente y majestuosa de la Muerte. // Tal vez el llanto con sus manos claras / decide abandonarme para siempre. // Siento una flecha rota en la garganta / y sangre mía que me baña el cuerpo.” (Fragmento del poema, “El deshabitado”, p. 60.) En este pasaje nos encontramos con un Yo lírico que encarna dos peculiaridades: por un lado la “semilla” de la muerte, que no es vista como una fatalidad sino que es admirada como algo “potente” y “majestuoso”; y la “flecha rota en la garganta”. En una escena que nos hace imaginar al Yo lírico ubicado en el mismo lugar del santo: amarrado a un árbol y bañado en sangre.

Podemos decir que Ledesma no solo retrata el sacrificio de San Sebastián sobre un Yo lírico sin nombre, sino que, implícitamente, lo presenta como máscara de otros desdichados semejantes, como por ejemplo el esquizofrénico bailarín Vatzlav Nijinsky: “En torno a él abría la pavana / su alma de espectrales melodías: el vals lo atravesaba como un dardo. // Su limpio corazón de alado ciervo / ardía en altas llamas. Y su danza / era un terrible viento apasionado.”<sup>42</sup> En este caso, ya no es una “flecha rota en la garganta”, son las notas musicales como dardos las que atraviesan el cuerpo del inmolado.

Finalmente, encontramos en la obra ledesmiana dos máscaras, las de Orfeo y San Sebastián, que se unen en un solo texto, como podemos ver en los versos de “Primer lamento de Eurídice”: la imagen de Orfeo es descrita por su amada, justo antes de llegar a lo más profundo del Hades: “Anchos ríos de música / le atraviesan el torso. / Su cabeza inaudita / remata un dulce cuello / por donde gruesas venas / fingen lianas salvajes. / Tiene el vientre de mármol, / las caderas estrechas / y la esbelta cintura / de metálico brillo.” (Fragmento del poema, “Primer lamento...”, p. 122.)

---

<sup>42</sup> David Ledesma Vázquez, “Tres estatuas: III, Por Vatzlav Nijinsky”, en David Ledesma, *Obra poética completa*, p. 95.

De los tres textos analizados, “Primer lamento de Eurídice” se convierte en el espacio en el que se efectúa la mayor variedad de descripciones acerca de cada parte que conforma un cuerpo, que por cierto es un cuerpo admirado. Muy similar a lo que realiza Kochán en *Confesiones de una máscara*, sobre lo que observa el cuadro de Guido Reni: “Tiene la cabeza levemente alzada y los ojos abiertos de par en par, contemplando con profunda tranquilidad la gloria de los cielos. No es dolor lo que emana de su terso pecho, de su tenso abdomen, de sus caderas levemente inclinadas, sino una llama de melancólico placer, como el que produce la música”<sup>43</sup>. Sin embargo, en los versos ledesmianos es Eurídice quien enmascara la voz de Ledesma para describir a Orfeo de manera más precisa: “cabeza inaudita”, “dulce cuello”, “gruesas venas”, “vientre de mármol”, “caderas estrechas” y “esbelta cintura”; todo ello concentrado en un torso atravesado por “anchos ríos de música”.

Ambos escritores comprenden que el dolor de San Sebastián es similar al sentimiento que produce la música en el individuo. Por lo que, para finalizar, vale reiterar los fragmentos en los que los dos autores transmiten esta relación entre placer y dolor, latente en los sonidos musicales. Yukio Mishima: “llama de melancólico placer, como el que produce la música”. David Ledesma: “Anchos ríos de música / le atraviesan el torso”.

---

<sup>43</sup> Yukio Mishima, *Confesiones de una máscara*, (Traducción del inglés: Andrés Bosch), Bogotá, Espasa-Calpe, 2002. p. 19.

## Capítulo III

### La transgresión final: El salto al vacío

*¿Qué cosa puedo darte?  
Tú me has dado tan solo tu presencia,  
tu sonrisa y a veces tu aliento,  
una proximidad y nada más.  
Yo te regalo un muerto. Cuídalo bien.  
Es tuyo.*

David Ledesma Vázquez, “El poema final”.

#### 3.1. La angustia del unicornio de cristal:

**La condición de “distinto”, la “transfiguración humana” y el “paraíso ultraterrenal” (como superación del Hades)**

Luego de considerar los elementos que forman parte del recorrido del Yo lírico ledesmiano por el territorio del amor erótico transgresor, hemos llegado a la última etapa de esta investigación. Por consiguiente, estamos situados ante la presencia de la muerte (Thánatos), posterior al martirio de San Sebastián. Es en este punto en el que ocurre, coincidentalmente, una correspondencia muy estrecha entre la vida y la obra del autor, pues suponemos que existe cierto grado de inmolación en el propio suicidio de Ledesma. Esto puede dejar en entredicho, si acaso el itinerario que hemos establecido en su obra también estuvo presente en su vida.

Si bien el poeta fallece irremediamente a causa del estrangulamiento con una corbata amarilla, su Yo lírico logra superar el inframundo, el Hades, al situarse en su propio “paraíso ultraterrenal”, pues su ser disímil nunca perteneció a la tierra, ni al cielo, ni al infierno, sino a dicho espacio ubicado fuera de los estadios antes mencionados. Por tal razón, en esta última parte, vamos a describir cómo el Yo lírico desamparado se transfigura para descender a la patria ultraterrenal en la que por fin adquiere una sensación de pertenencia.<sup>44</sup>

Uno de los ejes tangenciales, en los diez años de creación de David Ledesma, es el tema de lo “distinto”, esto es, el sentirse diferente de las demás personas que encajan en un determinado contexto; lo que a su vez ocasiona que el sujeto experimente una orfandad, al considerar que aún no ha llegado ese alguien “igual” o “afín” que le comprenda o le acompañe.

Como ya señalamos en el poema “El fugitivo”, el sufrimiento se extiende por el espíritu del Yo lírico cuando no se presenta aquella pareja a la que se desea otorgar tanta pasión acumulada: “No hay dolor más grande que el de este hombre. / Este hombre solitario y angustiado, / que tiene que tragarse sus palabras, / porque no tiene a quien decirlas.” (Fragmento del poema, “El fugitivo”, p. 169.) Semejante situación ocasiona que se condense en el individuo una sombra de abandono y desamparo, cifrada en la imagen de la “soledad”. Observemos a propósito de lo que acabamos de acotar, los siguientes versos de “Gris”: “Yo te siento llenando mis huesos / como médula extraña. / Yo te siento cavar mis pulmones / con tus manos perversas. // Soledad... soledad... soledad...” (Fragmento del poema, “Gris”, p. 164.)

Como se puede ver, la “soledad” que ensombrece a los individuos diferentes irrumpe en cada rincón del cuerpo; lo que causa, a su vez, la creación de ficciones por

---

<sup>44</sup> En el caso de nuestro autor, esta patria se desplegará en al menos tres escenarios distintos.

parte del sujeto desamparado, quien procede a figurarse seres fuera de lo común, para disponer, al menos de alguien que pueda comprender su angustiosa situación, o con quien conversar para no tener que tragarse las palabras, como acontece en los versos de “El fugitivo”.

Si seguimos con el tema de la ficcionalización, podríamos ejemplificarla con mayor detenimiento en los poemas ledesmianos “Distinto” y “Colofón”, en los que nuestro poeta, mediante una enumeración, expresa: “El pájaro que tiene solo un ala, / la naranja cuadrada, / el árbol tenso / que tiene raíces para arriba / y el caballo que galopa para atrás / solo ellos me entienden.” (Fragmento del poema, “Distinto”, p. 199.) Haciendo algo semejante en “Colofón”: “Mi soledad, hermanos, / es como la agonía / del loro que se muere en una jaula / sin nunca haber volado / junto a los otros loros. [...] Solo podrían entender mi soledad / el alacrán que se picó la cola / con su propia ponzoña / y los dos ojos / que jamás pueden verse el uno al otro.” (Fragmento del poema, “Colofón”, p. 195.)

Lo anterior nos hace suponer que solo los seres diferentes pueden concebir la angustia del desamparado Yo lírico, es decir, únicamente lo comprenderán el pájaro que cuenta con un ala y no puede volar, el árbol que tiene las raíces al revés, la naranja cuadrada que no se circunscribe bajo la figura esférica de las demás frutas, el caballo que retrocede en su andar, el loro que se encuentra apresado, el alacrán que prefiere morir por su propio veneno y los dos ojos que no consiguen encontrarse ni verse. En síntesis, solo pueden advertir el aislamiento del individuo solitario los seres fuera de lo común.

Sobre esta característica, es importante citar a la escritora Violeta Luna, que corrobora nuestra interpretación sobre la condición de “distinto” en David Ledesma:

Su espíritu en observación constante lo llevó a lograr poemas de bella factura en los cuales, a su modo, supone cosas, normas, cualidades que la naturaleza las concibe en sentido contrario. Pues imaginándose un mundo al revés, un mundo en el que pudiera ser impuro libremente, un mundo vegetal y animal que lo comprendiera podía conseguir un poco de sosiego, ya que a Ledesma solo podían entenderlo ‘los minúsculos seres de la yerba’ y ‘los hombres que tienen ojos puros’.<sup>45</sup>

Las palabras de Luna ratifican lo dicho sobre la preferencia de Ledesma por lo diferente, lo fuera de lo común; en definitiva, por lo que tiene un “sentido contrario” a lo natural y se encuentra en ese “mundo al revés”. En tal sentido, una anécdota relatada por José Guerra Castillo recuerda el momento en el que el padre de David Ledesma, el Dr. Alberto Ledesma Vélez destruye, el zoológico de cristal de su hijo para que éste se hiciera “hombre”, sin advertir que ese pequeño universo reflejaba el carácter disímil de nuestro autor:

Una tarde en la que yo había ido a casa de David, él me mostraba su colección de figuritas de vidrio, entre ellos había un pequeño unicornio. “Ves, soy como él, no hay otros tan solos como nosotros”. Una semana después encontré una preciosa lechucita de vidrio y la compré. Cuando se la entregué le dije: Para tu colección. Es el símbolo de la sabiduría. Me miró con tristeza: Mi padre rompió toda la colección. Dijo que ya tenía que ser hombre, quedatela tú que eres libre.<sup>46</sup>

La mentada anécdota de Guerra Castillo nos hace pensar en la resistencia del poeta por renunciar a las ensoñaciones y a ser “distinto” de las demás personas, puesto que él mismo se siente como un unicornio, un ser mítico, irrepitible y excepcional, en un pastizal lleno de caballos: “Ves, soy como él [refiriéndose a los unicornios]<sup>47</sup>, no hay

---

<sup>45</sup> Violeta Luna, *La lírica ecuatoriana actual, (Guía de análisis literario)*, p 51.

<sup>46</sup> Rodolfo Pérez Pimentel, “David Ledesma Vázquez”, en Rodolfo Pérez Pimentel, *Diccionario Biográfico Ecuador*.

<sup>47</sup> Paréntesis añadido.

otros tan solos como nosotros”. Lo que contrasta con el dictamen del Dr. Ledesma Vélez de convertir a su hijo en “hombre”, en otras palabras, lograr que el joven Ledesma crezca y abandone los juegos de la puerilidad, adscribiéndose a la madurez que lo llevará a ser un individuo común a todos.

Por otro lado, este hecho nos recuerda, nuevamente, la comparación que establecimos entre David Ledesma y Laura, la niña tullida de la obra de teatro *The glass menagerie* (*El zoo de cristal*) de Tennessee Williams. Tanto nuestro autor como Laura tuvieron un zoológico de cristal en sus dormitorios; además, ambos casi siempre anhelaron vivir en los paisajes proporcionados por la imaginación. Sin embargo, la característica más importante que los une es su admiración por el unicornio, por poseer ese solitario cuerno que lo transforma en un ser único y a la vez “distinto” de los demás equinos y, por lo mismo, perteneciente al ámbito mitológico, fantástico. De esta forma, el animal fabuloso viene a ser uno de los arquetipos insertos en el pensamiento ledesmiano y que, además, adornan el semblante de aquellos seres que pertenecen al “mundo al revés” (como dice Violeta Luna), o como nosotros denominamos en esta investigación: “paraísos ultraterrenos”.

En la obra de nuestro autor, sospechamos la presencia de al menos tres lugares dentro de lo ultraterreno, en donde podrían habitar estos seres que cumplen con la categoría de “distintos”, es decir, que tienen como característica esencial algo que los diferencia de los demás individuos.

En primer lugar, Ledesma sugiere en su poema “La eterna canción” la existencia de un país “más allá del silencio final”, en el que residen los seres que buscan la nota musical perdida:

Por los anchos caminos del Mundo,  
yo perdí una canción;

una nota profunda y hermosa.

Una sangre hecha voz...

[...]

¿La hallaré en este viejo país,

este amargo País del Recuerdo?

Más allá del recuerdo y el tiempo!...

Más allá!...

[...]

¿En el hondo dolor de la vida,

de esta vida que cansa y asfixia?

Más allá de la vida y el tedio!...

Más allá...

[...]

Oh, mi voz angustiada,

y este anhelo constante

de buscar... y buscar!

¿Y en la Muerte tendré mi canción

en mis ásperos labios de piedra?

Más allá del silencio final!...

Más allá!...

(Fragmento del poema,

“La eterna canción”, p. 37-38.)

El Yo lírico pierde su canción en el instante en el que le toca deambular por “los anchos caminos del mundo”, y se pregunta si acaso ese país (el que quizás haya huido su canción) estará más allá del “recuerdo” o del tedio de existir, que solo le provoca asfixia. Entonces se da cuenta que, exclusivamente con la trasmutación, con el abandono de la vida e incluso de la muerte (lo que decíamos acerca de la superación del Hades), el sujeto puede encontrar la canción “más allá del silencio final”.

En segundo lugar está la patria de los seres malditos, llena de artistas transgresores que llevan tras de sí el signo de la fatalidad. Semejante lugar se encuentra insinuado en la obra ledesmiana, pero sin poseer un nombre específico, como en el caso de Porfirio Barba-Jacob, quien denomina a su patria de “artícolas” como la “Corte de Nicomedes de Bitinia”. Ledesma tan solo se encarga de reunir a los habitantes que, a semejanza de él, decidieron liberarse por sus propias manos de una vida insufrible y así trascender la muerte.

En ese país, nuestro poeta ya no se siente solo; allí convive con todos los “distintos”, con aquellos personajes a quienes admira. Ahí están sentados, en la misma mesa, toda la corte de malditos: Alfonsina Storni, Oscar Wilde, Vaslav Nijinsky y Vincent Van Gogh, atravesados por el estigma de la genialidad y de la tragedia, convertidos en seres etéreos y amados por la pluma ledesmiana: “Amo las soledades / y las cosas despreciadas / a quienes nunca / nadie ha amado!”<sup>48</sup> Coincidimos con las reflexiones de Alejandro Carrión, quien en el texto *Galería de retratos* señala que, a más de todos estos personajes afines a Ledesma, faltaron algunos otros como Virgilio, Miguel Ángel, William Shakespeare, Walt Whitman, Federico García Lorca y Emilio Ballagas. Quizá porque la vida de nuestro bardo no fue lo suficientemente larga como para dedicarles el homenaje respectivo y así completar toda la corte de “artícolas”<sup>49</sup>.

Finalmente, en tercer lugar, Ledesma concibe la existencia de “un país de blancas torres puras” en *Cuaderno de Orfeo*, que vendría a ser la superación completa del Hades y la transfiguración total de los seres:

---

<sup>48</sup> David Ledesma Vázquez, “Amor de cosas sin alma”, en David Ledesma, *Obra poética completa*, p. 151.

<sup>49</sup> Alejandro Carrión, “David Ledesma Vázquez, el testigo de su propia agonía”, en Alejandro Carrión, *Galería de retratos: Estudios sobre literatura ecuatoriana contemporánea*, Obras Completas de Alejandro Carrión, Quito, Banco Central del Ecuador, 1983, p. 164, 171, 172.

[...]

Ni tú ni yo. Posiblemente nadie.

Y sin embargo

frente el uno del otro en este mundo  
donde somos extraños, sobre sitios  
que nuestros cuerpos ya no reconocen!

[...]

Nadie habita estos cuerpos. Nadie dice  
las palabras que rozan nuestras bocas.

Y sin embargo a media noche grito

este nombre

que sin ser cosa tuya,

ni cosa mía,

ni señal exacta,

hace crecer al Fuego que me habita,

que eres tú,

que soy yo,

y que existimos

en un país de blancas torres puras!

(Fragmento del poema, “El diálogo”, p. 128.)

En la relectura de Ledesma sobre la historia de los dos amantes, Orfeo y Eurídice, es posible el escape del inframundo hacia un paraíso propio, puesto que, en esta versión del mito, la “sombra” del Hades no ha cubierto toda la figura de la mujer, y los dos seres situados: “frente el uno del otro”, desconocen sus cuerpos: “nadie habita estos cuerpos”. Esta acción de no reconocerse, se realiza para que no exista un solo resquicio a través del que se pueda cumplir la condición del dios de los avernos: permitir la huida de la pareja solo si la luz del día baña completamente sus entidades, antes de que Orfeo pueda observar a su mujer.

En el poema de Ledesma esto no es necesario, porque los dos están siempre “frente el uno del otro”, admirándose, hasta que a través del fuego que los “habita”, y

que va consumiéndolos poco a poco, la materia sea transformada en un solo ser Andrógino convertido en fuego. Solo así ambos amantes llegarán al “país de blancas torres puras”, o en otras palabras, a su propio Olimpo ultraterrenal.

### **3.2. La corbata amarilla. El salto a través de la ventana**

En este punto de nuestro itinerario, vamos a indagar en la última transgresión encontrada en los textos de Ledesma: la violación del *conatus naturalis* (voluntad de vivir) por medio de la inmolación del poeta, colgándose de una corbata amarilla. Decimos que es una transgresión porque, usualmente, la mayoría de seres luchan por preservar su existencia; sin embargo, nuestro autor rehúye de ella por su condición de “distinto”, y violenta el conato con su muerte.

La inclinación del poeta por sentirse diferente constituye una suerte de escape de su contexto. En su mundo ya no hay nada que le signifique alguna pertenencia, y como un individuo “errante” tan solo piensa en marcharse de su tierra para encontrar su verdadera patria, con aquellos sujetos que le comprendan.<sup>50</sup> De igual forma, su condición de melancólico le encamina hacia la reconstrucción de su ser herido a través de la literatura; esto ocurre en la etapa final de su poesía, cuando el autor empieza a denominar a su Yo lírico con su propio nombre, es decir: David. Veamos esta particularidad en el poema “El Espejo”:

[...]

Yo estuve aquí.

Desde hace años que muero y resucito.

Nadie me ve morir.

No me conocen

---

<sup>50</sup> Es decir la patria de los seres malditos, que ya mencionamos con anterioridad.

quienes creen que soy yo el que pregunto:

-¿Por dónde pasa el bus?...

-¿Me presta un fósforo?...

Ceñido al sexo.

A su materia oscura.

Comprando la cadera atormentada.

El labio.

El alarido.

El mordisco.

Gimiendo por la sal de la entrepierna.

Yo estoy allí.

Yo soy David.

¡Estoy gritando!

(Fragmento del poema, “El espejo”, p. 66.)

En estos versos hay una carga de energía erótica: “ceñido al sexo”, “gimiendo por la sal de la entrepierna”, además del reconocimiento del sujeto, “David”, en el texto, tal y como sucede en el *estadio del espejo* de Jacques Lacan, solo que en este ejemplo el otro es el poema, un ahí en el que Ledesma plasma y reconoce su ser escindido por las múltiples heridas: “Yo soy David”. Sin embargo, el mensaje no es directo, es un mensaje cifrado; no se lo habla, se lo grita: “¡Estoy gritando!”. Y sucede como consecuencia del creciente estado de angustia, que provoca que las palabras empiecen a ser gritadas: “Soy un grito, no más... / Un grito ronco y solitario / como el aullido de una loba herida”<sup>51</sup>.

Con sus alaridos el poeta extiende un llamado al amigo, pide ayuda, busca ese *partner* (así sea un lector distante) con quien engancharse nuevamente a su contexto que

---

<sup>51</sup> David Ledesma Vázquez, “El espejo”, en David Ledesma, *Obra poética completa*, p. 57.

yace difuso o perdido. Pero siempre encuentra espaldas que lo ignoran, no halla las cuerdas (metáfora de brazos) que lo asistan para no caer al vacío<sup>52</sup>:

[...]

¡Oh, amarradme, amarradme -¡oh, sí!-, amarradme!

Los huesos ya no bastan.

Nada basta.

Ni la boca.

Ni el ojo.

Nada basta.

Necesito más cuerdas.

¡Amarradme

porque estoy rodando hacia el vacío!

Yo soy.

Yo estoy gritando.

Parado aquí.

Están sordos. No me asisten.

Y muero cuerpo adentro sin decirlo.

Aullando, sí.

Mordiendo.

Combatiendo.

(Fragmento del poema, “El espejo”, p. 67.)

En el citado poema, Ledesma reconoce su desgarramiento: “Yo soy”, “Yo estoy gritando”; sin embargo está solo, nadie lo auxilia. Este hecho genera un oxímoron en el que el Yo lírico, si bien expresa su descontento a viva voz, “muere cuerpo adentro sin decirlo”, pues esa desgarradura profunda que lo hiere es indecible.

En “Autorretrato con una pena”, en cambio, sentimos a Ledesma hablar bajo una voz que se compadece de sus propias angustias, como si su dolor fuese discutido

---

<sup>52</sup> Alejandro Carrión, “David Ledesma Vázquez...”, en Alejandro Carrión, *Galería de retratos...*, p. 168.

consigo mismo: “Este pobre David que nada pide / sino un poco de paz para vivir, / una piedra pequeña en que apoyar / la cabeza cansada de palabras, / y un centavo de sueño que permita / creer que todavía hay gente buena. / Este pobre David que nada pide...” (Fragmento del poema, “Autorretrato con...”, p. 78.) Destaquemos el verso que dice: “cabeza cansada de palabras”, porque como se puede ver, y pretendemos deducir, las palabras se empiezan a agotar, se vuelven insuficientes, difíciles de escudriñar en los rincones del cerebro, por eso la “cabeza” está “cansada” de buscar la palabra precisa que dé cuenta de las desgarraduras del hombre.

La cabeza se congestiona de pensamientos desbocados, la cabeza se cansa de pensar, de apalabrar lo que no puede ser apalabrado, de hallar explicaciones a lo inexplicable: “Yo no quiero cabellos. / Pensamientos. / Nada que sea dolor. / Que sufra muerte. / Hoy quiero ser sencillamente impuro. / No el peso de los días. / Ni el reloj. / Quiero la paz. / La paz intermitente / de un día sin cabeza entre las manos.”<sup>53</sup>

Con estos versos nuestro autor dialoga con Ernesto Noboa Caamaño, pues ambos se encuentran, metafóricamente, “decapitados”, para no sentir el peso de los pensamientos en su cuerpo, sino en medio de sus manos. Veamos lo que dice Noboa Caamaño en el epígrafe del poema ledesmiano “La cabeza”: *Y me pongo a soñar que soy un muerto / decapitado, que en algún desierto, / desconocido a todos los humanos, / yace por un extraño privilegio/ meditando sin mente un sortilegio / con su propia cabeza entre las manos.*”<sup>54</sup>

Sin duda, el epígrafe de Noboa Caamaño da mayor realce a la imagen trabajada por Ledesma acerca del individuo que sujeta su propia cabeza. No obstante, con esta cita podríamos decir que ambos poetas anhelan el día en que podrán meditar sin mente, o descansar sin palabras, alejados del “peso de los días”.

---

<sup>53</sup> David Ledesma Vázquez, “La cabeza”, en David Ledesma, *Obra poética completa*, p. 101.

<sup>54</sup> *Ibíd.*, p. 101.

Ahora, si retomamos el aspecto sobre la reconstrucción del ser herido en el texto, tenemos que en “Habitación con un espejo” se da un nuevo reconocimiento y una cierta identificación del “sí mismo” con el autor del poema, David Ledesma. Según el texto lacaniano del *estadio del espejo*, la forma y la identidad del sujeto le vienen dadas al individuo por una exterioridad constituyente, pues el yo mantiene este proceso de enajenarse y proyectarse constantemente.

En la formación del individuo, esta ilusión de identificación espacial crea las fantasías que transforman la idea de una imagen o un cuerpo fragmentado en uno “total” u ortopédico, como lo llama Jacques Lacan. La figura que sobresale es la identidad enajenante del sujeto, que con una estructura rígida construye su desarrollo mental.<sup>55</sup>

Es decir, el instante en que el infante reconoce su cuerpo cuando su madre lo sostiene en frente del espejo y le dice: -ese eres tú-, -esa soy yo-, el otro se convierte, a través del lenguaje, en esa exterioridad constituyente. El yo fragmentado, como se lo trabaja en estos párrafos, se reconoce en el poema; el autor puede releer su obra y darse cuenta en el espejo del texto como está inserto ese “Yo soy David” o “Este pobre David”, que señalan la identificación de un yo escindido (angustiado).

En “Habitación con un espejo”, el Yo lírico parte de un no-reconocimiento de su identidad, hasta no verse reflejado en el espejo: “Una mano se mete en mi bolsillo / y rebusca una llave que no tengo. // La puerta se abre con la intimidad / de una persona a quien se trata mucho. / Unos pasos caminan por mi cuarto...” (Fragmento del poema, “Habitación...”, p. 77.) En estos versos tan solo se describe a “una persona a quien se trata mucho”, que es ajena pero que, a fin de cuentas, es el mismo individuo, porque rebusca la llave en su propio bolsillo y camina por su propio cuarto.

---

<sup>55</sup> Jacques Lacan, “El estadio del espejo como formador de la función del Yo (Je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en: *Escritos I*, Siglo veintiuno editores, 1971.

El reflejo de las palabras le dan al sujeto esa identificación espacial, al formar ese cuerpo escindido en uno “total”: “Desde el espejo del ropero atisba / un fulano que se parece a todos / y otro poco a mi padre y a mi madre.”<sup>56</sup> Finalmente el Yo lírico, que solo sentía la sombra de una “persona a quien se trata mucho”, identifica su sí mismo cuando ve su reflejo en el espejo de la habitación y advierte que, ese “fulano que se parece a todos”, es hijo de su padre y de su madre; así se establece una cierta “totalidad” al reconocerse como hijo, ya no solo como “fulano”.

En consecuencia, el individuo herido se constituye o se reconoce en el espejo del texto, en lo que trata de ser fijado y plasmado a partir de los acercamientos simbólicos de la poesía. Y al buscar completar ese ser escindido a través del poema, del reconocimiento del sí mismo en lo escrito-material y saber que las palabras se escapan, que no son suficientes, que no dan voz, que ya no sintomatizan, que no alcanzan a plasmar lo indecible o que no resignifican, el ser deviene en caída.

De esta forma el Yo lírico empieza a dirigirse hacia la *defenestración*, o en otras palabras hacia el salto al vacío: “Y quisiera a toda voz pedir perdón: / asirme a un madero, / llamar a alguna puerta, / nombrar a algún amigo. // Pero no hay nada fijo, nada claro, / y a mis lados, en mí y a mis espaldas, / siento caer el Mundo y derrumbarse / una a una las cosas que levanto.”<sup>57</sup>

El texto inicia exponiendo un sentimiento culposo: “quisiera a toda hora pedir perdón”; pero la queja es dirigida a un “amigo”, a ese tan anhelado *partner*, para que este se convierta en el medio a través del cual el Yo lírico pueda engancharse otra vez a su contexto: “nombrar a algún amigo”, “asirme a un madero”; sin embargo, todo se le viene encima: “siento caer el Mundo y derrumbarse una a una las cosas que levanto”.

---

<sup>56</sup> David Ledesma Vázquez, “Habitación con un espejo”, en David Ledesma, *Obra poética completa*, p. 77.

<sup>57</sup> David Ledesma Vázquez, “Lugar de angustia”, en David Ledesma, *Obra poética completa*, p. 58.

Las fuerzas del poeta empiezan a agotarse y lentamente rueda hacia los brazos de Thánatos: “Mi corazón / en lentas aguas iba / rodando -boca abajo- / hacia la muerte. / Te besé. Nada más. / Y mientras tanto, / mi corazón / en lentas aguas iba / rodando - boca abajo- / hacia la muerte.”<sup>58</sup> Ya todo está perdido, las constantes luchas han llegado a su fin, tan solo resta transgredir el *conatus naturalis* y contar las 27 muertes:

[...]

Y el corazón a veces se levanta.

Y lucha.

Y se resiste.

Y cae de nuevo.

Si la muerte

es derrumbarse entero por adentro.

Y caminar porque los pies se mueven.

Porque la calle se retuerce abajo.

Ya no vale correr.

Pedir auxilio.

Contar mentiras.

Ni llorar.

No vale.

Porque hoy recuento 27 muertes.

(Fragmento del poema, “El retrato”, p. 104.)

Este poema es premonitorio, pues según la fecha en que fue escrito, y que consta en la *Obra poética completa*: “Guayaquil, 1954”, (siete años antes de suicidarse), nos hace conjeturar que David Ledesma ya sabía de antemano, más o menos, por qué fechas la muerte lo iba a abrazar: “Porque hoy recuento 27 muertes”, es decir, cuando él estaría por cumplir los 27 años.

---

<sup>58</sup> David Ledesma Vázquez, “Canciones para decirlas en voz baja: I”, en David Ledesma, *Obra poética completa*, p. 84.

Y bien, el morir de Ledesma es una de las formas más típicas de la *defenestración*, del triunfo de la muerte. Este *pasaje al acto* es una de las formas de liberación del individuo, de escape de la tensión angustiosa. En dicho *acto*, la persona ya no se dirige ni busca a nadie, sencillamente *salta por la ventana*; pasa de la representación al acto propiamente dicho. El sujeto escindido atraviesa la ventana y salta al vacío al no poder metaforizar un conflicto, ante la imposibilidad de representarlo; en síntesis, se pasa directamente al *acto consumado*<sup>59</sup>.

En consecuencia, el autor va a percibir un contenido psíquico pero no va a conseguir comunicarlo, porque la palabra, es decir, su contenido se le escapa. En el *pasaje al acto* se percibe el mundo como un caos total y, de repente, el individuo logra vislumbrar lo que sucede como si fuese un chispazo epifánico, pero ya no busca ayuda de nadie, cree, en definitiva, que nadie se interesa por ayudarlo, ni puede hacerlo.<sup>60</sup> En este *acto* no hay un después, y se efectúa mediante la *defenestración*, es decir, el triunfo de la pulsión de muerte (en el caso de Ledesma, el suicidio), semejante a lo escrito por César Vallejo en su poema “Piedra negra sobre una piedra blanca”: “Me moriré en París con aguacero, / un día del cual tengo ya el recuerdo. / Me moriré en París -y no me corro- / tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.”<sup>61</sup> En tal sentido, nuestro poeta fallece un jueves santo abrazado por la corbata amarilla que por tanto tiempo lo acompañó como una sombra. Ledesma escribe al respecto:

---

<sup>59</sup> Lilita Jayo, “Acting out y pasaje al acto en adolescentes”, Taller realizado en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, dirigido a los estudiantes de Séptimo Nivel de la carrera de Psicología Clínica, Noviembre 2013; Oscar Masotta, *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*, Buenos Aires, Proteo, 1970.

<sup>60</sup> *Ibíd.*

<sup>61</sup> César Vallejo, “Piedra negra sobre una piedra blanca”, en César Vallejo, *Obra poética completa, Obras completas tomo tercero*, Lima, Mosca azul, 1974, p. 257.

[...]

Porque este hombre jamás recibe cartas  
que hablen de hogar, de pan, de hijos.  
Porque no tuvo nunca una palabra hermana;  
y anduvo siempre por la vida, solo,  
buscando la palabra prometida...

Y este hombre, ha comprendido que es un río,  
un viento, una nube, algo que pasa...  
Y su vida no es nada, sino huir...  
Huir de todos, de sí mismo, de su sombra;  
del sexo y sus rojos laberintos,  
donde se pierde el alma y se desnuda.  
Del alma y sus torres de amaranto,  
donde una sola nota, una palabra,  
quiebra el frágil castillo de los sueños.

(Fragmento del poema, “El fugitivo”, p. 168-169.)

Y a manera de conclusión, David insistirá en su último poema: “No me entienden. / Si un ruido horrible suena en la cabeza, / si una cosa sin nombre nos agobia, / si algo estalla de pronto... ¿Qué ha de hacerse? [...] De pronto, es necesario ser no-ser, / abrirse una ventana, / o acabarse / sencillamente / como podremos hoy, mañana o el domingo, / tú, yo o fulano / hacer paréntesis, / borrarse del paisaje, hacerse humo.”<sup>62</sup>

Estos versos corresponden a un texto sin título, que dejó Ledesma en el bolsillo de la camisa que vistió ese fatídico día, a su cuerpo. La posteridad lo ha llamado *El poema final*, que nos deja de herencia la respuesta ante el triunfo de la muerte (es decir, el salto al vacío): “¿Qué ha de hacerse? [...] De pronto, es necesario ser no-ser, / **abrirse una ventana**<sup>63</sup>, / o acabarse / sencillamente / como podremos hoy, mañana o el domingo”.

---

<sup>62</sup> David Ledesma Vázquez, “El poema final”, en David Ledesma, *Obra poética completa*, p. 204, 206.

<sup>63</sup> Negritas añadidas.

## Conclusiones

*Los poetas, amor mío, son  
Unos hombres horribles, unos  
Monstruos de soledad, evítalos  
Siempre, comenzando por mí.  
Los poetas, amor mío, son  
Para leerlos. Mas no hagas caso  
A lo que hagan en sus vidas.*

Raúl Gómez Jattin, “Los poetas, amor mío”.

Al finalizar el presente estudio, podemos afirmar que sí es posible leer la obra de David Ledesma desde las categorías de enmascaramiento y trasgresión, puesto que, durante el recorrido del Yo lírico ledesmiano por los versos interpretados, el amor erótico transgresor ha formado parte de cada una de sus máscaras, desplazándose desde el Eros (amor) hacia el Thánatos (muerte).

Recordemos que dicho recorrido atraviesa múltiples metaforizaciones del acto sexual, varias de ellas transgresoras. Al inicio vimos cómo el Yo lírico, en el poema “Conocimiento de la muerte”, identificaba aquel lento fenecer tras el deterioro de los cuerpos, para sentir en sus entrañas la irrupción del Eros que lo empezaba a conducir a la *pequeña muerte*: “Ceñido al sexo”, “Gimiendo por la sal de la entrepierna”. Lo que decantaría en un “Nuevo conocimiento de la muerte”, con el registro a plenitud de la sensación de fallecer en el erotismo sexual.

Sin embargo, la *pequeña muerte*, en el caso de nuestro autor, es el comienzo de la transgresión, ya que el Eros no conducirá al Yo lírico a la esperanza de “continuidad” en la generación de un nuevo ser y en la consumación de la familia nuclear, sino que lo llevará a darse cuenta de que el amor yace distante o no es correspondido, sumergiéndolo en la soledad, muy bien expresada en el poema: “El fugitivo”.

Así, la idea de la felicidad mutua es reemplazada por el apareamiento de amores prohibidos o culposos, los cuales darán pie para el establecimiento de las tres máscaras: Narciso, el Andrógino y San Sebastián, que transgredirán la última esfera del gozo (vida familiar modélica heterosexual), hasta llevar al Yo lírico por el camino del sacrificio, encarnado en la imagen de San Sebastián.

En el caso de Narciso, la acción de contemplar y cuidar su cuerpo está más allá de la tradicional tendencia por trascender el amor individual en la felicidad de pareja, pues para Narciso nadie más que su reflejo se encuentra a su mismo nivel. En cambio, con la máscara Andrógina no se persigue la unión de los amantes en el lecho matrimonial para contribuir a la procreación; tan solo se busca la fusión de los cuerpos para generar un ser unísono que encarne a los dos sexos (hombre y mujer), tal y como vimos en el poema “El diálogo”.

Es así que estos amores culposos, subyacentes del encuentro entre dos amantes sin lazos matrimoniales, ocasionan que la prohibición inserte una conciencia de culpa (“experiencia del pecado”) en el Yo lírico; pero este sentimiento no condena a los infiernos al individuo, porque, en la superación del Hades, el cuerpo lujurioso y pecaminoso también es purificado, en el instante en el que San Sebastián recibe las flechas en su carne, que luce vigorosa y joven.

Finalmente, luego de haber vencido a la muerte y escapado del Hades, el Yo lírico logra llegar a su propio “paraíso ultraterrenal”, en el que las máscaras

transgresoras descubren su verdadera patria; una patria que se despliega por lo menos en tres estadios: “La eterna canción”, en la que los seres “distintos” localizan la nota perdida más allá de los límites de la vida y de la muerte; la patria de los malditos, en la que comparten territorio todos los artículos que llevan el signo de la trasgresión y de la fatalidad; y “un país de blancas torres puras”, que refleja la superación total del Hades y la transfiguración completa de los seres.

De esta forma, en la última transgresión ledesmiana, el poeta deja a un lado a su Yo lírico para, vestido con su propio rostro, acompañar a sus máscaras al “paraíso ultraterrenal”, al transgredir el *conatus naturalis* (voluntad de vivir) por medio de su propia inmolación cifrada en la *defenestración*, es decir, el suicidio consumado bajo el abrigo de su corbata amarilla.

## Bibliografía

(Directora: Liliana Jayo), “Acting out y pasaje al acto en adolescentes”, Taller realizado en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, dirigido a los estudiantes de Séptimo Nivel de la carrera de Psicología Clínica, Noviembre 2013.

Arias, Augusto, “Los precursores del modernismo”, en *Poetas parnasianos y modernistas*, Biblioteca ecuatoriana mínima, Puebla, Editorial J. M. CAJICA Jr., 1960.

Aristeguieta, Jean, “Dicen de la poesía de Ledesma Vázquez”, en Rafael Díaz Ycaza, Ileana Espinel y Miguel Donoso Pareja (Editores), *Colección de poesía ecuatoriana, La rosa de papel*, No. 1., Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión” Núcleo del Guayas, 1990.

Armendáriz, Román, Sergio, *De la impresión a la expresión*, Sitio oficial, Espacio virtual fundado en Costa Rica, 10 de agosto del 2008-14, 244 Bitácoras (39 entradas relacionadas con David Ledesma Vázquez y el Club 7 de poesía), en <http://www.sergioroman.com/bitacoras.php>.

Baqué, Mainer, José-Carlos, *Atlas de la literatura latinoamericana (siglo XX)*, Barcelona, Ediciones Jover, 1978.

Barba-Jacob, Porfirio, *Sus mejores versos*, (Cuadernillos de poesía dirigidos por Simón Latino), Bogotá, La gran Colombia, 1944.

Bataille, Georges, *Breve historia del erotismo*, (Traductor: Alberto Drazul), Colección el hombre y su mundo, Montevideo, Calden, 1981.

----- *El erotismo*, (Traductor: Antoni Vicens), 1ª. ed. col. Ensayo: septiembre 1997, Barcelona, Tusquets, 1997.

Benavides, Carlos, y otros, “*Club 7*”, *Poesía*, Guayaquil, Edición de los autores, Impr. Casa de la Cultura Ecuatoriana núcleo del Guayas, 1954.

Bordeu, Rebeca, “Psicoanálisis y literatura: Alejandra Pizarnik y el silencio”, en [www.elortiba.org/pdf/Bordeu\\_Pizarnik\\_y\\_el\\_silencio.pdf](http://www.elortiba.org/pdf/Bordeu_Pizarnik_y_el_silencio.pdf).

Bricout, Bernadette, “Prefacio”, en *La mirada de Orfeo: Los mitos literarios de Occidente*, (Traducción: Gemma Andújar Moreno), Barcelona, Paidós, 2002.

Brunel, Pierre, “Las vocaciones de Orfeo”, en *La mirada de Orfeo: Los mitos literarios de Occidente*, (Traducción: Gemma Andújar Moreno), Barcelona, Paidós, 2002.

Carrera, Andrade, Jorge, *Galería de místicos y de insurgentes, La vida intelectual del Ecuador durante cuatro siglos (1555-1955)*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1959.

Carrière, Jean-Claude, “Juventud de los mitos”, en *La mirada de Orfeo: Los mitos literarios de Occidente*, (Traducción: Gemma Andújar Moreno), Barcelona, Paidós, 2002.

Carrión, Alejandro, *Galería de retratos: Estudios sobre literatura ecuatoriana contemporánea*, Obras Completas de Alejandro Carrión, Quito, Banco Central del Ecuador, 1983.

Dávila, Andrade, César, *Obras completas I, Poesía*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador Sede en Cuenca, 1984.

Deleuze, Gilles - Parnet, Claire, *Diálogos*, (Traducido del francés por José Vázquez), Valencia, Editorial Pre-textos, 1980.

Entrevista virtual y conversaciones con Sergio Román Armendáriz. 16 de abril de 2013 a 30 de marzo de 2014.

Espinel, Cedeño, Ileana, “En la primera década de la muerte de David Ledesma Vázquez”, en David Ledesma, *Obra poética completa*, Vol. 5, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, (Edición: César Vásconez Romero), 2008.

Falconí, Villagómez, José, Antonio, “Los parnasianos”, en *Poetas parnasianos y modernistas*, Biblioteca ecuatoriana mínima, Puebla, Editorial J. M. CAJICA Jr., 1960.

Freud, Sigmund, *Obras Completas, El yo y el ello y otras obras (1923-1925)*, (Traductor: José Luis Etcheverry), Volumen 19, Buenos Aires, Amorrortu editores S. A., 1992.

----- *Obras Completas, Psicopatología de la vida cotidiana (1901)*, (Traductor: José Luis Etcheverry), Volumen 6, Buenos Aires, Amorrortu editores S. A., 1991.

----- *Psicología de la vida erótica*, (Traducción: Luis López-Ballesteros y de Torres), Colección sexual No. 1, Santiago, Osiris, 1933.

Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Guarderas, Francisco, “Los modernistas”, en *Poetas parnasianos y modernistas*, Biblioteca ecuatoriana mínima, Puebla, Editorial J. M. CAJICA Jr., 1960.

Hidalgo, Ángel, Emilio, “David Ledesma Vázquez: El cantor de su propia tragedia”, en David Ledesma, *Obra poética completa*, vol. 5., Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, (Edición: César Vásconez Romero), 2008.

<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo11/e2.htm>.

Lacan, Jacques, “El estadio del espejo como formador de la función del Yo (Je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en: *Escritos I*, Siglo veintiuno editores, 1971.

-----, *Seminario 23: El sinthome*, (1975-1976).

Lapesa, Melgar, Rafael, *Introducción a los estudios literarios*, Salamanca, Anaya, 1970.

Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

Ledesma, Vázquez, David, “Castro en Manhattan”, en *PAGINA 2... Novación Literaria, Prensa Libre: Con la revolución cubana*, (Director: Mario Kuchilán Sol), La Habana, Año 1, No. 192, 31 de diciembre de 1960, p. 2.

Ledesma, Vázquez, David, *Obra poética completa*, Vol. 5., Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, (Edición: César Vásquez Romero), 2008.

Lezama, Lima, José, *Confluencias: Selección de ensayos*, (Selección y prólogo: Abel E. Prieto), La Habana, Editorial letras cubanas, 1988.

Luna, Violeta, *La lírica ecuatoriana actual, (Guía de análisis literario)*, Guayaquil, Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, 1973.

Masotta, Oscar, *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*, Buenos Aires, Proteo, 1970.

Miller, Henry, “Trópico de Capricornio”, Ed. Alfabeta, p. 150-151., en Deleuze, Gilles - Parnet, Claire, *Diálogos*, (Traducido del francés por José Vázquez), Valencia, Editorial Pre-textos, 1980.

Miño, Grijalba, Wilson, *Locura y muerte de los poetas malditos, Los poetas de la generación decapitada*, Quito, Oriol, 2007.

Mishima, Yukio, *Confesiones de una máscara*, (Traducción del inglés: Andrés Bosch), Bogotá, Espasa-Calpe, 2002.

Mora, Ayala, Enrique, *Resumen de historia del Ecuador*, Tercera edición actualizada, Biblioteca general de cultura, Quito, Corporación editora nacional, 2008, (edición electrónica), en <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/836/1/AYALAE-CON0001-RESUMEN.pdf>.

Olivo, Jiménez, José, (Selección, prólogo y notas), *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1987*, Madrid, El libro de bolsillo: Alianza editorial, Sección: literatura, 1993.

Ovidio. *Metamorfosis*, (Traducción: Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín), Séptima reimpresión: 2007, Madrid, Alianza editorial, Clásicos de Grecia y Roma, 2007.

Paz, Octavio, *La llama doble: Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca breve, 1ª. ed. 1993-95.

Pérez, Pimentel, Rodolfo, “David Ledesma, sabio niño fugaz”, en Pérez, Pimentel, Rodolfo, *El Ecuador profundo: Mitos, historias, leyendas, recuerdos, anécdotas y tradiciones del país*, t. IV, Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1988.

Pérez, Pimentel, Rodolfo, *Diccionario Biográfico Ecuador*, editado en 1987, en <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/>.

----- “David Ledesma Vázquez”, en Pérez, Pimentel, Rodolfo, *Diccionario Biográfico Ecuador*, t. 4, editado en 1987, en

<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo4/12.htm>.

----- “Ileana Espinel Cedeño”, en Pérez, Pimentel, Rodolfo, *Diccionario Biográfico Ecuador*, t. 11, editado en 1987, en

<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo11/e2.htm>.

Platón, “El banquete”, en *Obras completas de Platón*, (Traductor: D. Patricio de Azcárate), t. II, Buenos Aires, Ediciones Florida 251, 1946.

Ricoeur, Paul, *Introducción a la simbólica del mal*, (Traducción: María Teresa La Valle, Marcelo Pérez Rivas), Buenos Aires, La Aurora, 1976.

Rodríguez Castelo, Hernán, “Introducción”, en *Otros modernistas*, No. 57, (Consejo editorial: Benjamín Carrión, Julio Tobar Donoso, Demetrio Aguilera Malta, Augusto

Arias, Carlos Manuel Larrea, Ángel Felicísimo Rojas), Clásicos Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, Guayaquil, Ariel, s. f.

Romero, Vásconez, César, “Cronología biográfica”, en David Ledesma, *Obra poética completa*, Vol. 5., Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, (Edición: César Vásconez Romero), 2008.

----- “Prólogo”, en David Ledesma, *Obra poética completa*, vol. 5., Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, (Edición: César Vásconez Romero), 2008.

Sper, Elena, “Síntoma y Sinthome” (artículo), en *Nueva Escuela Lacaniana (NEL)*, Guayaquil, última actualización 2012, en <http://nel-guayaquil.org/>.

Tustanoski, Graciela, “Poesía y psicoanálisis (Lacan, Borges)”, en *Conferencia del 20 de noviembre de 2003, Asociación Médica, Buenos Aires con-versiones*, Diciembre 2003, en <http://www.con-versiones.com/nota0266.htm>.

Vallejo, César, *Obra poética completa, Obras completas tomo tercero*, Lima, Mosca azul, 1974.

Zweig, Stefan, *La lucha contra el demonio*, Barcelona, Ediciones G. P., s. f.

## Anexos

### ENTREVISTA VIRTUAL

concedida por

*Sergio Román Armendáriz \**

**único miembro aún vivo del *Club 7 de Poesía Ecuatoriana* (Guayaquil, 1951-1962)**

a

*Richard Marcelo Jiménez Almeida \*\**

*para que le sirva de anexo ciber-biobibliográfico a su tesis*

***La máscara transgresora: análisis e interpretación de la obra poética de David Ledesma Vázquez (1934-1961)***

Universidad Andina Simón Bolívar, sede Quito

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención: Literatura Hispanoamericana.

[Director: Dr. Vicente Robalino]

2014

Este documento contiene diecisiete respuestas que han fluido del 16 de abril de 2013 al 30 de marzo de 2014 por medio de mensajes electrónicos cruzados entre Costa Rica-Ecuador:

[romantic@racsa.co.cr](mailto:romantic@racsa.co.cr) - [richmarcelo@hotmail.com](mailto:richmarcelo@hotmail.com)

SR ha ejecutado, en el borrador de esta Entrevista, ciertos ajustes estilísticos y algunas precisiones indispensables.

**[http://www.sergioroman.com/bitacoras\\_detail.php?Bit\\_id=325](http://www.sergioroman.com/bitacoras_detail.php?Bit_id=325)**

**[4.777 caracteres con espacios]**

• *SR (1934)*, es coautor con *David Ledesma Vázquez (DLV, 1934-1961)*, *Gastón Hidalgo Ortega (GHO, 1929-1973)*, *Ileana Espinel Cedeño (IEC, 1933-2002)* y *Carlos Benavides Vega (CBV, 1931-1999)* de *Club 7* (Guayaquil, CCE, 1954, 99 págs.) y con *Ileana* y *David* de

**Triángulo** (Guayaquil, CCE, 1960, 77 págs.). Además, con frecuencia visita la *Obra Poética Completa de DLV* y, sobre todo, con este emblemático autor, compartió diversos episodios literario-políticos del Ecuador (1951-1961).

Asimismo, Gastón, Ileana, David y Sergio fueron incluidos en: **Rodríguez Castelo, Hernán. *Lírica Ecuatoriana Contemporánea***. Quito, Círculo de Lectores, 1979. (Págs.325-329, 425-430, 444-454, 455-459).

**Sin embargo, del ‘Club 7’ sólo se incluyen a Carlos, Ileana y David, en: Rodolfo Pérez Pimentel, [www.diccionariobiograficoecuador.com](http://www.diccionariobiograficoecuador.com)**

(texto citado en la presente Entrevista como ‘**Diccionario Biográfico...**’)

CBV, <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo12/b3.htm>

IEC, <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo11/e2.htm>

DLV, <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo4/12.htm>

El siguiente texto eje:

**Ledesma Vázquez, David. *Obra Poética Completa* (Serie *Memorias de Vida*. Quito, CCE, 2007, 267 páginas [figura, en esta Entrevista, así: [OPC, pág...]]**

\*

°° **Richard Marcelo Jiménez Almeida** (1988), licenciado en filosofía por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y egresado de la Universidad Andina Simón Bolívar, actualmente impulsa su proceso de graduación: UASB, sede Quito / Maestría en Estudios de la Cultura / Mención: Literatura Hispanoamericana.

## CUESTIONARIO Y DESARROLLO

**1.- Atendiendo la anécdota que señala José Guerra Castillo (JGC) sobre el zoológico de cristal del joven Ledesma, -a lo Tennessee Williams- (TW), que más tarde destruyera su padre, se solicita ampliar la información encontrada en el [diccionariobiograficoecuador.com](http://www.diccionariobiograficoecuador.com) del Dr. Rodolfo Pérez Pimentel.**

- Conocí ese mínimo paraíso de vidrio que mantuvo David cuando habitaba con su familia, hacia 1951, en una elegante villa cerca de la avenida 9 de Octubre en un sector próximo al Estero Salado. Al igual que él, conocí la obra de TW, *El zoológico de cristal* (en una edición de ‘Losada’, Buenos Aires, y tal vez en alguna adaptación emitida por “El teatro en su hogar” de *Radio El Telégrafo*, instancia que condujo Paco Villar primero y, después, Enrique Wilford del Ruiz). Conocimos, pues, la identificación y contraste entre una muchacha acomplejada por un defecto físico y un animalito (de ese zoo) con un detalle que lo hacía diferente de los demás. Al

tratar este asunto, por lo menos David y yo, sólo lo abordábamos con un enfoque escénico aunque no deja de ser verosímil la referencia atribuida a JGC. / Dato curioso, el primer poemario de DLV se rotuló *Cristal* (Quito, 1953), transparencia que a lo mejor evoca ese perdido *edén* acaso recuperable en su *Retorno a la infancia* y en su *Isla de infancia* (OPC, págs.50-51, y 54). / Conocimos también de Arthur Miller, ‘La muerte de un viajante’ representada por la compañía argentina de Francisco Petrone a su paso por Guayaquil (1951), anímico desgarramiento que bautizó nuestra simpatía por la dramaturgia aristotélica.

2.- *Se le pregunta a SR sobre la relación de David con su padre y familia, atendiendo también la información que dicta que Ledesma vivió bajo la sombra de su hermano mayor (teniente Gustavo LV), muerto en la guerra de 1941 (contra el Perú); ¿es verdad o no este suceso?*

- No tengo elementos de juicio pero supongo que un hermano mayor y héroe nacional (porque murió, en combate, en 1941), debió ser un motivo de orgullo burgués y, a la vez, un peso psicológico, sobre todo por la comparación tácita con el hermano menor. Alguna vez, David sí contó un tanto melancólico que tenía la tarea de acompañar a su papá y a su mamá a una actividad militar (en remembranza de quienes perecieron en las fronteras beligerantes) y que, allí, entonces, entre otros menesteres cantaría, de pie y a todo pulmón y a coro, el himno nacional, etc. Esta dicotomía vibra en su *Teoría de la llama* que incluye la audacia creativa de incorporar la cifra de su cédula de identidad y su declaración de autometamorfosis, en *poesía pura*, más allá de los límites familiares y de su apellido y nombre, *contra-himno* que clausura con un renglón emblemático: *Tocado estoy de gracia y de Misterio*. (OPC, págs.175-176).

3.- *Se pide a SR, una copia del poema de Ledesma La muerte del saltamontes, de 1951, texto que sólo aparece mencionado en la Obra Poética Completa.*

- Esos versos deben haber integrado los archivos de Sixto Vélez y Vélez, director del ámbito radiofónico *Vida Porteña* que, por muchos años en Guayaquil, organizó los *Juegos Florales* en una de cuyas celebraciones, David, muy jovencito aún, obtuvo un premio gracias a su insólita pero humilde partida de defunción de un insecto. / Tales archivos deben permanecer en manos de la familia de don Sixto si no fueron donados a alguna biblioteca o museo, accesible quizá por la interred.

4.- *Acerca del grupo URJE (Unión Revolucionaria de la Juventud Ecuatoriana, 1959-1963) al cual usted (SR) perteneció, ¿fue David Ledesma un integrante certificado de los urjistas, es decir, un miembro militante o solamente era amigo de los miembros del grupo?*

- David nunca se matriculó en URJE aunque tuvo simpatía por el movimiento. A partir de 1959 fue miembro de la *Sociedad de Amigos de Cuba* y en tal calidad fundó y condujo (conmigo) el espacio semanal *Aquí... ¡Cuba!* (1960-1961) que, en Guayaquil, se re-grababa profesionalmente sobre esas abiertas cintas magnetofónicas saturadas de propaganda estadounidense que eran distribuidas gratis por supuestas agencias culturales. / En el material que le remití a usted, Richard, (tomado de *Prensa Libre, La Habana, 31 de diciembre de 1960, pág.2*), un recuadro en la parte superior, a la izquierda de quien lo lea, reproduce el anuncio del programa núm.14, donde se aprecian, juntos, nuestros nombres y las señales de las diversas empresas radiofónicas que, de cortesía, lo emitían en la capital y en el puerto y en algunas provincias. / Repito, David nunca se afilió a URJE pero sí tuvo simpatía por las ideas y praxis solidarias, de allí que *La muerte del saltamontes* y la *Canción del picapedrero*<sup>o</sup> figuren entre sus iniciales composiciones. / <sup>o</sup> En su *OPC* consta esta *Canción...* que exhibe la siguiente Nota al pie de la pág.143: *Este es el primer poema conocido de David Ledesma.* / Regresando a su anterior pregunta, la núm.3, le diré que no guardo ninguna copia de *La muerte del...* (pieza a la que se alude apenas en la *OPC*, pág.25) pero siendo ... *el saltamontes* (por la fecha de la distinción que obtuvo, 1951) tan próximo a los octosílabos del ... *picapedrero*, es posible inducir que ambas denominaciones compartieran tono ideológico y talante estilístico.

5.- *¿Cuál fue la sensación de David Ledesma y de SR al visitar los llamados 'teatros de bolsillo' de La Habana? y ¿cómo se relacionaba Ledesma con el teatro y las artes dramáticas?*

- Me consulta acerca de los llamados teatros de bolsillo de La Habana a propósito del viaje de la delegación ecuatorial entre cuyos integrantes estuvimos David Ledesma Vázquez y yo invitados a asistir a la apertura del *Año de la Educación* en la Isla, (enero de 1961). Entiendo que usted habla de aquellos espacios limitados a un breve cupo de espectadores y espectadoras que aplauden escenificaciones contestatarias o poco comerciales. *De bolsillo* es, por supuesto, una extendida y encendida metáfora. / Volviendo a su pregunta debo decirle que ignoro si David los visitó, pues yo lo recordaría, y porque él solamente estuvo un mes en Cuba (enero de 1961) lapso de la invitación, cuatro semanas que dedicamos a cumplir diferentes tareas de la agenda oficial y a afinar ideas y a reunir papeles idóneos para los venideros lanzamientos de *Aquí... ¡Cuba!* / [Claro que en Buenos Aires, él había conocido esas salas y, al respecto, tenía una opinión positiva. Alguna vez, incluso, en nuestras divagaciones tropicales que incluían a Carlos Benavides Vega (Álvaro San Félix) y algunas cervezas, pensamos en organizar uno, para lo cual habíamos seleccionado *La puta respetable* de Sartre. En fin, eso no fue posible.] / Yo regresé a Guayaquil casi unos dos meses después (a mediados de marzo de 1961), porque permanecí unas semanas más en el paisaje de la Revolución, en alguna ocasión cortando caña, y en otras, vagabundeando alrededor de esa Sociología viva que escribían la ciudad y el pueblo. Por eso,

allá, pude estar presente en una función de *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera y en otra de *Medea en el espejo* de José Triana. Medio rescato esos locales anclados en antañones departamentos de algún primer piso alto de edificios, que presumo, ubicados en El Vedado, cerca del Hotel Presidente donde me alojaba (el cual, me parece que, hoy, 2014, aún brinda servicios). / Las obras de Triana y de Piñera me conmovieron y siempre están retornando a mi afecto. / [Debo contarle que, en Guayaquil, el único local de ese tipo y casi en esa época, *Horizonte* (por cierto, efímero) se abrió y se cerró en 1955 con *Aceite*, uno de los *Dramas del mar y la aventura* de O'Neill, bajo la dirección de Luis Martínez Moreno (que incluyó su propia actuación) acompañado por Estela Álvarez y Hugo Salazar Tamariz. Dicho foro trabajó (si no me fallan las neuronas) asimismo en un primer piso alto de una casa cotidiana signada por las calles Quito y Pedro Pablo Gómez, más o menos. Lo propio, me gusta invocar entre 1958 y 1961, cerca del parque Centenario, unas dos cuadras hacia el este, en la calle Víctor Manuel Rendón, la faena de *Ágora*, salita (dependiente de la Universidad de Guayaquil) que fundó Ramón Arias Altamirano quien estrenó, en dicho foro, mi obrita de aspiración heterodoxa, *Un extraño en la niebla* (1959).]

**6.- Sobre su estadía en Cuba, se pide información acerca del grupo de Niurka Lípiz, José Pedrero o Pedroso, etc., con quienes David y usted colaboraron en 'Página 2'**

- *Novación Literaria* - del diario *Prensa Libre*.

- Hablo de memoria porque he perdido algunos documentos en cambios de países y domicilios, aparte de que mucho material dejé abandonado por las condiciones extremas de mi salida del país (1962), pero sí tengo el ejemplar cuya fotocopia le envié (*Página 2*, *Prensa Libre*, La Habana, 31 de diciembre de 1960), donde apareció por primera vez la partitura davídica, *Castro en Manhattan*<sup>o</sup>, y un recuadro que anunciaba el episodio 14 de *Aquí... ¡Cuba!* / Rememorando, *Novación Literaria* fue un grupo habanero coetáneo del *Club 7* que, cuando conocimos a Niurka y a sus colegas, su principal foco de expresión era esa *Página 2* del diario *Prensa Libre* que comandó Mario Kuchilán Sol. / °La Nota al pie de la pág. 201 de la OPC (en relación con *Castro en...*, acota: *Primera publicación en Cuadernos del Guayas 32 y 33, Guayaquil, 1970, página 14* (cuyo adjetivo ordinal, *Primera*, por lo que acabo de exponer, es inexacto). Y, la pág.202 de dicha OPC, se cierra con un verso incompleto: *¡América Latina que es tuya!* (pero, '¿qué es tuya...?'). Falta, un sintagma exhortativo: *reclama de pie* (*Prensa Libre*, fuente indicada) oración necesarísima para salvar la omisión y, así, hacer brillar el sentido incuestionable del conjunto: *América Latina: reclama de pie / la Libertad que es tuya!*

7.- *¿Escucharon, DLV y usted, discursos homofóbicos en su viaje a Cuba en 1961? y ¿qué tan cierto es el juicio que dicta la relación del gobierno cubano con la intolerancia hacia los homosexuales y el exilio de algunos de ellos como sucedió con Reinaldo Arenas?*

- Yo no escuché ningún discurso homofóbico. Claro que sólo hablo por mí. El caso *Arenas*, es muy posterior a mi viaje.

8.- *¿Qué diferencias hay entre la Generación Decapitada y el Club 7, son acaso los herederos de los 'decapitados'?*

- Yo hablaría también de semejanzas, aunque con mis *cómplices* del *Club 7* nunca abordamos, a profundidad, este asunto. Sin embargo, al volver a estudiarlo, medio siglo después, puedo decirle que sí tuvimos esa influencia pero... (*importante este 'pero'*), entre muchas otras del país y del exterior, autores y autoras a quienes tuvimos acceso inmediato y económico por medio de la serie de cuadernillos poemáticos que editó *Simón Latino* en Bogotá-Buenos Aires-México y la que ejerció, en nuestro ánimo, el acceso a suplementos periodísticos y a recitales radiofónicos, sin olvidar ese inquietante tramo de la *Guerra Fría* que corre del conflicto de Corea (1950-1953) a la revolución cubana, desde el ascenso de Fidel hasta la crisis de los misiles en la Isla (1959-1962). Asimismo, dentro del país, la escritura y la mutua compañía y, en mi caso, la lucha universitaria y barrial ayudaron a superar la presión autoritaria de Velasco Ibarra (1952-1956 y 1960-1961) y la de Ponce Enríquez (1956-1960). Así, en ese clima, se imbricaron nuestras tres líneas de trabajo: *I.- La floración íntima* al amparo de Rubén Darío, Lugones, Nervo, Valle Inclán y sus epígonos, entre ellos nuestros *decapitados*: Borja, Silva, Noboa, Fierro, a los que yo agrego a uno de mis maestros, José Joaquín Pino de Ycaza (1902-1959, autor de *Sándalo* –volumen publicado con carácter póstumo, en 1984– y a José María Egas, el místico) y añadido a los *pedracielistas* colombianos (discípulos de Juan Ramón Jiménez), entre quienes, sobre todo, subrayo a Eduardo Carraza. *II.- El compromiso social* acentuado en la solidaridad al amparo de Maiakovski, Nazim Hikmet, Miguel Hernández, Pablo Neruda y, en el Ecuador, Aurora Estrada, Hugo Salazar, Alejandro Velasco, etc. *III.- La deriva existencial* al amparo de Barba Jacob, César Vallejo, Dávila Andrade, Tomás Pantaleón, etc. sin olvidar los bordes de esa *deriva*, esto es, los *aportes sardónicos* provenientes, en nuestros lares, de Hugo Mayo y Adalberto Ortiz, disonancia o acorde que David e Ileana cultivaron con ingenio, por ejemplo, Ledesma en su *Narciso agripado* (OPC, pág.188), o en su *Pérez* (Ibíd., pág.198), Y, Espinel en *La nariz* (*Piezas líricas*. Universidad de Guayaquil, 1957, pág.37). Aparte, es expresivo el hecho de que un epígrafe del *decapitado* Ernesto Noboa y Caamaño *corone* (con humor ácido entre *sardónico* y *modernista*) el umbral de *Los días sucios*: 'La cabeza' (DLV, en: *Triángulo*, ob.cit., págs.11-12). / Repito que esta apreciación es

personalísima, y así tendría que ser citada pues con estos antecedentes, y bajo mi entera responsabilidad, afirmo que sin ser ‘herederos’ directos de la *Generación Decapitada* (1912-1929), el *Club 7* (1951-1962) sí fue una especie de postrer espasmo del modernismo criollo, sobre todo en cuanto tendencia a la musicalidad y a la agonística (en el sentido mutuo de eclosión y bloqueo). Incluso, a veces, yo, SR, he sufrido y disfrutado la tentación de considerarme un fragmento desprendido de la colisión y confidencia de lo antiguo, en su interacción con y contra lo nuevo, la inicial vanguardia equinoccial (de la segunda mitad del siglo veinte) escoltada por el *Movimiento Tzántzico*, el de los *reductores de cabezas* (1962-1968°, *primera época*) que lideraron los compañeros Ulises Estrella y Marco Muñoz, y en cuya revista (alusiva a la *flecha envenenada útil para cazar fieras o enemigos*) colaboré en sus primeros lanzamientos: *Núm.1, págs.13 y 14*, octubre de 1962. / *Núm.3, pág.41* y, en cooperación con Ulises: *ib., pág.35*, julio de 1963, *cuya fuente natural es Pucuna (1-9) 1962-1968, edición facsimilar al cuidado de Raúl Arias, Consejo Nacional de Cultura, Quito, 2010.* [°1962 remite al manifiesto iniciático del 27 de julio, que declara: *El mundo hay que transformarlo, -sic- (Pucuna 1, parte interna de la primera tapa, párrafo final).* Y, 1968, remite al tiraje postrero (*Pucuna 9, ídem, parte interna de la primera tapa, párrafo tres*), en donde consta la decisión tzántzica de *Integrarse al Frente Cultural* (o, inquiero: ¿disolverse en él?) / Es curioso el nexa subliminal entre la voz ‘decapitados’ y el apelativo ‘reductores de cabezas’ y la incitación de *Matapalo*, edición del colectivo homónimo: ‘¡... a romper cabezas!’ [Quito, (núm.2, pág.2, de 34), octubre de 2013].

**9.-** *¿Cuáles fueron los comentarios que realizó David Ledesma Vázquez sobre las figuras poéticas que participaron en el recital del Ateneo Ecuatoriano en Quito, en junio de 1953?*

- Yo no asistí a esa liturgia porque habitaba en Guayaquil y fue imposible mi traslado a nuestra capital. (DLV sí tenía cercanos familiares en Quito). / La prensa siempre ahorrativa en el campo cultural apenas reseñó el acto. David, alguna vez, puntualizó que había elegido los poemas que, a él, le parecieron representativos de las letras porteñas ‘recientes o novedosas’ en ese entonces...

**10.-** *¿En qué consistió el recital efectuado por David Ledesma e Ileana Espinel en la radioemisora El Telégrafo, en alusión a los Rosenberg, cónyuges ejecutados en la silla eléctrica acusados de espías?*

- Narra Ileana en el segmento que le asigna el mencionado ‘*Diccionario Biográfico...*’: “En 1951 durante un recital radial en *El Telégrafo*, David Ledesma y yo (IEC) dedicamos un par de poemas a protestar por la condena a muerte de los esposos Rosenberg acusados de espías en los

Estados Unidos, pues nos horrorizaban (a ella y a David) el *macartismo* y la silla eléctrica. Mi *Elegía por los mártires*° (recuerda IEC) terminaba así: *¡Maldito seas, Eisenhower!* y el (responso) de David... *Daré de patadas a Dios en una esquina.*” °°/ [° Asignatura pendiente es encontrar íntegra esta *Elegía*. Queda también pendiente su exacta ubicación en el calendario pues, si bien, en 1951 los Rosenberg fueron capturados, su ejecución ocurrió en 1953, año del inicio del primer mandato de Eisenhower.] / [°° En cambio, yace detectable *El deshabitado* (OPC, págs.60-61) cuya penúltima instancia estalla así: (...) *Y un hombre pobre y solo y fracasado / puede matar a Dios en una esquina / con piedras, a palos y a patadas.*] / Tiempo después, en 1954, estremecido por la invasión yanqui a Guatemala, David creó sus *4 cantos de amor a...* ese país centroamericano que, me parece, signó con un ‘4’, por la afición clubsiética de expresarse, en los marbetes, con dígitos directos más que con letras, y no ‘*poemas a*’, frase demasiado impersonal para ese momento candente, sino ‘*4 cantos de amor a...*’ lo que implica compromiso social matizado con intimismo. De igual modo, esta precisión flota pendiente porque la *OPC* (págs.171-174) recoge *Cuatro poemas a Guatemala*, cuyo tramo final integrado por dieciséis versos (*OPC*, pág.174) recupera, al principio y al final y tres veces armónicamente distribuidos, un retornelo: (...) *Eisenhower dirige la matanza* (...) añadiendo en un alarde estilístico-ideológico: (...) *todavía empapado su agrio belfo / con el humo y la sangre de los Rosenberg*. (Es obvio que el tal Eisenhower fue, en esas duras horas, la cabeza ‘a decapitar’ del monstruo del Norte, pues IEC ‘lo maldice’ y DLV ‘lo acusa’).

**11.-** *¿Por qué se separaron del Club 7 Miguel Donoso Pareja y Carlos Abadía Silva? ¿Conoce usted ‘A río revuelto: memorias de un Yo mentiroso’ (Quito, Planeta, 2001), obra en donde Miguel comenta su propia separación?*

- Ubicando tales separaciones, la primera, la de Carlos Abadía, a finales de 1953 y la segunda, la de Miguel Donoso, a comienzos de 1954, buscando contestar sus interrogaciones, le diré que sí conozco la justificación que expone el colega Donoso Pareja en sus *Memorias...*, versión que respeto, e ídem, respeto lo que se anota en el capítulo de Ileana (‘Diccionario Biográfico...’): “*Donoso Pareja se retiró por machismo y Abadía viajó a New York donde aún debe residir si no ha muerto*”. / Sin embargo, como usted se dirige a mí, no creo provocar ninguna contradicción si le cuento que yo vinculo esas separaciones a prioridades personales rehaciéndose y desdibujándose pues, alrededor de los veinte o veintidós años de edad (1953-1954), cada uno tenía más que planes para el futuro, ciertos sueños entre los cuales se empezó a bosquejar una natural jerarquía de opciones individuales. Así, entiendo que la prioridad de Abadía era componer y entonar canciones ‘en inglés’ por lo cual prefirió dedicarse a preparar su viaje a Nueva York. Luego supe que vivía en esa ciudad. Nada más. Y, según entienden mis *des-memorias*, la prioridad de Donoso fue la narrativa a la que se ha dedicado con brío y talento.

Con parecido afán, luego cultivó el ensayo y la pedagogía por medio de talleres para escritores y escritoras. / A Abadíe, nunca más lo ví pero lo rememoro con afecto. Esto es lo que yo puedo y debo decirle.

**12.-** *¿En qué consistió la colaboración de Miguel Donoso Pareja para el ingreso de usted en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, en 1975?*

- Miguel, excelente camarada, quien residió exiliado en México alrededor de tres décadas, me facilitó información oportuna para orientarme dentro de una carrera universitaria tan competitiva como es el cine. / Tiempo después, él redactó el argumento a partir del cual yo escribí el guión literario del largometraje sobre la vida y las canciones de Julio Jaramillo que con el rubro *Nuestro Juramento* se filmó en 1980 bajo la dirección del maestro Alfredo Gurrola y la producción ejecutiva de mi compañero de experiencias fílmicas, Javier Ortiz-Tirado Kelly. / La Cinemateca de la CCE debe tener una copia y, además, si usted (o, a quien le interese) ingresa a mi [www.sergioroman.com](http://www.sergioroman.com), en el tercio inferior de la página principal, encontrará el acceso a una de sus secuencias.

**13.-** *¿Por qué se separaron del Club 7, Carlos Benavides Vega y Gastón Hidalgo Ortega?*

- Ni se separaron, ni nos separamos. Quizá usted lo pregunta porque Hidalgo y Benavides no aparecen en *Triángulo* (ob.cit., 1960). / A propósito de la ausencia de Benavides Vega, visito otra vez el capítulo respectivo (*'Diccionario Biográfico...'*), donde se indica que a partir de 1958, CBV residió en Otavalo atravesando el quinto y el sexto cursos de secundaria, graduándose allí de bachiller, y en 1960, ingresó a la Universidad Central, en Quito, para estudiar Psicología y, al año posterior, 1961, se alojó en Filosofía y Letras y, además obtuvo un empleo en la recién creada Radio Nacional y, al subsiguiente, 1962 (usando su seudónimo escénico *Álvaro San Félix*) ganó un concurso de teatro con *Las ranas y el mar* (inteligente protesta antimilitarista a las puertas de la dictadura de 1963-1966) luego de lo cual, con sobrada razón, viajó a Colombia a trabajar de libretista y actor de radio y de teatro retornando una década después, en 1969, a su lugar de origen. De lo anterior, se induce que Benavides Vega, en la etapa de preparación y circulación de *Triángulo*, estuvo atento a otros jardines diversos y lejanos. Pero, ni él, ni Gastón se divorciaron del *Club 7*. / La ausencia de Hidalgo Ortega, la explica mejor el párrafo conclusivo del retrato que Hernán Rodríguez Castelo (hace de Gastón) en su antología de 1979: "Cuando los recitales de *Poesía de tres generaciones* (1967), Hidalgo concurrió con los dos poemas que diera, más de diez años atrás, a *33 poemas universitarios*. El poeta había, parece, enmudecido." (HRC. *Lírica ecuatoriana contemporánea*. Quito, Círculo de Lectores, 1979, págs.325-326.) / Pero, nunca perdimos contacto hasta que la súbita muerte de

David (1961) y mi brusca salida del suelo patrio por presiones políticas (1962) y la faena de Carlos en Otavalo-Quito-Bogotá (1958-1969) y el mutismo de Gastón, así lo determinaron. Por las circunstancias expuestas, nunca hubo la fractura a la que remite su incógnita. [Y así se lee, por ejemplo, en una reciente reseña de Fernando Cazón: '*Club 7 con cinco poetas*'. (Enfatizo, cinco). En: *Memorias porteñas y crónicas del diario 'Expreso'* (Año I, núm.10). Guayaquil, 6 de octubre de 2013 (pág.10)]. / Al margen de los avatares, Ileana, leal a las cadencias y misterios de la palabra, produjo sus propios vuelos constantes [*Arpa salobre*, 1966. *Tan sólo trece*, 1972. *Corriente alterna*, 1978. Poemas escogidos, 1978. *Sólo la Isla*, 1995] enriqueciendo, a la vez, con una red de múltiples relaciones intelectuales de carácter nacional e internacional, la literatura de nuestra patria-matria y, en ese devenir, la imagen del clan.

#### 14.- ¿Cuáles son los rasgos estilísticos del Club 7?

- Esos rasgos, los principales, son los atinentes a la 'triple línea' del Club 7 (clasificación personal bosquejada para facilitar la noticia y la didáctica) aunque dentro del equipo nunca tratamos este asunto pero, a la vuelta de los lustros, percibo que en nuestra producción siempre relampagueó ese terco denominador común que imbricó *lo íntimo*, *lo existencial* y *lo social* (identificando este signo con un *natural concepto de solidaridad humana* y no como posición política radical, excepto en mi caso). / Las influencias fueron variadas: César Vallejo, Alfonsina Storni, Dávila Andrade y Barba Jacob, en David. Gabriela Mistral, Gloria Fuertes, Aurora Estrada y Delmira Agustini, en Ileana. *Los decapitados*: Borja, Fierro, Noboa, Silva, en todos. El conde de Lautréamont, Poe, Baudelaire y su corte de bardos 'malditos', en Gastón. Y el primer Neruda y Silvina Ocampo, en Carlos. Asimismo, yo recibí la influencia de César Andrade y Cordero, la de José Joaquín Pino de Ycaza, la del segundo y tercer Neruda, y la de Camus. / A continuación, por ser pertinente, apunto el enlace electrónico a mi *Bitácora 170: Otra vez, las tres líneas estilístico-ideológicas del 'Club 7,' la poesía existencial, la íntima y la social*:

[http://www.sergioroman.com/bitacoras\\_detail.php?Bit\\_id=232](http://www.sergioroman.com/bitacoras_detail.php?Bit_id=232)

#### 15.- ¿Cuál fue la relación de David Ledesma con Francisco Tobar García?

- La relación literaria de Francisco Tobar García fue con Ileana quien lo incorporó a su *Antología Ecuatoriana* (Caracas, Lírica Hispana, 1965, págs.48-62). Con David, me parece, que nunca se relacionó o, por lo menos, nunca hablamos al respecto. / En cambio, rememoro perfectamente a David contándome que, en Buenos Aires, de casualidad y en calidad de espectador, conoció al dramaturgo español (exiliado por el franquismo), Alejandro Casona, camuflado (Casona) como un anónimo observador quien, al finalizar una representación de su

firma, acostumbraba charlar de manera informal con algunos asistentes y espectadoras para conocer sus comentarios directos e inmediatos. / Al margen evoco, por David, a una bella Evita Perón mientras les hablaba a los 'descamisados' de la Argentina, agitando sus manos llenas de joyas y de afanes colectivos. / [Nunca conocí ningún texto de Ledesma para 'las tablas', como sí los conocí de Benavides Vega. / Nuestro maestro fue José Guerra Castillo (JGC, Hugo Vernel), artista multifacético de quien aprendimos técnicas para redactar libretos, modular la voz, interpretar. / También, para mí, lo fueron Paco Villar y Luis Martínez Moreno en la primera Escuela de la Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, 1952-1953].

**16.-** *¿Cómo fue la ceremonia y en dónde se presentó (de David Ledesma Vázquez) su Cuaderno de Orfeo, un año después de su muerte?*

- Fue en la sala principal de la CCE del Guayas, en su edificio actual de la avenida 9 de Octubre. La preparación de la actividad, la selección de versos, el diseño y el cuidado de la impresión, corrió a cargo de Ileana. La presentación la hizo Adalberto Ortiz, Secretario de la *Casa... del Guayas*, entidad de la que era presidente del *Núcleo*, Jorge Pérez Concha; director de la Editorial, Humberto Salvador; regente de la Imprenta, Agustín Unda Valarezo. La parte externa de la segunda tapa luce la firma de Ledesma y una foto, quizá la última que le tomaron en vida, al aedo, durante una entrevista, a fines de enero de 1961, en la terraza de la suite 1428 del Hotel Habana Libre [Yo, por oxímoron, 'estuve ausente' pues, a raíz de los llamados *Sucesos del Toachi* (inspirados por URJE entre marzo y abril de 1962), adquirí primero la condición de *clandestino* y, de inmediato, la de *prisionero* que, al huir, me convirtió en *prófugo*. Esa vivencia la transustancié en *La muerte a cada rato*. / Sin embargo, a pesar de las dificultades, hice todo lo posible por apoyar, a la distancia, a Ileana.] / En esa conmemoración, me representó mi hermano Nazario, poeta y médico.

**17.-** *¿Quiénes fueron Clemente Jaramillo y Humberto Orcés que menciona Ledesma en dos de sus poemas?*

- Sólo los conocí por las referencias que se desprenden del *Retrato de CJ* y de *Algo sobre los viajes y la muerte* (OPC, págs.80 y 81). Pero sí conocí, en persona, a Lily '...una niña mitad ángel; la otra mitad, caricia' (*Melancoly Rhapsody* -sic- / OPC, pág.63).

\*\*\*

*Aquí, con un saludo, coloco el punto final a esta conversación.*

SR / CR, en distintas fechas 2013-2014 /

[www.sergioroman.com](http://www.sergioroman.com) / [http://www.sergioroman.com/bitacoras\\_detail.php?Bit\\_id=325](http://www.sergioroman.com/bitacoras_detail.php?Bit_id=325)