

A propósito de «Spleen» (1915), de Emilio Berisso y «Emoción Vespéral» (1916), de Ernesto Noboa Caamaño*

Wladimir Chávez Vaca
Colegio Universitario de Østfold

Resumen

El poeta ecuatoriano Ernesto Noboa Caamaño publicó en 1916 «Emoción vespéral», composición que, según parece, un año antes había salido a la luz en Argentina con la firma de Emilio Berisso y bajo el título de «Spleen». El presente estudio investiga las relaciones entre ambas obras, preguntándose si se nos presenta un caso de plagio.

Palabras clave: Plagio, Emilio Berisso, Noboa Caamaño.

Abstract

In 1916, the Ecuadorean poet Ernesto Noboa Caamaño published «Emoción vespéral», a poem which the Argentinian Emilio Berisso apparently published one year earlier and with a different title («Spleen»). This essay investigates the relation between both poems, asking if plagiarism is involved.

Key words: *Plagiarism, Emilio Berisso, Noboa Caamaño.*

* El presente artículo fue redactado como parte de una investigación auspiciada por la Universidad de Bergen.

1. Introducción

El argentino Emilio Berisso, dramaturgo y poeta¹, es un nombre secundario para la literatura rioplatense. Un puñado de sus libros aparece en el catálogo de la Biblioteca Nacional de su país² y apenas se lo menciona en un par de antologías modernistas. Ante todo fue conocido por una obra teatral que en su tiempo cosechó buena fama: *Con las alas rotas* (1917). Se quitó la vida en 1922.

Ernesto Noboa Caamaño (1891–1927) es bastante más importante para la historia literaria ecuatoriana de lo que Berisso lo es para la de su terruño. Este guayaquileño, cuya vida y composiciones son de estudio obligatorio en los colegios del país, pertenece a la denominada Generación Decapitada, un grupo de poetas que se suicidaron muy jóvenes. El ensayista y filósofo Iván Carvajal los retrata sucintamente:

En Ecuador, aunque con retraso, la generación de Arturo Borja, Ernesto Noboa Caamaño, Humberto Fierro, Medardo Ángel Silva y Alfonso Moreno Mora intentó fundar, en la segunda década del siglo XX, la modernidad poética, recurriendo para ello a los grandes modernistas hispanoamericanos y a sus antecesores. De ahí nace su admiración por Verlaine, por algunos simbolistas menores como Samain, su predilección por la leyenda del ‘poeta maldito’ (Carvajal, 2005).

El gusto a la poética francesa del siglo XIX resultaba popular en otras latitudes americanas y Emilio Berisso es prueba de lo extendida que se encontraba dicha influencia en el

¹ No se lo debe confundir con Luis Berisso (1866-1944), traductor y amigo personal de Rubén Darío. Dicha diferenciación se enfatiza especialmente en *Historia de un soneto* (1958).

² Al menos hasta la revisión de este artículo (otoño del 2012). Siete años antes ninguno de sus libros en solitario aparecía en el mencionado catálogo.

continente. Apenas un año de diferencia separa el supuesto plagio de Noboa Caamaño con el texto de Berisso. Específicamente, el poema «Spleen» de Berisso fue publicado en el libro *A la vera de mi senda* (1915)³. El texto que nos concierne de Noboa Caamaño, en cambio, apareció por primera vez en una revista de cultura local: *Renacimiento*, en 1916, con el nombre de «Hay tardes en las que uno...». Se publicaría posteriormente con el título definitivo de «Emoción vespéral» en el libro *Romanza de las horas* (1922).

Tras notar la similitud de «Spleen» con «Emoción vespéral», los críticos literarios Francisco Dibella, en 1955, y Rosa Arciniegas, en 1957, denunciaron que los versos de Noboa Caamaño no eran sino un plagio de los de Berisso. Dicha acusación fue rechazada, entre otros críticos, por los ecuatorianos José Antonio Falconí Villagómez y Abel Romero Castillo en su obra *Historia de un soneto* (1958).

2. Los poemas

A continuación se transcriben las composiciones⁴:

³ Cuando salió a la luz la segunda edición de esta obra, el título de *A la vera de mi senda* cambió por *La herida que sangra*. Se trata del mismo poemario, sin embargo, y conserva el prólogo de Guillermo Stock (firmado el 9 de febrero de 1914). Se puede colegir que «Spleen» fue escrito antes de esa fecha, porque Stock ya lo menciona: «... y de la melodía de la nueva producción poética de un hombre a quien las tareas de lo útil no han impedido el florecimiento de esa ansiedad misteriosa, de valor inútil, en que 'hay tardes en las que uno desearía —embarcarse y partir sin rumbo cierto —y silenciosamente de algún puerto —irse alejando mientras muere el día'» (Berisso, s/f: 4-5). Sin embargo, cabe mencionar que *La herida que sangra* no tiene fecha de publicación, aunque salió a la luz después de 1917 porque la portada promociona que el autor del poemario es el mismo de la obra *Con las alas rotas*.

⁴ Tanto en la transcripción del poema de Berisso como en la del texto de Noboa Caamaño, los autores del libro *Historia de un soneto* cometen ligeras inexactitudes con las comas y la puntuación, si comparamos éstas con las

«Spleen»
(Emilio Berisso)

Ils auraient pu du moins épargner le voyage.
(Théophile Gautier)
...Lejos cruza un barco: se diría
Que va trazando un surco de azucenas...

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

Emprender una larga travesía,
e internarse después en un desierto
y misterioso mar, no descubierto
por ningún navegante todavía.

Aunque uno sepa que hasta los remotos
confines de los piélagos ignotos,
le seguirá el cortejo de sus penas;

y que al desvanecerse el espejismo,
desde el glauco Eldorado del abismo
le tentarán las últimas sirenas.

versiones publicadas en *La bebida que sangra* (Berisso) y *Romanza de las horas* (Noboa Caamaño). Los textos transcritos aquí provienen, efectivamente, de estas dos últimas fuentes. Cabe agregar que *Historia de un soneto* tampoco menciona el epígrafe del poema de Berisso.

«Emoción vespéral»
(Ernesto Noboa Caamaño).

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

Emprender una larga travesía
y perderse después en un desierto
y misterioso mar, no descubierto
por ningún navegante todavía.

Aunque uno sepa que hasta los remotos
confines de los piélagos ignotos
le seguirá el cortejo de sus penas,

y que, al desvanecerse el espejismo,
desde las glaucas ondas del abismo,
le tentarán las últimas sirenas.

Son poemas modernistas que constan de cuatro estrofas de versos de arte mayor, específicamente endecasílabos, divididas en dos cuartetos aconsonantados donde el primer verso rima con el último y el segundo con el tercero; y dos tercetos. Son sonetos con rima ABBA en los cuartetos, y CCD, EED en los tercetos.

3. Variaciones y semejanzas

Una de las contadas diferencias entre ambos poemas se encuentra en el título. «Emoción vespéral», por su rimbombancia y componente exótico se aplica bastante bien a

un poema de corte modernista⁵. «Spleen» es de clara filiación con el movimiento modernista y algunas de sus reiteradas temáticas:

De hecho, es un sentimiento universal (melancolía o nostalgia producida por una pérdida o ausencia querida) que ha sido nombrado de diferentes formas: morriña en Galicia, saudade en Portugal, o el más internacional spleen («Spleen de Paris», escribía Charles Baudelaire en *Les Fleurs du Mal*). Pero el inglés spleen no sólo significa estado de melancolía, sino que también rencor, rabia, mal humor (López, 2003).

El título de «Spleen», entonces, viene a ser una mención a la obra de Baudelaire, una alusión intertextual a una obra y un autor claves para el movimiento modernista. Asimismo matizamos a la noción de ‘spleen’ como una expresión y un sufrimiento aristocráticos:

No es la manifestación de tristeza por un motivo concreto sino más bien la enfermedad característica del ocioso sensible y lúcido, el ‘tedio de vivir’ del que habla Valéry, que se manifiesta en el individuo exento de una obligación laboral sometida a un horario por la necesidad de asegurarse la supervivencia, de ahí su carácter crónico [...] Los nuevos bohemios parisienses de la metrópolis decimonónica sobreviven intoxicados por esa bilis negra causante de la depresión y la tristeza (Sueiro, s/f).

Las restantes variaciones de los textos son menos llamativas. En «Emoción vespéral» no existe una coma después de

⁵ Vespéral: «Libro de canto llano, que contiene el de vísperas» (RAE, 1992: 2082). Vísperas: «Una de las horas del oficio divino que se dice después de nona, y que antiguamente solía cantarse hacia el anochecer» (RAE, 1992: 2097).

‘alejando’, poema que termina además con un punto y coma, y no con un punto, como en la versión del argentino. Noboa Caamaño utiliza ‘y perderse’ en vez de ‘e internarse’ en el segundo verso de la segunda estrofa. Existe una coma luego de ‘penas’ al final del primer terceto, mientras que Berisso prefiere utilizar un punto y coma. Lo mismo ocurre con ‘puerto’ y ‘abismo’: Noboa Caamaño echa mano de una coma después de esos vocablos, ubicados en el primer cuarteto y último terceto. Berisso, en ambos casos, no usa puntuación. Donde sí la usa es después de ‘travesía’. Para el ecuatoriano la frase en el primer verso del último terceto ‘al desvanecerse el espejismo’ es una aposición; Berisso prescinde de una de esas comas. Noboa Caamaño apunta a ‘glaucas ondas del abismo’ en el penúltimo verso del soneto, mientras que el argentino opta por ‘el glauco Eldorado’.

4. Un metatexto: *Historia de un soneto* o la defensa del honor patrio

En 1958 se publicó en Guayaquil *Historia de un soneto*, libro que desde la institucionalidad intentaba defender la autoría del poema de Noboa Caamaño, acusando implícitamente a Berisso de plagiarlo. El libro fue publicado por la Casa de la Cultura (Núcleo del Guayas), entidad estatal. Quienes escribieron la obra, o al menos uno de ellos, junto con algunos testigos mencionados, eran miembros del cuerpo diplomático e incluso conocieron personalmente al autor, formando parte del círculo de intelectuales al cual frecuentaba Noboa Caamaño. La intencionalidad del libro no es ningún secreto:

Como todavía hay gznápiros que atacan a los pelucones [un grupo de intelectuales] y combaten a la generación decapitada [i.e., la generación literaria de la que formaba parte Noboa] que ha dado dos Presidentes Constitucionales, dos Encargados del Poder, Ministros de

Estado, entre otros hombres ilustres del arte y de la ciencia, bueno será que conozcan este aserto definitivo sobre la originalidad del soneto de Ernesto Noboa Caamaño (Falconí y Romero, 1958: 23-24).

La circunstancia de que entidades y funcionarios estatales se inmiscuyeran tan activamente en un proyecto de respetable envergadura solo demuestra lo significativo que resulta el poeta guayaquileño a nivel nacional y lo trascendental de la misión de limpiar su nombre. *Historia de un soneto* realiza una cronología útil sobre el inicio del escándalo y las circunstancias de publicación, así que empezaremos con una síntesis al respecto. En un artículo del crítico y escritor Francisco Dibella, que apareció en el periódico *La Prensa* de Argentina en 1955, se señalan las similitudes del texto de Noboa Caamaño con el de Berisso. Ambos autores, para entonces, habían fallecido. Dicho artículo será comentado por la crítica Rosa Arciniegas dos años más tarde. Enumero a continuación los argumentos que se emplean para defender el honor literario de Noboa Caamaño antes de exponer una segunda lista-resumen de las razones por las cuales los defensores del poeta ecuatoriano suponen que Berisso nunca pudo haber escrito una obra de tal magnitud.

De acuerdo a *Historia de un soneto*, Noboa Caamaño escribió el poema porque:

a) Se trata de una composición que circulaba anteriormente a su año de publicación. Dicha poesía ya se recitaba en Quito desde 1910 en pequeñas tertulias literarias y era claro que se trataba de la obra de Noboa Caamaño. Mediante esta vía probablemente el poema llegó a los oídos de Berisso. Existe al menos un intento de volver al texto una tonada musical y transformarlo en pasillo, algo que ocurrió alrededor de 1916. Justamente para ese año Berisso ya había publicado su poemario.

b) Existe una primera versión de este poema escrito de puño y letra de Noboa Caamaño –un ‘antetexto’ o *avant-texte* en la

terminología de Genette (1989)–. En el texto se aprecian las tachaduras y los cambios que implica pulir una creación literaria.

c) Noboa Caamaño fue un especialista en hallar los adjetivos adecuados. Eso se demuestra en «Emoción vespéral». El poema corresponde al estilo del autor si se lo compara con el conjunto de sus creaciones. Para ser más precisos: «Señala acertadamente [Bolívar Ávila] que el tema de «Emoción vespéral» (...) ‘no es nuevo en los motivos líricos de nuestro poeta’. Y en efecto, cita las últimas estrofas del poema LA SOMBRA DE LAS ALAS. Concluye afirmando que para él «Emoción vespéral» (...) ‘irá siempre unida a la firma de Noboa Caamaño’» (Falconí y Romero, 1958: 40. Las mayúsculas son del original).

d) Quienes conocieron a Noboa Caamaño personalmente, y quienes han llegado a conocerlo por su poesía, saben que un autor de su talla no necesita recurrir al plagio. Un hombre de letras, citado por el texto, afirma que «se duele de la acusación que pesa sobre el poeta ecuatoriano, considera a Noboa Caamaño ‘incapaz de nada bajo, de nada ruin’⁶ y lo cree ‘lo suficientemente gran poeta para no robarle nada a nadie’» (*ibidem.* 37).

⁶ Una postura similar se observa en los defensores de Samuel Taylor Coleridge, acusado en su momento de plagio. Sobre Coleridge se afirma que sacó ventaja de su conocimiento del idioma alemán y de la ignorancia generalizada de sus coterráneos sobre los postulados filosóficos originarios del continente, lo cual no ha evitado que sus seguidores planteen maneras de limpiar su reputación: «The commonest answer (...) is the simple and altogether understandable refusal of scholars to believe that a man [Coleridge] so apparently honorable, so fundamentally decent and openhearted, so generous and indifferent to personal reputation, could possibly have been guilty of deliberate misrepresentation and concealment (...) To use such a language [ambitious of literary reputation, dishonest...] of so beloved a figure as Coleridge, even in hypothetical formulation, can give deep and widespread offense» (Fruman, 1972: xiv).

De acuerdo a *Historia de un soneto*, Berisso no pudo ser el autor del poema porque:

a) Desconocimiento del denunciante. Quien escribió el artículo en el periódico *La Prensa* de Buenos Aires, Francisco Dibella, es un personaje incógnito en el mundo de la literatura. Nadie sabe quién es, y ni siquiera existe seguridad sobre cómo se escribe su apellido: Divelle, Dibella o Dibela. Mientras que en el lado opuesto, quienes defienden a Noboa Caamaño son renombrados críticos locales: «Es posible que se trate de algún joven escritor [Dibella] que recién comienza a figurar en las letras de su país. Pero, en este caso, su autoridad no puede en ningún caso parangonarse con la de nuestros críticos –Falconí y Barrera– que abogan por nuestro poeta y tienen un prestigio hecho de muchos años de tesonera y continua labor literaria» (*ibidem*: 44).

b) Ausencia de credibilidad del periódico. El periódico donde apareció la denuncia de plagio no merece la menor atención.

[...] en la época en la que aparece el artículo del escritor argentino en referencia en la sección literaria de *La Prensa*, de Buenos Aires –precisamente en mayo de 1955 – este periódico se hallaba intervenido por el Peronismo, en manos de los sindicatos peronistas era un periódico cualquiera, carente del prestigio anterior, una de las tantas hojas cotidianas, oficiales u oficialistas (*ibidem*: 44-45).

c) Los cambios de palabras en el texto de Berisso, si lo comparamos con el de Noboa Caamaño, no mejoran el poema. Al contrario, le disminuyen su valor. Eso significa que Berisso no tenía talento para escribir a este nivel. El poema de Noboa Caamaño, al ser el más logrado, es por tanto el original.

d) Pero se admite que, a pesar de los cambios, el poema «Spleen» es todavía bueno. Lo suficientemente bueno como

para que Berisso haya sido incapaz de escribirlo si lo cotejamos con su producción restante, de baja calidad.

«Emoción vespéral» convertido en «Spleen», de Berisso, aparece como una perla de extraño oriente entre tanta bambalina lírica del argentino, y denota la melancolía aristocrática de Noboa, con la sensualista materialidad de Berisso, quien parece más influenciado por Manuel Acuña o Manuel Florez, que por Rubén Darío o por los poetas de su escuela (*ibidem*: 8).

Uno de los íconos de la crítica literaria ecuatoriana, Aurelio Espinoza Pólit, señala en una carta personal: «El argumento (...) de crítica interna, de que el soneto responde mucho más al tono habitual y como congénito de Noboa que al tono de Berisso, altisonante y rotundo y a su enfoque concreto, materializado y toscamente sensual, parece verdaderísimo» (*ibidem*: 9).

e) Berisso es un poeta blasfemo⁷. Sus obras pueden caer en lo «vulgar, obsceno y hasta sacrílego» (*ibidem*: 11), tal y como ocurre en el poema «El claustro»⁸. Por ende, Berisso era incapaz de concebir «Spleen».

⁷ En este juego de oposiciones radicales donde Noboa Caamaño se encuentra en las antípodas del argentino, suponemos que el ecuatoriano fue, si no un católico ferviente, al menos un respetuoso de la confesionalidad. No merece comentario alguno juzgar a Berisso por sacrílego; una postura así ensombrea los razonamientos verdaderamente literarios de *Historia de un soneto*.

⁸ Como curiosidad, la obra del ecuatoriano abarca también menciones religiosas. Los sonetos «Bíblica» y «A Arturo Borja», pertenecientes a *Romanza de la boras*, son dos buenos ejemplos. El misticismo resulta evidente en «Bíblica», en la cual podemos encontrar comparaciones del siguiente calibre: «Tenías los rizos blondos de María Magdalena / y la voz armoniosa de la Samaritana». En «A Arturo Borja», sin embargo, hallamos una estrofa, bastante explícita: «Como una hostia hacia Dios, siempre elevaste, / tu espíritu: la fe dormía en tu pecho; / y al despegar las alas exclamaste: /

La lista de argumentos arriba condensados amerita breves apuntes. Algunos carecen de la trascendencia necesaria para un análisis textual como las apreciaciones sobre *La Prensa* o la falta de fama de Dibelle o Dibella. Otras aseveraciones, sin embargo, se aproximan a una comparación transtextual, por lo que encontrará cabida en la presente aproximación.

Así, resulta plausible descubrir si Noboa Caamaño y/o Berisso mantenían una tendencia a escribir poemas en la línea de «Emoción vespéral», tal y como aseguran sus defensores⁹. Es cierto que la voz poética en los textos de Noboa Caamaño narra con insistencia recuerdos románticos que causan dolor, desengaño amoroso y nostalgia por un pasado feliz, junto a sentimientos de impotencia y pena por la situación actual. Esto se descubre en «Brisa de otoño», «Aria del olvido», «Para la angustia de las horas» o «Llueve». Los títulos brindan una fuerte señal sobre la temática. Aunque la obra lírica del ecuatoriano no solamente recoge sonetos, un enfoque en estos últimos, como «Anheló» o «Vivo galvanizado», muestra diversos patrones para las rimas, si bien en al menos uno – «La divina comedia» – repite el mismo molde de ABBA, CCD, EED encontrado en «Emoción vespéral». Otras obras suyas comparten coincidencia temática, más específicamente en el sustrato ideológico del tema con «Emoción vespéral». Falconí y Romero mencionaron a «La sombra de las alas», y aunque éste no es un soneto, resulta adecuado referirnos a un trozo de una de sus estrofas para descubrir las similitudes con «Emoción vespéral»: «errar sin guía ni brújula, vagar sin rumbo cierto,/ y en el azar

ANIMA MEA, FIAT LUX!... La luz se ha hecho» (Noboa Caamaño, 1922: 65. El énfasis es del original). Se admite, sin embargo, que la manera de tratar el aspecto religioso en Noboa Caamaño dista bastante de la forma en que Berisso presenta la temática en «El claustro», poema completamente ajeno al tratamiento lírico del ecuatoriano.

⁹ Los poemas de Noboa Caamaño que se mencionan en este acápite pertenecen a *Romanza de las horas*. Las obras aludidas de Berisso se encuentran recopiladas en *La herida que sangra*.

del éxodo llegar hacia algún puerto.../ para partir de nuevo.. partir.. siempre partir!» (Noboa Caamaño, 1922: 5-7). Para ver semejanzas basta, también, con revisar otros textos, particularmente el soneto «Hastío», o poesías como «Nostalgia», donde en la tercera estrofa se nos muestra claramente la idea de la huida, mientras el resto de versos evocan el desolado mundo de la voz poética. Cabe señalar asimismo que Noboa Caamaño era consciente de la normativa que implica citar textos ajenos: poemas suyos como «Brisa de Otoño», «Trova de Juglar» o «Anhelo» incluyen sendos epígrafes de Juan Ramón Jiménez, Jules Laforgue y Paul Verlaine; en el caso de los franceses, los versos prestados se encuentran en su idioma original. ¿Podemos concluir por lo tanto que Noboa Caamaño era el autor primigenio del poema?

No necesariamente. Respecto al autor argentino, diversos textos de Berisso también muestran similitudes con «Spleen». Tanto en «Bogando» como en «Marina» desfilan las nociones del viaje y el mar. «Del hogar», poema perteneciente a «Cuadros y evocaciones», nos descubre cierto sentimiento de tristeza y nostalgia. Una similitud un poco más clara puede hallarse en la poesía «Glosa», específicamente en la segunda estrofa:

Ya la nave va a partir
sobre el sereno oleaje;
debemos hacer el viaje
si ya es penoso vivir (38, 5-8. El énfasis es del original).

Se adivina asimismo una temática cargada de desesperanza en «La incurable» o «La muerte ansiada». Berisso recurre a estrategias típicamente modernistas, desde la celebración a la fastuosidad y al exotismo, como en «Las amazonas»¹⁰, hasta en la estructura de sus creaciones: no le resultan desconocidos los sonetos con rima ABBA, CCD, EED, como ocurre en

¹⁰ Parte del poema de largo aliento «Heliogábal».

«Violante» o «Presagio». Si en el cotejo de los textos se hubiese comprobado la acusación de que «Spleen» no correspondía al estilo de Berisso, el argumento se habría convertido en uno de los más convincentes para defender la dignidad del poeta de la Generación Decapitada. Pero no es el caso.

Gracias al epígrafe de «Spleen», comprobamos asimismo su conocimiento de la normativa sobre el uso de cita.

5. Una canción perdida

Los autores de *Historia de un soneto* mencionaron que el poema de Noboa Caamaño era conocido en Quito algunos años antes de que fuese publicado en Argentina por Berisso, pues se recitaba sobre todo en reuniones de intelectuales e incluso, alguna vez, en un lugar público. La postura de *Historia de un soneto* se basa en testimonios de amigos de Noboa Caamaño, y se refiere a círculos privados elitistas.

[L]os que seguimos con atención el movimiento de las letras nacionales, podemos informar que en 1910 en las veladas literarias de la Capital, en la casa de la distinguida familia Sánchez Carbo, recitaban este soneto original de Noboa Caamaño, el propio poeta, Francisco Guarderas, Nicolás Arteta, Alberto Gortaire, Manuel Fierro, Nicolás Delgado y otros intelectuales contemporáneos» (Falconí y Romero, 1958: 5).

Sin embargo, a nivel más popular, se habría tomado la letra del soneto para adaptarlo a una pieza musical cantada por una tal Mimí Pizón:

O sea que hay que anotar las siguientes circunstancias: (1) Que en 1916, se indicaba ya que esos versos SE MANTENIAN INEDITOS; (2) Que fueron oídos recitar DE SU VOZ (la del autor, naturalmente) en sitio público, como el Café Figaro de la capital; y (3) que ya en esa época

eran cantados, lo que significa que había transcurrido el tiempo necesario de madurez que se requiere para que un poema sea gustado lo suficientemente como para que un compositor se dedique a musicalizar la letra del mismo (Falconí y Romero, 1958: 48. El énfasis es del original)¹¹.

Se sugiere aquí que la intención de musicalizar los versos es producto del gusto popular, consecuencia de un proceso de asimilación pero algunos inconvenientes surgen para confirmar esta propuesta. Se conoce un nombre, Mímí Pinzón, que a pesar de múltiples esfuerzos ha sido imposible rastrear. El otro metatexto es vago en este punto: «un compositor autóctono lo musicalizó en pasillo» (Samaniego y Álvarez, 1960: 338). La única musicalización del poema que recogen tanto *La literatura en el pasillo ecuatoriano* como la *Enciclopedia de la música ecuatoriana* estuvo a cargo de Lauro Guerrero Varillas, quien nació en 1904. Si el poema se volvió pasillo antes de 1915, fecha de la publicación de «Spleen», entonces Guerrero Varillas habría tenido menos de once años, lo cual hace dudoso que éste fuera el compositor al que se referían Samaniego y Álvarez.

¹¹ Véase también una nota publicada junto a «Emoción vespéral» en *Renacimiento* (1916) y citado por Samaniego y Álvarez: «En estas páginas queremos hacer al público la revelación de unos versos suyos [de Noboa Caamaño] que se mantenían inéditos. Oídos, primero, recitar armoniosos de SU VOZ en un café de la Capital [...] oídos, después, de la boca cantarina de una adorable Mímí Pinón [...]. Quizá no será de todo el gusto del Poeta esta publicación; pero nosotros, amigos y ex-camaradas suyos, preferimos sacrificar cualquier resentimiento pasajero a permitir que se pierda entre tantas joyas anónimas que de esa clase existen, resolviendo engastar ésta en 'Renacimiento', que sabrá guardarla lo mismo que un artístico cofre bizantino» (Samaniego y Álvarez, 1960: 339. El énfasis es del original).

6. El antetexto de «Emoción vespéral»

Historia de un soneto recuerda la existencia de un manuscrito original o antetexto¹². El pedazo de papel escrito de puño y letra de Noboa Caamaño donde se plasmaron originalmente los versos de «Emoción vespéral» habría estado en posesión de uno de los parientes del literato, Manuel Arteta, a quien fue dedicado el poema. En una de sus cartas, Arteta explica:

En una noche de bohemia con Ernesto fuimos al café ‘Fígaro’, y nuestra conversación versó principalmente sobre el tema descubrimiento del medio ambiente nacional y punzante deseo migratorio [...]. Después de recitarme el soneto que tan humana y bellamente traslucía nuestro nostálgico sentir y palpitante anhelo de evasión, solicitó a un empleado del bar papel y lápiz y escribió el soneto.

La dedicatoria, el texto del soneto y las iniciales E.N.C., son absolutamente originales de Ernesto, sólo hay una corrección escrita por mí en el primer terceto, que es el adjetivo ‘remotos’, para su consonancia con ignotos.

El soneto original lo conservo como recuerdo cordial del amigo fraterno y del poeta de delicada y dolidada sensibilidad (citado por Falconí y Romero, 1958: 23-24).

Se citan algunas líneas adicionales en *Historia de un soneto* sobre la misiva, pero sin mención alguna a la fecha en la cual Arteta recibió los versos. José Falconí se permite el siguiente apunte: «Tengo certidumbre que fue escrito entre los años 1910 y 1911, y que Arturo Borja, fallecido en 1912, lo conoció» (*ibídem.* 24).

En la misiva de Arteta se enfatiza que el adjetivo ‘remotos’ fue corregido para rimar con ‘ignotos’. Dado que ‘remotos’ aparece en el primer verso del primer terceto, e ‘ignotos’ en el

¹² Han sido llamados por Genette *avant-textes* (1989: 491).

segundo verso de la misma estrofa, cabría suponer que un mismo término ('ignotos'), en la versión original escrita en Café Fígaro, era mencionado a renglón seguido: "Aunque uno sepa que hasta los ignotos / confines de los piélagos ignotos". Para Samaniego y Álvarez (1960: 337), la repetición obviamente ameritaba una enmienda, por lo cual Arteta habría decidido ejercer de corrector.

Debemos reseñar que el cambio con 'remotos' aparece en todas las versiones publicadas de «Emoción vespéral», de Noboa Caamaño, y también en la original de Emilio Berisso. El detalle favorece al ecuatoriano: Berisso se habría limitado a tomar el texto último de «Emoción vespéral», incluyendo la pequeña corrección de Arteta, y ejecutar ligerísimos cambios aunque manteniendo la palabra 'remotos', de la que nunca supo provenía de Arteta.

De acuerdo a uno de los metatextos, «La versión de 'Emoción Vespéral' [en *Romanza de las horas*] no es copia del autógrafo original entregado a Arteta sino de otra repetida por Noboa» (Samaniego y Álvarez, 1960: 342). Así se explicarían las variaciones en la puntuación con el texto transcrito en *Historia de un soneto*, suponiendo que sus autores tomaran la versión del manuscrito entregado a Arteta.

Prueba de la existencia del antetexto la ofrece *Historia de un soneto* al presentar un facsímil del documento, desgraciadamente borroso¹³. Se puede adivinar la dedicatoria, la firma, y en una esquina un gráfico que sugiere corresponder al Café Fígaro, a modo de papel membretado. *Historia de un soneto* menciona que otra copia fotostática de este poema se encuentra en la «*Moderna Antología Ecuatoriana*», Tomo 1, de 1949 y que una transcripción

¹³ El libro fue publicado en 1958. Culpar a la tecnología del facsímil por la falta de claridad es más razonable que suponer un antetexto forjado. De todas maneras, la primera obra que incluye una copia fotostática del documento se remonta a 1949. Se trata de la *Antología de la Moderna Poesía Ecuatoriana*.

del documento puede hallarse en un artículo del diario *El Telégrafo* de Guayaquil, publicado por Bolívar Ávila Cedeño en noviembre de 1957.

En *Historia de un soneto* se lee al pie mismo de la imagen sobre el documento manuscrito: «obsérvese las enmiendas y tachaduras en la composición» (Falconí y Romero, 1958: 9). Se adivina, de hecho, que existen dichas enmiendas, pero no puede descifrarse su contenido. ¿Qué texto reemplaza a otro? Si el poema original dijese ‘el glauco Eldorado del abismo’, como consta en el de Berisso, y Noboa Caamaño lo ha tachado para escribir ‘las glaucas ondas del abismo’, como aparece en su propio poema, la evidencia textual apuntaría al plagio del ecuatoriano.

El artículo escrito por Bolívar Ávila Cedeño y el comentario vertido en *Historia de un soneto* no han sido del todo precisos. Se alude a las enmiendas en el manuscrito de Noboa Caamaño de una manera vaga. Ávila Cedeño nunca ha tenido acceso al texto original, sino que echa mano de la copia fotostática publicada en la *Antología de la Moderna Poesía Ecuatoriana*, nombre correcto de la obra de 1949. Dicha publicación sale a la luz antes de que estallara el escándalo, por lo que la copia fotostática no es recurso alguno para defender la honra de Caamaño, sino que se muestra como mera curiosidad. Aunque admite que hay algunas líneas que no se pueden leer «por la mala calidad del clisé» (Ávila Cedeño, 1957:14), compartimos de todas maneras sus impresiones:

A manera de título hay una frase tachada por Noboa que comienza con la palabra ‘Corazón’ sin que se pueda leer el resto [...] En el renglón siguiente ésta dedicatoria: ‘A Manuel Arteta, como a un hermano’.

Hay más todavía. En el segundo cuarteto se notan enmiendas visibles, y el primer verso del primer terceto tiene tachada la palabra ‘ignotos’ y escrita encima el término ‘remotos’ (*ibidem*).

En cuanto a nuestra propia aproximación, la copia de 1949 resulta algo más clara que la publicada en *Historia de un soneto*. Efectivamente, existe una línea tachada a la altura del título del poema, pero no es fácil adivinar la presencia de ‘corazón’. En la parte superior izquierda se observa con mayor nitidez el gráfico a modo de papel membretado. En el segundo cuarteto se ejecutaron correcciones en el artículo ‘un’, junto a ‘desierto’, lo mismo que en la siguiente línea con respecto a ‘descubierto’, pues entre él y el ‘no’ se nota un apunte sobrepuesto. Se encuentra, claramente, una corrección: la palabra ‘ignotos’ ha sido tachada para escribir encima, con una caligrafía diferente, ‘remotos’, tal y como Arteta, ratificado luego por Ávila Cedeño, indicó a su tiempo. Por añadidura, en el último terceto, tras la palabra ‘abismo’, aparece una línea de tachadura. Sin duda, resultaría de gran interés el original¹⁴ para corroborar las en-

¹⁴ Aunque admitimos una falta de unanimidad en cuanto a criterios, existen razones suficientes para defender la legitimidad del antetexto incluso desde la tradición. En ocasiones se lo publica intercalado con el texto ya revisado, y es en esta forma en la que llega a los lectores, por lo cual se la podría considerar una versión definitiva. Ciertas ediciones de *El proceso*, de Kafka, que se guían por la labor de Max Brod, incluyen capítulos inconclusos y los párrafos tachados por el autor. De la misma forma, se han publicado los cuadernos de notas de Coleridge. Sin embargo, el inconveniente de trabajar con estos materiales los apunta Michel Foucault en sus reflexiones sobre el autor y su relación tradicional con los estudios literarios: «What is a work? What is this curiosity unity which we designate as a work? Of what elements is it composed? Is it not what an author has written? Difficulties appear immediately. If an individual were not an author, could we say that what he wrote, said, left behind his papers, or what has been collected of his remarks, could be called a ‘work’? When Sade was not considered an author, what was the status of his papers? Were they simply rolls of paper onto which he ceaselessly uncoiled his fantasies during his imprisonment?» (Foucault, 1979: 11).

miendas del antetexto de Noboa Caamaño y su posible origen anterior a 1915.

7. ¿Conclusiones?

Noboa Caamaño y Berisso desarrollaron sus habilidades poéticas en circunstancias similares y provenían de familias acomodadas: el ecuatoriano se vinculaba con la aristocracia de su país, el argentino nació en el seno de una familia de ganaderos e industriales; como jóvenes poetas de inicios del siglo XX, y dadas sus circunstancias sociales, podían dejarse embargar por sentimientos de tristeza y soledad –ideas no solo popularizadas por Baudelaire con su 'spleen', sino eje temático del soneto en cuestión—. Radicalmente en línea con esta temática, tanto Berisso y como Noboa Caamaño se suicidaron muy jóvenes.

Sin embargo, sólo uno de ellos fue autor del poema que hemos estado considerando y un caso de plagio se comprueba: las semejanzas de ambos sonetos no se explican desde la influencia literaria, falta un marcador intertextual a modo de cita, y ninguno de los casos se remite a la otra obra por medio de una 'hipertextualidad' (parodia, pastiche).

Una fotostática de un antetexto parece brindar herramientas para evaluar la dirección del plagio: el verdadero plagiario sería Berisso. Sin embargo, mediante el documento se puede haber dado marcha a una confabulación para otorgar la autoría al escritor ecuatoriano: a la espera de que surjan nuevos datos sobre el antetexto o sobre un pasillo supuestamente basado en el poema del ecuatoriano, nos inclinamos a favor del rioplatense como autor.

Ya sea como «Emoción vespéral» o «Spleen», no nos hemos referido solamente a un texto típico del modernismo americano, sino también a una composición de mucho mérito estético. En Ecuador, donde la acusación a Noboa Caamaño no aparece en los manuales de estudio, el lector promedio simple-

mente se dedica a disfrutar del poema. Dicha ambigüedad sobre el origen de la obra no debería impedir, incluso al pequeño grupo que se concentra en cuestiones teóricas, a regocijarse ante la melodía y belleza inherentes del texto.

8. Referencias bibliográficas

- Ávila Cedeño, Bolívar (1957): «Mi homenaje a Noboa Caamaño», *El Telégrafo*, 27 de noviembre, p. 14.
- Berisso, Emilio (s/f): *La herida que sangra*, Buenos Aires, H. A. Tommasi.
- Carvajal, Iván (2005): «Los encuentros con Francia en la literatura ecuatoriana» en *Página del Ministerio de Relaciones Exteriores*. [Consultado el 12 de octubre del 2009: http://www.mmrree.gov.ec/mre/documentos/ministerio/archivo_historico/proy_francia_encuentros.html].
- Casa Ecuador (s/f): «El portal de los ecuatorianos». [Consultado el 13 de septiembre del 2009: <http://www.casaecuador.com/index.php?module=subjects&func=listcat&catid=3>].
- Chávez, Wladimir (2011): *Un ladrón de literatura: el plagio a partir de la transtextualidad*. Tesis doctoral. Bergen: Universitet i Bergen.
- Enciclopedia de la música ecuatoriana* (2001-2007): «Guerrero Varilla, Lauro», Pablo Guerrero Gutiérrez, ed. Quito, Conmúsica y Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, p. 710.
- Falconí Villagómez, José Antonio y Abel Romero Castillo (1958): *Historia de un soneto*, Guayaquil, Casa de la Cultura Núcleo del Guayas.
- Foucault, Michel (1979): «What is an Author?», en William Irwin, ed. (2002), *The Death and Resurrection of the Author?*, Westport, Greenwood Press, pp. 9-22.

- Fruman, Norman (1972): *Coleridge, the Damaged Archangel*, London, Allen and Unwin.
- Genette, Gerard (1989): *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.
- López, Joan F. (2003): «Los ojos del Sahara». en *Sahara Occidental*. [Consultado el 9 de marzo del 2005: http://sahara_opinions.site.voila.fr/anoranza.htm].
- Martínez Fernández, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- Noboa Caamaño, Ernesto (1922): *Romanza de las horas*, Quito, Universidad Central.
- Rivera Villavicencio, Oswaldo (2008): *Literatura en el pasillo ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, pp. 215-217.
- Salvador, Humberto, ed. (1949): *Antología de la moderna poesía ecuatoriana*, Quito, Imprenta Municipal.
- Samaniego y Álvarez, Eduardo (1960): «El proceso literario de Ernesto Noboa Caamaño», en vv.aa., *Biblioteca Ecuatoriana Mínima*, Puebla, Cajica.
- Sanders, Julie (2006): *Adaptation and Appropriation*, London, Routledge.
- Sueiro, Noelia (s/f): «Baudelaire o el poeta maldito» en *Enfocarte*. [Consultado el 9 de marzo del 2005: www.enfocarte.com/2.14/poesia.html].
- Terry, Richard (2007): «'Plagiarism': A Literary Concept in England to 1775», en *English: The Journal of the English Association*, 57, Sheffield, The Association, pp. 1-16.
- Real Academia Española (1992²¹): «Vesperal» en *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, dos volúmenes, p. 2082
- «Víspera» en *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, dos volúmenes, p. 2097.
- Weisstein, Ulrich (1973): *Comparative literature and literary theory: survey and introduction*, Bloomington, Indiana University Press.