

NIHILISMO Y TRASCENDENCIA EN LA POESIA
DE CESAR DAVILA ANDRADE

by

G. RENEE SANDOVAL

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian
Literatures in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of
Philosophy, The City University of New York.

2004

UMI Number: 3159254

Copyright 2004 by
Sandoval, G. Renee

All rights reserved.

INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

UMI[®]

UMI Microform 3159254

Copyright 2005 by ProQuest Information and Learning Company.

All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

© 2004
G. RENEE SANDOVAL
All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages in satisfaction of the dissertation requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

December 16, 2004
Date

Isaías Lerner
Chair of Examining Committee

December 16, 2004
Date

G. J. L.
Executive Officer

Isaías Lerner
Professor Isaías Lerner

Professor Oscar Montero

Professor José Muñoz-Millanes

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract**NIHILISM AND TRANSCENDENCE IN THE POETRY
OF CESAR DAVILA ANDRADE**

by

G. RENEE SANDOVAL

Adviser: Profesor Isaías Lerner.

As the title suggests, the dialectics of nihilism and transcendence in the poetry of César Dávila Andrade is the subject of this study whose primary objective is to achieve a better understanding of the poetical works under consideration, specially those of his third period, inaccessible to criticism because of its hermetic nature. I have divided his poetical works into three periods: his poetic debut consist of a group of poems that were published in several literary magazines and newspapers, there is also his first published book Espacio, me has vencido. The second stage called "americanista" is essentially of a historical and geographical subject matter. And finally, the third period of his poetical development deals with metaphysical and esoteric subjects. The outstanding characteristics of each period are analyzed. Representative poems are studied in order to demonstrate the functioning of the polarities nihilism and transcendence as a dynamic element as his work unfolds throughout its different stages.

Special attention is given to the content and the formal elements of his work, and to the innovative stages of Davila Andrade's poetical production. The author use both subtle lyricism, colloquial language and prosaic expression with the same artistry. At a more profound level, the scope and nature of the message are emphasized by means of

symbols, as well as of esoteric, religious, and hermetic elements.

The poetry of César Dávila Andrade is a constant exploration of the being, thus, it reflects the existential preoccupation of man facing up the flight of time, the certainty of death and the elusive consistency of a changeable reality. And, above all, Poetry is for Dávila Andrade a constant search for knowledge as the only way towards a transcendent level of consciousness.

This study may facilitate a better understanding of César Dávila Andrade's poetry, including his hermetic period. Also, it may be useful for students of Spanish Literature as well as for those interested in contemporary poetry. It may open the way for new readings and further research of the cosmic vision and art of one of the most outstanding poets of Ecuador of the twentieth century.

A la memoria de mi madre
y del Profesor
José Olivio Jiménez

AGRADECIMIENTOS

Empiezo dando las gracias al profesor Isaías Lerner, director de mi tesis doctoral, por la minuciosa lectura del manuscrito y por el estímulo, aliento y sugerencias que me ofreció durante el tiempo que tomó la preparación de este trabajo. Agradezco también a los profesores Oscar Montero y José Muñoz-Millanes por su lectura del texto. Deseo, asimismo, consignar mi profundo agradecimiento a la Institución: The Jewish Foundation for Education of Women por la beca que tan generosamente me concedió para mis estudios doctorales. Finalmente, agradezco al escritor Jorge Dávila Vázquez, dilecto amigo y sobrino de César Dávila Andrade, por haberme proporcionado una parte de la bibliografía sobre el poeta y por su autorización, como depositario de los derechos de autor de César Dávila Andrade, para que pueda utilizar, extensamente, los textos del poeta en mi tesis doctoral.

INDICE GENERAL

CAPITULO I	
Panorama de la lírica ecuatoriana moderna	1
La poesía de César Dávila Andrade	31
CAPITULO II	
Primera etapa:	
Poemas sueltos	42
"Oda al Arquitecto"	55
<u>Espacio, me has vencido</u>	64
CAPITULO III	
Segunda Etapa:	
<u>Catedral salvaje</u>	121
"El habitante"	148
"Vaticinio"	166
<u>Boletín y elegía de las mitas</u>	187
CAPITULO IV	
Tercera etapa:	
<u>Arco de Instantes</u>	205
<u>En un lugar no identificado</u>	256
<u>Conexiones de Tierra</u>	293
<u>La corteza embrujada II</u>	318
<u>Materia real</u>	334
BIBLIOGRAFIA	364

Capítulo I

CESAR DAVILA ANDRADE

Panorama de la lírica ecuatoriana moderna.

César Dávila Andrade, una de las grandes figuras de la lírica ecuatoriana contemporánea, nace en Cuenca, Ecuador el 5 de octubre de 1918. Su trayectoria vital es más bien corta, interrumpiéndose por suicidio en 1967, en la ciudad de Caracas, Venezuela, a los 48 años de edad. Su obra, que no llega a abarcar tres décadas, comprende poesía, narrativa y ensayo. Miembro de una familia de la clase media pobre, César Dávila, el primero de seis hijos, experimenta, desde sus años infantiles, las limitaciones económicas propias del medio en que le tocó nacer. Este factor determinante lo impele, en su etapa adolescente, a abandonar los estudios secundarios para comenzar una “larga peregrinación por los más diversos trabajos, reñidos todos ellos con su inclinación poética” anota el escritor Jorge Dávila Vázquez¹, sobrino del poeta, en su capítulo introductorio a las Obras Completas de César Dávila Andrade.

El acontecer político ecuatoriano es otro factor importante que influirá en la formación del poeta cuencano. La revolución de 1895 había marcado el inicio de una serie de cambios en la estructura social y económica del país. El triunfo del liberalismo no sólo asesta un duro golpe al poderoso partido conservador sino que, a partir de entonces, el devenir político nacional, expuesto a la acción antagónica de fuerzas ideológicas contrarias, hace insalvable la distancia que media entre conservadores y liberales.

De hecho la divergencia ideológica causa, en el plano individual, la disensión familiar en

¹ Dávila Vaquez, Jorge. Introducción. César Dávila Andrade. Obras Completas I. Poesía. Ed. Pontificia Universidad Católica. Cuenca: 1984. 22.

muchos hogares. Entre ellos estaba el del padre del poeta, hombre de arraigada tendencia conservadora que no comulga con el liberalismo de sus hermanos y como dice Jorge Dávila Vázquez, “ello significó su separación de buena parte de la familia, y hasta su aislamiento, cosa que afectaría profundamente a César Dávila.”² No es aventurado señalar, por lo tanto, que el recalcitrante conservadurismo paterno contribuye, en buena medida, a que nuestro joven poeta se identifique con la doctrina liberal que su padre rechaza, lo que motiva, al parecer, un distanciamiento temprano entre el poeta y su progenitor.

En contraste, la relación con su madre, que tiene gran peso en su vida y en su obra, parece fundarse en un sentimiento mutuo de comprensión y nutrirse de una gran dosis de ternura. Así lo sugieren estos reveladores versos de su poema “Carta a la madre”³:

No madrugues a misa ni cojas el sereno.
Yo sé muy bien que amas con el dolor de Cristo

Autodidacta, César Dávila se convierte en ávido lector tras interrumpir sus estudios en el Instituto Manuel J. Calle. La lectura será para el adolescente vía de conocimiento, de solaz y de refugio y constituirá una práctica constante de toda su vida. Su vocación literaria aflora en este crucial período impulsándolo a iniciarse en el quehacer lírico. Ya en 1935, cuando el poeta contaba 17 años, el periódico El Mercurio de Cuenca publica, en la sección literaria “Los que se inician”, su poema “La vida es vapor”, de factura vanguardista.

En 1945 abandona el ambiente rural cuencano y lo encontramos en Quito, en la recién fundada Casa de la Cultura Ecuatoriana donde obtiene el humilde cargo de corrector de pruebas.

² Dávila Vázquez, Jorge. 13.

³ Dávila Andrade, César. César Dávila Andrade. Obras Completas V. I. Ed. Pontificia Universidad Católica. Cuenca: 1984. 161.

Y en este recinto nuestro joven poeta entra en contacto con escritores, poetas y artistas plásticos de aquella época en su país; entre ellos el escritor, poeta, fundador y Presidente de la Casa de la Cultura, Benjamín Carrión; el novelista Jorge Icaza; el poeta y periodista Alejandro Carrión; los pintores Oswaldo Guayasamín, Eduardo Kingman y Diógenes Paredes, así como los poetas del grupo Elan. A partir de entonces empieza a publicar poemas, cuentos y ensayos en la revista Letras del Ecuador de la Casa de la Cultura.

Para situar a César Dávila Andrade dentro del panorama lírico ecuatoriano del siglo XX es de rigor comenzar con una reseña informativa, a modo de marco de referencia, que enfoque la producción lírica de la generación que lo antecede. Esta, es importante subrayarlo, inaugura el acontecer poético ecuatoriano de nuestro siglo.

La década finisecular del XIX servirá de punto de partida para enfocar la evolución de la poesía ecuatoriana moderna. Esta se adscribe a un periodo de graves conflictos político-sociales en la historia de la república, cuya consecuencia inmediata, en el nivel cultural, es el retardo en el desarrollo de las nuevas tendencias literarias que, en la mayoría de los países hispanoamericanos, tenían ya una década de vigencia. Anota Francisco Guarderas que este retraso fue resultado de “la endémica convulsión política que mantenía al ciudadano paralizado en la inquieta expectativa del triunfo de azules o rojos, alejado de las corrientes universales del arte, de la ciencia, del comercio y de la técnica.”⁴ Más explícito aún es Benjamín Carrión cuando dice: “Estábamos matándonos entre nosotros por cambiar un régimen de inquisición y de clericalismo, por un régimen de aspiración liberal y burguesa”.⁵ Y José A. Falconí Villagómez,

⁴ Guarderas, Francisco. Los modernistas. Poetas parnasianos y modernistas: Biblioteca ecuatoriana mínima. Ed. J. M. Cajica, Jr. S. A. Publa, México: 1960. 241-246.

⁵ Carrión, Benjamín. Indice de la Poesía Ecuatoriana. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1981. 293.

refiriéndose a la última década del siglo XIX, afirma que aquella fue “una época de agitada vida republicana, en que la Democracia era un mito.”⁶ Sin embargo, y a pesar de esta conflictiva atmósfera, la poesía ecuatoriana, que se había mantenido aletargada dentro de los cánones románticos y neoclásicos, despierta y se lanza a explorar las nuevas corrientes que desde algún tiempo atrás nutrían los terrenos líricos de gran parte del continente. Con razón dice Falconí Villagómez, “ya antes de finar el siglo XX se oían acentos nuevos en la lírica. Poetas que cantaban con una nueva sensibilidad, transmitida de Francia, cuyos modelos leían en su propio idioma,”⁷ y cita a los poetas César Borja, Nicolás Augusto González y Emilio Gallegos del Campo. A partir de aquí iniciamos un rápido recorrido informativo y crítico de las principales figuras poéticas de la época.

En primer lugar, César Borja, (1851-1910), médico de profesión, poeta y político, nacido en Quito pero radicado en Guayaquil desde sus años infantiles, fue figura clave de la lírica finisecular. Sobre él anota Falconí Villagómez que su “temperamento fogoso y espíritu combativo (...) le hizo terciar en la candente política de su tiempo, por lo que sufrió persecuciones y destierros.”⁸ Este crítico lo considera precursor del modernismo en el Ecuador:

Borja fue en cierta forma un poeta parnasiano a través de algunos sonetos impecables, pero en nuestro concepto fue uno de los últimos románticos, y de apreciable herencia clásica, pero iniciado en los secretos de la nueva métrica y acoplado a la moderna sensibilidad que transmitía Rubén Darío con el ritmo de su caracola, al extremo de que consideremos a Borja, por mil títulos, precursor del modernismo en el país.⁹

⁶ Falconí Villagómez, José A. Biblioteca Ecuatoriana mínima. Los parnasianos. Poetas parnasianos y modernistas. Ed. J. M. Cajica, Jr. S. A. Puebla: México: 1960. 141-184.

⁷ Falconí Villagómez, José A. 150.

⁸ Falconí Villagómez, José A. 143.

⁹ Falconí Villagómez, José A. 151.

Y el historiador y crítico de la literatura ecuatoriana Isaac J. Barrera anota que “La primera repercusión literaria que alejaba al escritor de la modalidad cultivada preferentemente en nuestro país, se la debe a César Borja.”¹⁰, dato un tanto nebuloso pues no especifica los rasgos que marcan ese “alejamiento”. Sigue luego el dato biográfico y un breve comentario sobre los temas y estilo del poeta. Más adelante, Barrera subraya que el temperamento impetuoso de Borja “daba a las estrofas que componía un vigor que no detonaba con la delicadeza lírica, la exquisitez de sensibilidad y la conformación armoniosa del verso pulido y afilado como arma que debía llevarse al combate. (...) Ya en 1877, escribe sobre la fe muerta con recuerdos de Victor Hugo y resonancias de Poe.”

Escuché la frase, turbada la mente;
me sonó en el alma, cual la voz del cuervo,
del Cuervo de Poe, de grito estridente
que hiela y que hiere, profundo y acerbo.¹¹

Barrera, sin embargo, no se decide a ubicarlo bajo un membrete determinado y con cierta reserva escribe: “Se le creyera influido por el parnasianismo que renovaba la concepción poética en Francia y con el cual estaba en comunicación manifiesta, si no pusiera siempre su nota personal inconfundible.”¹²

Aparte de Falconí Villagómez, que lo considera “precursor” del modernismo ecuatoriano, otros críticos como Hernán Rodríguez Castelo, por ejemplo, tras anotar que este poeta es uno de los que “adelantan novedades que se realizarían en las siguientes generaciones,” sostiene que

¹⁰ Barrera, Isaac J. Historia de la literatura ecuatoriana. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1960. 950.

¹¹ Barrera, Isaac J. 951.

¹² Barrera, Isaac J. 951.

“Borja tiende a los valores plásticos y acabamiento de la estrofa, pronunciando modos parnasianos.”¹³

Augusto Arias es mucho más explícito en su apreciación de este olvidado poeta:

En la obra de César Borja se han visto los prenuncios mejores de la poesía moderna. (...) Anticipa, en su verso dúctil y sonoro, los aciertos musicales de las rimas modernas. Por lo acabado de la estrofa pudiera ser incluido entre los Parnasianos, si no se distinguiera por un romanticismo templado o por una visión realista que le sirvió para varios de sus cuadros más logrados. Es la verdad que frente a obras que se acusan de una indiscutible excelencia como la suya, la dificultad clasificadora tendrá que dar en el aprecio de la coexistencia de las escuelas.¹⁴

En 1939, Jorge Carrera Andrade escribe, refiriéndose a la influencia de los poetas franceses en la lírica ecuatoriana de comienzos del siglo: “Son cuatro lustros -desde 1909, publicación de “Flores Tardías y Joyas Ajenas,” hasta 1929, muerte de Humberto Fierro- en que andan de mano en mano Baudelaire y los simbolistas.”¹⁵ No está claro, lamentablemente, si Carrera Andrade menciona la obra de Borja por considerar modernista su poesía, o por sus traducciones de los poetas franceses.

En 1909 César Borja publicó su único libro Flores Tardías y Joyas Ajenas en el que reúne sus poemas, muchos de ellos aparecidos anteriormente en revistas y periódicos de la época, bajo el título de “Flores Tardías” cuyas composiciones corren desde 1877 hasta 1909. “Joyas Ajenas” son excelentes traducciones del francés de poemas de Baudelaire, Leconte de Lisle, Verlaine, Sully Prudhomme y Heredia. Comentando la labor de traductor del médico poeta, dice Barrera

¹³ Rodríguez Castelo, Hernán. Literatura ecuatoriana 1830-1980. Ed. Instituto Otavaleño de Antropología. Otavalo: 1980. 36.

¹⁴ Arias, Augusto. Panorama de la literatura ecuatoriana. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1971. 189.

¹⁵ Carrera Andrade, Jorge. Guía de la joven poesía ecuatoriana. Ediciones “Asia América” Tokio: 1939. 3.

que “la elección de los poetas traducidos, nos muestra a Borja en contacto con el parnasianismo francés y en empresa que sólo podía ser acometida por quien se sintiera con fuerzas suficientes para penetrar en la extrañeza de Baudelaire, en la diafanidad de Verlaine o en la perfección de forma de Lisle o Heredia.”¹⁶ Y Falconí Villagómez anota: “El haber incluido dos poetas parnasianos (en sus traducciones) ha hecho que muchos escritores se sientan obligados a llamar parnasiano a Borja, siendo así que -en nuestro concepto y en el de cualquiera que vea claro en literatura- Borja es un poeta de formación clásica, con estro romántico, y, en cierto modo, modernista.”¹⁷

Esta confusión en los valores estéticos indica que la crítica del Ecuador, en aquellos tiempos, no distinguía claramente aún en términos de nomenclatura literaria.

Falconí Villagómez transcribe “Piedades”¹⁸, poema que combina versos alejandrinos con un eneasílabo en el cuarto verso de cada cuarteto. Copiamos las estrofas números uno y dieciséis:

¡Piedades! (¿hay humanas piedades en el mundo?)
 ¿Quiénes seréis vosotras? ¡ni entonces lo sabré!...
 Mi sueño será eterno; mi sueño muy profundo...
 ¿En qué piedad reposaré?
 (...)
 Y pasa y pasa el tiempo que mata y que fecunda;

y en cada planta pone la primavera fiel,
 para la abeja ardiente la flor más pudibunda,
 himen, aroma y dulce miel.

Informa Falconí Villagómez que el poema “lamentablemente no tiene fecha, pero los

¹⁶ Barrera, Isaac J. 951.

¹⁷ Falconí Villagómez, José A. 142.

¹⁸ Falconí Villagómez, José A. 156.

le siguen en el libro, llevan los años de 1885, y, en adelante.”¹⁹ Transcribe asimismo un soneto de factura modernista fechado en 1882, “Pan en la siesta”²⁰, he aquí el primer cuarteto:

Surca el hondo remanso la piragua,
Al pie de umbroso platanal esbelto,
Cuyo follaje satinado y suelto
Copia en su seno tembloroso el agua.

(...)

Esta estrofa le sirve a Falconí Villagómez para insistir en que “la evolución de Borja era, pues, moderna con raigambre clásica, a pesar del sabor romántico de algunos de sus versos.”²¹ La aseveración del crítico confirma, una vez más, lo que constituye una de las principales características del modernismo, su tendencia sincrética. Como observa Max Henríquez Ureña:

...en el modernismo encontramos el eco de todas las tendencias literarias que predominaron en Francia a lo largo del siglo XIX: el parnasismo, el simbolismo el realismo, el naturalismo, el impresionismo y, para completar el cuadro, también el romanticismo cuyos excesos combatía, pues los modernistas no repudiaron el influjo de los grandes románticos, en cuanto tenían de honda emoción lírica y de sonoridad verbal.²²

Un verso de Borja, que por la aliteración podría ser considerado casi un eco de uno de Rubén Darío, de no haber sido escrito en 1882, dice: “Bajo el ala de lumbre del ensueño”²³ y otro, compuesto en honor de un violinista negro de nombre Brindis de Salas, cuando nuestro poeta se encontraba desterrado en Costa Rica, en 1897, es una muestra de lo que constituye

¹⁹ Falconí Villagómez, José A. 156.

²⁰ Falconí Villagómez, José A. 157.

²¹ Falconí Villagómez, José A. 157.

²² Henríquez Ureña, Max. Breve historia del modernismo. Fondo de cultura económica. México: 1954. 12.

²³ Borja, César. Flores tardías y joyas ajenas. Casa Editorial de Proaño y Gálvez. Quito: 1909. 146.

una feliz intuición poética: “¡Alma de luz en hábito de sombra!”²⁴ Borja tiende a poetizar sus vivencias, aun las que se relacionaban con su labor médica, como en el caso del poema

“Sombras”²⁵ cuyos versos de factura realista lindan con el naturalismo:

Y, allá, en un barrio oscuro, sombría angosta arteria
donde a la par circulan el fango y la miseria.
(...)

Allá, donde hay hogares vacíos y sin lumbre,
y el muro negro apenas sostiene la techumbre.
allá, donde en un lecho de paja se rebujan
diez seres miserables, que gimen, y se empujan
y ronan y balbucen voces incoherentes,
(...)

Cualquier estímulo exterior que capture su entusiasmo se le convierte en tema de poesía, y Borja no era, al parecer, indiferente a los deportes. El “Football”²⁶ es un poema compuesto en 1906:

(...)
Caen, ruedan en alud,
se arrastran, ondulan, chocan,
se retuercen y dislocan
su fornida juventud.

Hasta que en raudo cruzar,
salta la bola triunfante,
la opuesta línea distante
de la meta, a conquistar.

No es ajeno tampoco, a la honda reflexión: “El espíritu innato es lo inmanente;/ la vida de los seres es el tiempo;/ el espacio insondable, lo infinito/ y, el inmutable átomo, lo eterno.”²⁷

²⁴ Borja, César. 149.

²⁵ Borja, César. 134.

²⁶ Borja, César. 149

²⁷ Borja, César. 182.

Y, como poeta y médico, tiene conciencia de la fuga del tiempo y de la transitoriedad de la existencia: “El tiempo es como un río,-/ perpetuamente fluye,/ y, en ronco vocerío/ de horas veloces, huye.”²⁸

Finalmente, como traductor de Baudelaire no puede escapar a su influencia, y en uno de sus poemas, cuyo tema es la impresión subjetiva que le produjo un paseo por el bosque al anochecer, donde “los pinos parecían extáticos prelados,” describe un ambiente cargado de sugerencias: “y circuló en el aire, tenue temblor de roces.”²⁹

De Borja pasemos a otros precursores del modernismo ecuatoriano, citados por Falconí Villagómez. Son ellos: Rafael Pino Roca, Víctor Hugo Escala, Wenceslao Pareja y Miguel E. Neira quienes, con César Borja y Francisco J. Fálquez Ampuero, prepararon el camino a las nuevas voces que, motivadas por una poderosa voluntad de renovación, van a inaugurar la nueva etapa poética del siglo XX.

Por lo que antecede se comprende que las raíces del modernismo ecuatoriano no son tan tardías como se pretende. Sería necesario un estudio formal de la época y de la obra de los poetas modernistas para poder situar con mayor precisión cronológica la fecha de iniciación del modernismo en el Ecuador. Es probable que tal dificultad tenga que ver también con el hecho de que algunos de los poetas más representativos del movimiento, y por ello los más estudiados por la crítica, nacieron en la última década del siglo, y su obra, por lo tanto, es posterior a 1910.

Michael H. Handelsman, en su estudio El modernismo en las revistas literarias del

²⁸ Borja, César. 179.

²⁹ Borja, César. 154.

Ecuador: 1895-1930³⁰, subraya que la vigencia de este movimiento en el Ecuador tuvo lugar antes de 1912. En efecto, revistas como América modernista (1896)³¹ de artes y letras, de publicación quincenal fundada y dirigida por los hermanos Joaquín y Emilio Gallegos del Campo, poetas los dos, y El crepúsculo (1898)³², también quincenal, de letras, artes y variedades; Guayaquil artístico, (1900), y El fénix, (1900), fundadas en Guayaquil y dirigidas por escritores y poetas de la época. En esas publicaciones ya se encuentran brotes modernistas en las colaboraciones de autores nacionales y de autores extranjeros, ya consagrados, como Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón y otros. Lo mismo ocurre en Quito, Cuenca, y Loja. En Quito aparece la Revista de la Sociedad Figaro, (1896), la Revista de la sociedad jurídico-literaria, (1902)³³ de publicación mensual. En Cuenca, La unión literaria, (1893)³⁴ de publicación mensual y, en Loja, Album literario, (1904)³⁵.

Mario Campaña A., en el estudio introductorio a su antología Silva, Fierro, Borja y Otros. Poesía modernista ecuatoriana,³⁶ tiene razón cuando afirma que “es un lugar común de la historia de la literatura ecuatoriana calificar al modernismo ecuatoriano como un movimiento

³⁰ Handelsman, Michael H. El modernismo en las revistas literarias del Ecuador. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azual, Cuenca: 1981.

³¹ Handelsman, Michael H. 38.

³² Handelsman, Michael H. 38.

³³ Handelsman, Michael H. 70, 71.

³⁴ Handelsman, Michael H. 98.

³⁵ Handelsman, Michael H. 111.

³⁶ Campaña A., Mario. “Estudio introductorio. Silva, Fierro, Borja y otros”. Poesía modernista ecuatoriana. Editorial Ecuador F.B.T. Cia. Ltda. Quito: 1991. 9-44.

tardío, que surge cuando la tendencia se está extinguiendo en América Latina.”³⁷ Y, haciendo referencia al estudio del crítico norteamericano Michael Handelsman, anota Campaña que en el Ecuador, entre 1895 y 1930, se editaron 39 revistas culturales de carácter modernista “tal profusión de revistas y periódicos tal vez no tenga parangón en la historia de la cultura ecuatoriana: al menos no la tiene con nuestra época que, en 1991, no cuenta sino con tres o cuatro revistas de uno o dos números por año.”³⁸ “El error sobre lo tardío” -explica Mario Campaña,- “proviene de la periodización que ubica al modernismo como la “generación de 1910” o “1920”; (...) el modernismo ecuatoriano que fue algo más que una generación de poetas --aunque la poesía haya sido su género preferido--, hizo su aparición en la última década del siglo XIX.”³⁹

El historiador y crítico literario Hernán Rodríguez Castelo en su antología Lírica ecuatoriana contemporánea alude al modernismo y postmodernismo ecuatorianos en términos generacionales. Subraya el crítico que si bien la periodización de 15 años fijada por Ortega y Gasset se cumple en lo histórico en el Ecuador, en lo literario no ocurre lo mismo:

En lo literario las vigencias parecen variar significativamente sólo de treinta en treinta años. O, si se trae a colación para evitarnos aporías aquello de la sucesión de generaciones decisivas o creadoras, y generaciones acumulativas o epigonales, una generación sí y otra no tienen el poder de cambiar el sistema vigente. Cada nueva ola de -treinta años- tiene sus dos vertientes -de quince años cada una-.⁴⁰

³⁷ Campaña A., Mario. 16.

³⁸ Campaña A., Mario. 18.

³⁹ Campaña A., Mario. 16.

⁴⁰ Rodríguez Castelo, Hernán. Lírica ecuatoriana contemporánea. Ed. Círculo de Lectores. Bogotá, Colombia: 1979. 10-11.

Rodríguez Castelo señala, así, el período de 30 años que inaugura la renovación de las letras ecuatorianas entre 1890 y 1920. La primera vertiente de este período reúne a los poetas nacidos entre 1890 y 1905, y se la conoce como la generación de 1920. La segunda vertiente denominada generación de 1935 agrupa a aquellos poetas que nacieron entre 1905 y 1920, a la cual pertenece César Dávila Andrade.

Forman parte de la primera vertiente, poetas modernistas y postmodernistas quienes, según Rodríguez Castelo, “constituyen una generación lírica poderosa.”⁴¹ En el sector modernista los cuatro poetas que integran el grupo de la “generación decapitada”, -membrete acuñado por la crítica a raíz de la publicación del libro de Raúl Andrade: Gobelinos de niebla,⁴² que incluye su ensayo “Retablo de una generación decapitada”- no habían nacido aún, es importante subrayarlo, cuando se publicaron las obras de dos de los más conspicuos modernistas hispanoamericanos: Ismaelillo (1882), de José Martí y Azul... (1888) de Rubén Darío. Ellos son: Ernesto Noboa y Caamaño (1889-1927). Humberto Fierro (1890-1929), Arturo Borja (1892-1912) y Medardo Angel Silva (1898-1919). Los tres primeros pertenecen a la denominada “aristocracia criolla”, económicamente afectada tras la Revolución Liberal, factor que habría contribuido, si acaso, a su inadaptabilidad y rechazo al tan aludido medio “municipal y espeso” de la época, término acuñado por Darío y usado por Arturo Borja en su “Epístola”⁴³ a Ernesto Noboa y Caamaño. Consideramos que vale la pena transcribir

⁴¹ Rodríguez Castelo, Hernán. 11.

⁴² Andrade, Raúl. Gobelinos de niebla. Ensayos literarios. Talleres Gráficos de Educación. Quito: 1937.

⁴³ Campaña A., Mario. 175.

casi en su totalidad esta “Epístola” pues constituye una pintura fiel del ambiente cultural y social de comienzos de siglo:

(...)
 Hermano poeta, esta vida de Quito,
 estúpida y modesta, está hoy insoportable
 con su militarismo idiota e inaguantable.
 Figúrate que apenas da uno un paso, un “¡Alto!”
 le sorprende y le llena de un torpe sobresalto
 que viene a destruir un vuelo de Pegaso
 que, como sabes, anda mal y de mal paso
 cuando yo lo cabalgo, y que si alguna vez,
 por influjo de alguna dama de blanca tez,
 abre las alas líricas, le interrumpe el rumor
 “municipal y espeso” de tanto guerreador.
 Luego después las fieras de los acreedores
 que andan por esas calles como estranguladores
 envenenando nuestras vidas con malolientes
 intrigas, jueces, leyes y miles de expedientes
 y haciendo el cotidiano horror más horroroso.
 ¿Qué fuera de nosotros sin la sed de lo hermoso
 y lo bello y lo grande y lo noble? ¡Qué fuera
 si no nos refugiáramos como en una barrera
 inaccesible, en nuestras orgullosas capillas
 hostiles a la sorda labor de las cuchillas!
 (...)

Medardo Angel Silva, de origen modesto, enfrenta su circunstancia personal con la misma actitud de rebeldía contra la realidad, cultural y espiritualmente pobre de su tiempo. Los cuatro murieron jóvenes, como fue el caso de algunos iniciadores del modernismo, tres de ellos por suicidio: Borja, Noboa y Silva, por lo que, resulta obvio decirlo, su obra poética es corta. El único libro de Borja La flauta de ónix, se publicó en 1920 ocho años después de su muerte. El poemario de Ernesto Noba y Caamaño: Romanza de las horas aparece en 1922. Humberto Fierro publicó El laúd en el valle en 1919, su segundo libro: Velada palatina vio la luz en 1949, veinte años después de su muerte. El árbol del bien y del mal de Medardo

Angel Silva apareció en 1918. Póstumamente se editó su libro Poesías escogidas en 1926.⁴⁴

En cuanto a las características de la obra de los cuatro poetas cabe señalar la musicalidad del verso que nos recuerda la poética de Verlaine: “de la musique avant toute chose”, una gran voluntad de belleza, el tono intimista y una cosmovisión de tintes decadente-simbolistas. Fue el resultado, en gran parte, de la enorme influencia que ejerciera sobre el malogrado grupo, la lectura de los poetas franceses Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, Mallarmé, Samain y otros, así como la de los poetas modernistas hispanoamericanos, entre ellos, Rubén Darío, José A. Silva, Manuel Gutiérrez Nájera y Julián del Casal.

En la poesía de Borja, Noboa y Fierro, dice Jorge Carrera Andrade “hay un fárrago decorativo de rosas, surtidores, cisnes y flautas y donde se transparenta, como en una fuente, la sombra de Samain.”⁴⁵

Jorge Enrique Adoum va más lejos y observa:

... citaban mucho al “padre Verlaine”, a Rimbaud y, sobre todo a “ese loco divino: Baudelaire”, pero no fueron simbolistas. De una sensualidad más bien módica, no se encuentran en su poesía las exclamaciones de éxtasis de la voluptuosidad de Verlaine; ni la conciencia de la fatalidad del pecado ni esa “doble postulación satánica y angélica” de Baudelaire... ni esa intención blasfema en que se confunden poesía y rebelión contra la moral, ni el deseo de vivir una aventura extrema, la de “ladrón del fuego”, de Rimbaud; ... Se quedaron apenas en la melancolía desencantada y en la distinción lánguida de Samain.⁴⁶

En esta pauta, Ernesto Noboa describe un paisaje de verano así:

Cielo azul, lago y cisne, ágil frondaje,
decoración de noble señorío
que sugiere la magia de un paisaje

⁴⁴ Campaña A., Mario. 17.

⁴⁵ Carrera Andrade, Jorge. 3.

⁴⁶ Adoum, Jorge Enrique. Poesía viva del Ecuador. -Siglo XX-. Editorial Grijalbo. Quito: 1990. 13

del alma inmensa de Rubén Darío.
(...)

“Romanza de verano”⁴⁷

Arturo Borja utiliza un verso de Samain como epígrafe de su poema “Mujer de bruma”

“...comme le souvenir d’un grand cygne de neige aux longues, longues plumes.” “Fue como un cisne blanco que se aleja/ y se aleja, suave, dulcemente/ por el cristal azul de la corriente,/como una vaga y misteriosa queja.”⁴⁸

Y, Humberto Fierro canta al amor en paisaje francés:

Mañana. En el paisaje
Fronoso de Corot
Descansa el agua eglógica
De cristalino son
Que al duplicar la amada
Seduca el corazón.
Resbala la serpiente
En el calor del sol
Y el ave del Paraíso
Rompe el silencio en flor.

(...)

“La estrella del amor”⁴⁹

La poesía de estos jóvenes decadentes refleja la sensibilidad “fin de siècle”, tardía, vale decir, deja entrever estados de alma que traducen una cosmovisión sombría impregnada de hondo pesimismo, de tedio, que les empuja a un ensimismamiento progresivo. Hay en todos ellos una melancolía incurable así como un prematuro cansancio de vivir, intensificado por un persistente

⁴⁷ Campaña A., Mario. 210.

⁴⁸ Campaña A., Mario. 188.

⁴⁹ Rodríguez Castelo, Hernán Otros modernistas. Ed. Publicaciones Educativas Ariel. Guayaquil: s/f. 128

anhelo de fuga, un irrevocable deseo de evasión que busca refugio en los “paraísos artificiales.”

Todos cantan al tedio, Medardo Angel Silva, describiendo su estado de ánimo, dice:

Vida de la ciudad: el tedio cotidiano,
los dulces sueños muertos y el corazón partido;
vida exterior y hueca, vida falsa, océano
en que mi alma es igual a un esquiife perdido.
(...)
“El tedio cotidiano”⁵⁰

Ernesto Noboa, en la misma tónica, se lamenta:

Vivir de los pasado por desprecio al presente,
mirar hacia el futuro con un hondo terror,
sentirse envenenado, sentirse indiferente
ante el mal de la vida y ante el bien del amor.
(...)

Y el único alivio, asequible al poeta en su hastío, es el olvido:

(...)
bebiendo las piedades del dorado champaña
y aspirando el veneno de las flores del mal.
“Hastío”⁵¹

Arturo Borja va más lejos aún, pide a la locura el remedio para su tedio:

¡Madre Locura! Quiero ponerme tus caretas.
Quiero en tus cascabeles beber la incoherencia,
y al son de las sonajas y de las panderetas
frivolizar la vida con divina inconsciencia.
(...)
“Madre Locura”⁵²

En “La tarde muerta”⁵³, Humberto Fierro en tono meditativo se interroga:

⁵⁰ Silva, Medardo Angel. Poesías escogidas. Editorial Excelsior. París: 1926. 131.

⁵¹ Rodríguez Castelo, Hernán. 52.

⁵² Campaña A., Mario. 184.

⁵³ Rodríguez Castelo, Hernán. 104.

¡Caminos tiene el alma! ...¿Fuimos
Quizás en busca de un remedio...?
Siempre asolados nos rendimos
Ante las llanuras del tedio..

Todos cantan su melancolía, sus penas:

Tu cabellera tiene más años que mi pena,
Pero sus hondas negras aún no han hecho espuma..!
(...)

(Fierro, "Tu cabellera"⁵⁴)
Dices que no tienen motivos mis penas.
pues las lloro más cuando son ajenas...
(...)

(Silva, "La fuente triste")⁵⁵

La pena.. La melancolía...
La tarde siniestra y sombría...
La lluvia implacable y sin fin...
La pena... La melancolía...
La vida tan gris y tan ruin."
(...)

(Borja, "Vas lacrimae")⁵⁶

Vivo galvanizado por un recuerdo triste,
que acibaró mi enferma juventud desvalida;
de los viejos tesoros que hubo en mi, nada existe;
voy con el alma en sombras y con la fe perdida."
(...)

(Noboa y Caamaño, "Vivo galvanizado.")⁵⁷

El afán de evasión, en Noboa, se transparenta en versos de tonalidades grises, como en

⁵⁴ Rodríguez Castelo, Hernán. 13.

⁵⁵ Silva, Medardo Angel. 15.

⁵⁶ Rodríguez Castelo, Hernán 74.

⁵⁷ Rodríguez Castelo, Hernán.50.

Verlaine:

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

“Emoción vespéral”⁵⁸

pero también hay en sus versos un marcado decadentismo como el que se da en “Ego sum”
que, según Jorge Enrique Adoum, constituye un “manifiesto y programa de toda una
generación.”⁵⁹

Amo todo lo extraño, amo todo lo exótico;
lo equívoco y morboso, lo falso y lo anormal;
tan sólo calmar pueden mis nervios de neurótico
la ampolla de morfina y el frasco de cloral.”

“Ego sum”⁶⁰

Arturo Borja en “Voy a entrar al olvido”⁶¹, anuncia su trágica fuga:

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

La muerte es tema reiterativo con visos de obsesión, en la poesía de Medardo Angel Silva:

“Yo cantaré en mis Odas tu rostro de mentira,/ tu cuerpo melodioso como un brazo de lira,/ tus
plantas que han hollado Erebos y Letheos...” (“Ofrenda a la muerte”)⁶² “.../Pero no tienta al alma

⁵⁸ Rodríguez Castelo, Hernán. 57.

⁵⁹ Adoum, Jorge Enrique. 12

⁶⁰ Guarderas, Francisco. 299.

⁶¹ Rodríguez Castelo, Hernán. 80.

⁶² Silva, Medardo Angel. 142

mía, dulce mirar o labio pulcro.../ Yo pienso en el tercero día/ de permanencia en el sepulcro./..."

("Canción de tedio")⁶³

El anhelo de fuga, en Fierro, es más tenue y, quizás por eso mismo, más trágico:

Me han familiarizado los días de fastidio
Con la idea rosada de tener que morir...
Yo no tengo Pegasos... Voy cansado al exidio
¡Y no cantaré nunca la dicha de vivir!"

("Dilucidaciones")⁶⁴

Escribe Benjamín Carrión que los modernistas ecuatorianos "fueron literaria y vitalmente dolorosos (...) y a fuerza de literatura vitalizaron sus fantasmas. Que a la postre los estrangularon. Emplearon su talento y su vida en tejer los hilos constrictores de su propia tragedia, lo consiguieron casi todos."⁶⁵

"Poesía intimista de trance autista"⁶⁶, dice César Andrade y Cordero comentando la producción poética de ese período. Y Jorge Enrique Adoum, refiriéndose a la homogeneidad lírica del grupo, con acierto observa que "la generación decapitada" responde como ninguna otra, (ni siquiera la del 30), al concepto de generación literaria: —edad similar, igual sensibilidad el mismo programa y una común manera de expresión- hasta el punto de que el "yo poético" no sólo expresa, como en una confesión, al "yo biográfico" de quien escribe, sino que es también, en cada ocasión, portavoz de los demás."⁶⁷

⁶³ Silva, Medardo Angel. 155.

⁶⁴ Rodríguez Castelo. Hernán. 129.

⁶⁵ Carrión, Benjamín. 16.

⁶⁶ Andrade y Cordero, César. Ruta de la poesía ecuatoriana contemporánea. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay. Cuenca: 1951. 55.

⁶⁷ Adoum, Jorge Enrique. 11.

Aparte de la generación decapitada, otros modernistas dignos de mencionarse son: el poeta cuencano Alfonso Moreno Mora, (1890-1940), el manabita José María Egas (1897-1982), y los guayaquileños José Pino de Icaza (1902-1958), Wenceslao Pareja (1880-1947) y José A. Falconí Villagómez (1894-1967)⁶⁸ Vale subrayar también que Falconí Villagómez tiene en su haber poético contribuciones líricas que lo ubican en la línea posmodernista. Estas estrofas lo demuestran:

Eponina era fea,
Eponina era flaca;

flaca como una oblea.
Se dijera
por su rostro de cera
la hija de doña Urraca.
(...)

“Yo quería a Eponina”⁶⁹

Amo las flores raras
y de todas la orquídea es mi obsesión,
no me gustan las claras
prefiero las oscuras, porque son
como ulcerosas caras
en que hiciera la lepra aparición.
(...)

“Amo las flores raras”⁷⁰

Manifiesto vanguardista es, sin duda, su “Arte poética”⁷¹

Como la rosa de los vientos sea tu musa

⁶⁸ Campaña A., Mario. 17

⁶⁹ Falconí Villagómez, José A. 106.

⁷⁰ Falconí Villagómez, José A. 109.

⁷¹ Villagómez Falconí, José A. 120.

atenta al alisio del Norte
 voltaica, dinámica, ultra-cósmica,
 como el viento venido del Austro,
 (...)

Y tú, Poeta, sé la antena
 que recoja las vibraciones del Cosmos
 espectacular y poli-fónico
 como el órgano de una Catedral.
 Y canta todo lo que veas,
 (...)

Y sé también un poco enciclopédico
 y otro poco cosmopolita
 para hablar el universal lenguaje
 con todas las sirenas del Mundo
 y olvídate de la Retórica,
 de la Academia y de la señora Polilla
 porque ya no hay gramáticos en el Orbe
 (...)

Así pues arroja tus dados al aire,
 Poeta dadaísta,
 sin que te importe el prójimo una higa
 (...)

Este fue sólo el comienzo de una trayectoria, como bien apunta Rodríguez Castelo:
 “intensa cuanto breve, que desbrozó caminos y señaló apasionada y vigorosamente, el
 norte de la poesía ecuatoriana del siglo...”⁷² Una vez en marcha, avanzó, impetuosa, hasta
 encontrar su sitio entre las más destacadas del continente.

Los poetas que hicieron el posmodernismo en el Ecuador también pertenecen a la
 primera vertiente; su actitud, sin embargo, difiere de la del “grupo decapitado”, no se aíslan
 en rechazo de la realidad de su época sino que la enfrentan para impugnarla condenando la
 injusticia, la explotación y la mediocridad imperantes en la sociedad de su tiempo. La

⁷² Rodríguez Castelo, Hernán. 29.

Revolución Liberal si bien inició un programa de reformas que en gran parte contribuyó a fortalecer la incipiente clase media, no pudo o no supo hacer mucho por los sectores más vulnerables, como el de los trabajadores y campesinos. Hechos cruciales de este período son: la matanza de los obreros de Guayaquil el 15 de noviembre de 1922; la revolución militar de 1925 y la fundación del partido socialista. La doctrina liberal, pasado su momento, empezó a perder terreno dejando amplio margen para la incorporación a la política nacional de las ideologías de izquierda. Por otra parte, el siglo XX no había completado aún su segunda década y ya había experimentado sacudimientos tales como la Primera Guerra Mundial, la Revolución Mexicana y la Revolución Rusa, cuyo trascendental impacto marcó la conciencia de los pueblos y promovió cambios fundamentales de orden político y social en el mundo occidental. El sector de las artes experimenta también una revolución radical: la irrupción de los “ismos” de vanguardia, que proliferan y se extinguen con un dinamismo sin precedentes en Europa e Hispanoamérica, proclama el espíritu innovador de la época, orientado hacia la transformación de la expresión artística. Se establece entonces una nueva concepción estética acorde a la tónica de los tiempos.

Este es, a grandes rasgos, el panorama de los agitados años veinte que va a influir en la sensibilidad de los poetas posmodernistas, quienes se entregan a su labor creadora conscientes de la distancia que separa a la poesía ecuatoriana del resto de Hispanoamérica. La irrupción de los jóvenes poetas de esa promoción en el escenario lírico ecuatoriano es, por lo tanto, decisiva, pues no sólo aceleran el proceso de actualización de la poesía sino que al mismo tiempo la llevan a la cúspide por la excelencia de sus creaciones. Empieza así la nueva etapa de la poesía ecuatoriana caracterizada por una voluntad de renovación tanto de la forma como del fondo. Se

toma conciencia de la importancia del lenguaje, como vehiculo esencial de la expresión poética y nace la inquietud de explorar las ilimitadas posibilidades de la lengua. Se recupera para la poesía el habla y los temas cotidianos y se advierte también una apertura a la sencillez lírica. La metáfora predomina como elemento esencial y, en cuanto a los temas, hay un despertar de la conciencia nacional y americanista y este es uno de los aportes principales que caracteriza a la nueva poesía. Por último, se descubre la importancia, para la expresión poética, de las cosas que integran la realidad cotidiana y se las incorpora al verso. Ya Jorge Carrera Andrade había observado que: “En el Romanticismo y en el Modernismo se concedió poco lugar a las cosas, y estas servían sólo de ocasión para probar la maestría del lenguaje, efectuar juegos musicales o presentar la decoración de fondo del poema. Unicamente en la época moderna -para ser más precisos después de la primera guerra mundial- se han llevado a cabo tentativas más o menos felices para dar a las cosas el lugar que les corresponde en el mundo de la poesía.”⁷³

Llegamos así a nuestros poetas, “los poetas de la resurrección” como los llama Benjamín Carrión, “los anunciadores de una nueva sensibilidad, que no entrañaba una fuga del dolor del hombre, sino batalla, arremetida, victoria.”⁷⁴ Subraya Carrión que “En la nueva poesía del Ecuador -cuajó el nuevo “metal de voz” del hombre de estos tiempos. Y ese es el estigma de los nuevos poetas: del intimismo, de la cuita, del pequeño-gran dolor subjetivo, del madrigal romántico o la elegía sentimental, se exaltaron a las categorías del dolor, del júbilo, de la esperanza del hombre.”⁷⁵ Uno de los más representativos de este grupo es Miguel Angel

⁷³ Carrera Andrade, Jorge. Mi vida en poemas. Ediciones Casa del Escritor. Caracas: 1962. 42.

⁷⁴ Carrión, Benjamín. Prólogo. Antología de la moderna poesía ecuatoriana. Ed. Imprenta Municipal. Vol. 2. Quito: 1949. 8.

⁷⁵ Carrión, Benjamín. 7.

Zambrano (1897-1969). Poseedor de extraordinario temperamento lírico, insondable hondura e ilimitada inquietud social, su poesía merece figurar entre las grandes del período. Zambrano es un caso insólito de las letras ecuatorianas; fue abogado del Ministerio de Previsión Social en la época en la que se elaboró el Código del Trabajo siendo fundamental su intervención en asunto tan importante para el país. En su vida privada emergía el poeta y ponía en el quehacer lírico la misma pasión con la que se entregaba a la obra social en su vida pública. Su labor creadora, tanto en el área jurídico-social como en el estadio de las letras, representa su gran contribución a la cultura ecuatoriana. Sobre el poeta de Diálogos de los seres Profundos, escribe Edmundo Rivadeneira, en el prólogo del libro Obra Poética : "...nadie imaginaba que más allá de todas las formas visibles y cotidianas de Miguel Angel Zambrano, anidara un extraordinario poeta. Un poeta oceánico, tempestuoso, desgarrado, sensible, volcánico, desconcertante (...) Poeta de aparición tardía en el sentido de su revelación pública, tal vez Miguel Angel ocultó su obra por una suerte de pudor, pensando que su aporte de gran jurista social iba a contradecir su expresión literaria atormentada por confesiones demasiado íntimas. . ."⁷⁶

Hugo Mayo (1898-1988) fue el más inquieto y audaz innovador del mismo grupo. Jorge Enrique Adoum lo caracteriza así: "Hugo Mayo es mayor, con un año, que Medardo Angel Silva y, sin embargo, ya en 1920, decide luchar contra todas las formas de retórica modernista. Realizó por su cuenta e introdujo en el país los más audaces experimentos de avanzada de la vanguardia: desde el surrealismo hasta el creacionismo, desde el ultraísmo hasta el estridentismo. (...) Y porque en él se encontraba ya en potencia, y hasta en acto, la poesía a la que de otro

⁷⁶ Zambrano, Miguel Angel. Obra poética. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1983. 1.

modo, habrían estado destinadas las generaciones siguientes, no hubo quien se apasionara más que él por las corrientes nuevas o novedosas.”⁷⁷ Augusto Arias (1903-1970), según anota Isaac J. Barrera, “...es en esta generación el que primero entrega a la publicidad sus versos. Del sentir lleva la fecha de 1920 (...) Es suave pero penetrante, porque no se queda en el aliño superficial, sino que ahonda en sus indagaciones emocionales, predispuesto como está para todos los descubrimientos.”⁷⁸ Miguel Angel León (1900-1940), fue un poeta de aliento cósmico que “abrió caminos, dijo cosas irreveladas” según Augusto Arias, quien cita el artículo de Ignacio Lasso en el cual éste afirma que León fue el único poeta creacionista del grupo.⁷⁹ Hugo Alemán (1899-1970), es en su primera etapa, según Jorge Carrera Andrade, “agudo, sarcástico, observador fiel, con un pliegue de amargura y otro de cinismo en su poesía. En su manera hay una secreta intención de no aceptar antecesores y de revolucionar ciertos conceptos que parecían vitales. (...) En los últimos tiempos se acerca al actual Alberti --autor de la desbordada Vida de mi sangre y de Consignas--no solo por la factura de sus versos, sino también por su imagen, de estructura que se puede calificar de proletaria.”⁸⁰

La voz femenina del grupo es la de Aurora Estrada y Ayala, (1902-1967), voz que se refugia en las honduras de su mundo interior y estremecida, angustiada, emerge transformada en verso:

No me siento la cara,
ni las manos,

⁷⁷ Adoum, Jorge Enrique. 14.

⁷⁸ Barrera, Isaac J. 1135.

⁷⁹ Arias, Augusto. Biblioteca ecuatoriana mínima. Últimas tendencias. Poetas parnasianos y modernistas. Ed. J.M. Cajica S. A. Puebla, México: 1960. 489-502.

⁸⁰ Carrera Andrade, Jorge. 6.

ni el alma
 Sólo la angustia
 y el violín vertebral que desgarró una bruja.
 ("Lluvia")⁸¹

Más tarde responde al llamado de la inquietud social con igual intensidad, modulando su canto para adecuarlo al registro de la poesía social. Es de lamentar que los únicos poemarios que publicó Aurora Estrada, Como el incienso, en 1925 y Tiniebla, en 1943, no se hayan reeditado, y que permanezcan inéditos: "Nuestro Canto", que corresponde a su etapa de inquietud social, "Cometas al viento" de poesía infantil, "Hora cero" y "Fatum".⁸² Vale anotar que muchos de sus poemas inéditos han aparecido en revistas literarias y periódicos nacionales y extranjeros. Benjamín Carrión, comentando la trayectoria lírica de la poeta ecuatoriana dice: "Hay en la poesía de Aurora Estrada una honda preocupación por las fuerzas del hombre y de la especie. Y al mismo tiempo, una ternura cálida y fecunda, que le ha dado la mano y le ha enseñado los caminos de la Revolución a la que ha ido, primeramente sentimental sentimental, femenina, materna, para luego enardecer el tono del canto proletario, y darle médula de lucha y sonar de batalla."⁸³

Finalmente, los poetas Jorge Carrera Andrade (1903-1978), Gonzalo Escudero (1903-1971) y Alfredo Gangotena (1904-1944) constituyen, según expresión de Rodríguez Castelo, las "tres cumbres del posmodernismo". Afirmó el crítico ecuatoriano que "sus voces han sido las más sostenidas, las más artistas, las más vastas."⁸⁴ Tanto Carrera Andrade como Escudero

⁸¹ Adoum, Jorge Enrique. 59.

⁸² Alemán, Hugo. Presencia del pasado. Ediciones del Banco Central del Ecuador. Quito: 283.

⁸³ Carrión, Benjamín. 79.

⁸⁴ Rodríguez Castelo, Hernán. Introducción. Los otros postmodernistas. Clásicos Ariel 89 Ed. Publicaciones Educativas Ariel. Guayaquil: s/f. 15.

viajaron extensamente en función de sus cargos diplomáticos que los llevaron a diversos lugares del mundo. Jorge Carrera Andrade militó y fue, en 1926, uno de los fundadores del Partido Socialista Ecuatoriano. Alfredo Gangotena vivió en París desde sus años adolescentes, y estudió en la universidad de esa ciudad, donde obtuvo el título de ingeniero de minas.

Jorge Carrera Andrade contempla el universo a fin de avizorar su realidad última y, cuando la aprehende, la somete a la alquimia de sus metáforas, hace expresable lo inexpressable y logra plasmar en sus versos la fulgurante sencillez de la realidad en sus manifestaciones múltiples. El juego metafórico por medio del cual se proyectan imágenes diferentes de una misma cosa de la “Definición de la gaviota” ilustra el programa expresivo de Carrera Andrade:

Gaviota: ceja de espuma
de la ola del silencio.
Pañuelo de los naufragios.
Jeroglífico del cielo.

(“Definición de la gaviota”)⁸⁵

“Titán contemplativo” lo llama César Dávila Andrade. Y Benjamín Carrión apunta: “Carrera Andrade -que salvara con sus primeros poemas las lindes de lo nacional- es hoy, sin hipérbole y sin modestia tampoco, un poeta universal. El poeta ecuatoriano universal.”⁸⁶ Su obra es vasta, de forma que nos limitaremos a citar unos pocos títulos: Estanque inefable, (1922); Microgramas, (1926); Boletines de mar y tierra, (1930); Briografía para uso de los pájaros, (1937); Lugar de origen, (1945); Hombre planetario, (1957); Vocación terrena, (1972).

Gonzalo Escudero (1903-1971) es el poeta de la perfección formal. Pensamiento,

⁸⁵ Carrera Andrade, Jorge. Obra poética completa. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1976. 85.

⁸⁶ Carrión, Benjamín. 8.

intuición y sentimiento, agudizados por una poderosa y estremecida visión cósmica, convergen en el fluir de su poesía, y este fluir puede convertirse en vuelo por la textura de versos como estos pareados:

Ah cómo y cuándo en el acaso puro
se juntaron el pájaro y la ola.

Ola de pluma, el pájaro maduro,
y pájaro de espuma, la ola sola.

Rota su voz, quedó el arpegio oscuro
en el registro de la caracola.

De mar como de cielo, contrapunto,
ola trizada y pájaro difunto.

(Materia de ángel. “Contrapunto 1”)⁸⁷

“Formalmente es la poesía más plena que se haya escrito en la lírica ecuatoriana del siglo.”⁸⁸ afirma Rodríguez Castelo. El libro Poesía, editado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1965, reúne la obra de Gonzalo Escudero: “Poemas del arte”, (1919); “Las parábolas olímpicas”, (1922); “Hélices de huracán y de sol”, (1933); “Altanoche”, (1947); “Estatua de aire”. (1951); “Materia de angel”, (1953); “Autorretrato”, (1957); “Introducción a la muerte”, (1960). Su poemario Requiem por la luz, apareció postumamente en 1973.

Alfredo Gangotena (1904-1944) escribió en francés la mayor parte de su obra que ha sido traducida al español por Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero y Filoteo Samaniego: Orogénie, Absence y Nuit. Sus versos se publicaron en las revistas literarias más conocidas

⁸⁷ Escudero, Gonzalo. Poesía. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito. 1965. 211.

⁸⁸ Rodríguez Castelo, Hernán, Tres cumbres del postmodernismo. Clásicos Ariel 98. Ed. Publicaciones Educativas Ariel. Guayaquil: s/f. 38.

de París. Hizo amistad con Max Jacob, Jules Supervielle, Henri Michaux, Jean Cocteau y otros.⁸⁹ Regresó al Ecuador pocos años antes de su muerte donde escribió Tempestad secreta, en español. En 1956, la Casa de la Cultura Ecuatoriana publicó la obra completa de Alfredo Gangotena en un tomo titulado Poesía. Según Rodríguez Castelo, “la poesía de Gangotena es la más libre que se haya escrito en su generación --y aun después--. Es torrente irreductible a moldes y maneras, y hasta cauces.”⁹⁰ Isaac J. Barrera, al comentar la poesía de Gangotena, señala que es el caso más extraordinario que se haya dado en la literatura ecuatoriana contemporánea. Subraya Barrera que si bien “la ciencia tuvo en Gangotena un discípulo cumplido, la poesía encontraría a uno de los más destacados representantes de aquellos momentos de transformación intelectual que se operaba en la capital del mundo.”⁹¹ No es el único caso que se daría en nuestro continente, claro está, y como bien observa Alejandro Carrión, “Alfredo Gangotena es el gran poeta que dio a Francia el Ecuador, pagando similar tributo al pagado por Cuba al darle Heredia y por Uruguay al darle Lautréamont.”⁹²

Las letras ecuatorianas siguen su rumbo ascendente durante los años treinta, mas esta vez es la hora de la prosa; así, pues, los logros mayores se dan en el sector de la narrativa. La poesía no reúne a un grupo tan nutrido como el de la generación anterior; importa subrayar, sin embargo, que los que la representan se encargarán de mantenerla en la cima conquistada por el grupo de los poetas arriba mencionados. Los poetas que ahora conformarán la generación de 1935, se incorporan al escenario lírico ecuatoriano precisamente cuando en el resto del

⁸⁹ Rodríguez Castelo, Hernán. Vol. I. 21.

⁹⁰ Rodríguez Castelo, Hernán. Vol. I. 21.

⁹¹ Barrera, Isaac J. 1156.

⁹² Carrión Alejandro. “El Factor nacional en la poesía ecuatoriana.” Letras del Ecuador. Nov-Dic. 1950. 9

continente empiezan a percibirse atisbos de la sensibilidad posvanguardista. Entre ellos están los poetas del grupo “Elan”: Augusto Sacoto Arias, (1907-1927), Ignacio Lasso, (1911-1943), José Alfredo Llerena, (1912-1977), Atanasio Viteri (1912-1990), Jorge I. Guerrero (1913), Humberto Vacas Gómez (1913) y Alejandro Carrión (1915-1992), quienes invitan a formar parte de sus filas a César Dávila Andrade. Otras figuras importantes de la generación son Pedro Jorge Vera (1915-1999), Nelson Estupiñán Bass (1915) y Adalberto Ortiz (1914). Estos dos últimos introducen la poesía negrista en la lírica ecuatoriana.⁹³

La poesía de César Dávila Andrade. (1918-1967)

Por las fechas indicadas, se comprende que la trayectoria vital de César Dávila Andrade se corresponde, también, cronológicamente, con la generación que, en el devenir de la poesía hispanoamericana, se inicia con nombres como José Lezama Lima (1912), Octavio Paz, (1914), Nicanor Parra (1914) y Gonzalo Rojas (1917). Dentro de esta generación, será Dávila Andrade el poeta de más resaltada personalidad lírica y evolución más matizada en el Ecuador.

Tenemos pues a nuestro joven poeta iniciándose en el quehacer lírico como integrante de la generación de 1935, que es la que le corresponde según el método generacional aplicado por Hernán Rodríguez Castelo. Sin embargo, algunos años después el mismo crítico, al reconsiderar el período y emprender en la consiguiente re-evaluación, empleando dicho método con más flexibilidad, reubica a César Dávila Andrade como “la gran cumbre fronteriza” que cierra una generación e inaugura la próxima. La generación de 1950 reúne a los poetas nacidos

⁹³ Rodríguez Castelo, Hernán. Introducción. Los de “Elan” y una voz grande. Ed. Publicaciones Educativas Ariel. Guayaquil: s/f. 38.

entre 1920 y 1935. El poeta cuencano nace en 1918, casi en el linde de su generación, lo que contribuye a convertirlo en figura clave de un momento de cierre y otro de apertura en el transcurrir de la historia lírica ecuatoriana. Es de notar, además, que la mayor y mejor parte de su obra la escribe a partir de 1946, marcando las décadas de los años cincuenta y sesenta la etapa más importante de su carrera literaria. Resulta, pues, acertada y justa la reubicación de Dávila Andrade dentro de la nueva promoción que él va a encabezar, la cual reúne a un grupo de poetas tan nutrido como notable. Entre ellos, por citar solo unos pocos de esta fecunda generación, tenemos a Jorge Enrique Adoum (1926), Efraín Jara Hidrovo (1926), Francisco Tobar García (1928-1997), Francisco Granizo Ribadeneira (1928), Carlos Eduardo Jaramillo (1932), Saranelly de Lamas (1933), David Ledesma Vásquez (1934-1961), Euler Granda (1935), Alicia Yáñez Cossío (1929).⁹⁴

La carrera literaria de César Dávila Andrade, como se mencionó previamente, se inicia en Quito en 1945. Sin embargo, vale señalar que de su etapa de entrenamiento en la ciudad de Cuenca, sus poemas más tempranos datan de 1935. En ellos se aúnan matices vanguardistas, lirismo y una desorientación propia de la etapa juvenil, así como una cierta tendencia a la imaginería y la retórica excesivas. En 1946 publica en Quito su primer cuadernillo de versos con dos poemas: “Oda al Arquitecto” y “Canción a Teresita”, que constituyen, ciertamente, la gran revelación: hemos descubierto a un poeta de indiscutible raigambre lírica, logrado ritmo y lenguaje poderosamente sugerente. Escrita en alejandrinos, la “Oda al Arquitecto” proyecta imágenes de sombra y resplandores genésicos, de sonoridades cósmicas y levedad de brisa, en antitético vaivén:

⁹⁴ Rodríguez Castelo, Hernán. 28.

Tú, en los arcos profundos de las aguas genésicas
Que labraron un tímpano para las caracolas.
Tú, en el espacio eterno, veloz e inamovible,

y mediante la metáfora, como recurso esencial del poema, plasma intuiciones sutiles.

Por ti usa la abeja su brújula de rosas
buscando su capilla al través de los árboles.⁹⁵

Un año más tarde publica su poemario Espacio, me has vencido. Este libro exhibe ya tintes existenciales: un marcado sentimiento de vacío y soledad ontológica absoluta, la inquietante certeza de la transitoriedad de la existencia, la conciencia de la muerte. Muy tenues pero presentes están las huellas de Vallejo y Neruda, sin que falten ciertos toques cromáticos y culturalistas de filiación modernista. Aparece también en este año su ensayo Fray Vicente Solano, el combatiente sedentario. En 1949 viaja a Caracas; en la capital venezolana se siente bien acogido por el sector intelectual y decide permanecer en esa ciudad por algún tiempo. Alrededor de ese año comienza la gestación de su etapa telúrica y americanista. Su canto a la tierra, a la grandeza del continente americano, ve la luz en Caracas en 1951 bajo el título de Catedral salvaje, inaugurándose así el ciclo telúrico-histórico-geográfico del poeta. Ese mismo año Benjamín Carrión publica su libro El nuevo relato ecuatoriano, en el que incluye el cuento de Dávila Andrade Vinatería del pacífico. En la nota introductoria sobre el autor, Carrión anota:

Su poesía, en la hondura y la fluencia, así como en la sabiduría, es sobrecogedora. Su juicio sobre la obra de otros, su obra como crítico es penetrante y, a la vez creadora. Al analizar, suscita, interpreta, construye (...) César Dávila Andrade puede escribir muchas narraciones, llegar a la novela grande. Es innegable la capacidad de sueño y de imaginación que pone al servicio del relato, enriqueciéndolo, llenándolo de substancia lírica. (...) Pero cuente historias o realice poemas, la esencia de que está hecho su don de sensibilidad es de la materia pura de la

⁹⁵ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 111.

poesía.⁹⁶

De regreso a Quito el joven poeta continúa publicando artículos, poemas y cuentos, en la revista literaria Letras del Ecuador. En 1955 aparece un volumen de cuentos editado por la Casa de la Cultura bajo el título de Trece relatos, y dos años más tarde, en 1957, escribe Boletín y elegía de las mitas, poema que muestra al poeta embarcado en una tarea de experimentación con el lenguaje para dar paso a un nuevo registro de su voz. Este poema, que fue publicado en 1959, tras de ganar un premio en un concurso promovido por el diario El universo, de Guayaquil, constituye, sin duda, la culminación de su etapa histórico-telúrica que iniciara con Catedral salvaje.

El año 1959 marca el comienzo de un nuevo ciclo de su producción lírica al editarse su poemario Arco de instantes, en el que se advierte una gran voluntad de abstracción orientada a la indagación metafísica y a la reflexión sobre el tiempo.

Es importante señalar, como antecedente no solo de sus libros mayores sino de toda su obra, que desde temprana edad César Dávila incursionó por el esoterismo. Avido lector, tuvo un vasto conocimiento de la filosofía y las religiones orientales; y se acercó a todas las fuentes del hermetismo en su afán de alcanzar lo que él llama "...una visión suprasensorial.." en su ensayo Magia, yoga y poesía. A partir de Arco de instantes, el acento expresivo del autor va tiñéndose de un correspondiente hermetismo.

En 1959, César Dávila decide radicarse definitivamente en Venezuela. Allí colaboró con las revistas Cultura y Zona franca y escribió, además, para los suplementos literarios de los periódicos La república, El universo y El nacional. En los años subsiguientes continúa publicando

⁹⁶ Carrión, Benjamín. El nuevo relato ecuatoriano. Crítica y Antología. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1958. 903.

poesía, ensayo y cuento. Además de los títulos indicados, su obra poética incluye los siguientes: En un lugar no identificado, 1963, libro en el que se advierte ya la determinación de buscar nuevas formas de expresión poética que se ajusten al tono metafísico y hermético de su creación lírica. En Conexiones de tierra, (1964), se intensifican las características señaladas. La corteza embrujada, (1966), constituye un grandioso y extraño canto a la tierra, el canto del cisne, como si ya el poeta presintiera que ese espacio cósmico, al que líricamente exaltara, acabaría por vencerle un año más tarde. Con Materia real, su último poemario, el autor ofrece una poesía que, por su novedad, constituye la cima de su trayectoria lírica y nos revela, además, su conquista de un lenguaje como él lo había avizorado a través de las etapas anteriores de su “tarea poética”: sobrio, conciso, desnudo. Este libro se publicó póstumamente en Caracas, en 1970.

A lo largo de la producción lírica de César Dávila Andrade destaca, como elemento dominante, el aspecto dialéctico de la misma. Esta tensión dialéctica se articula en la polaridad entre nihilismo y trascendencia. Enfocando su visión del mundo a través de sus etapas y libros mayores se percibe esta dualidad fundamental que permea todo su obra y que nos revela al poeta siempre tenso entre tales extremos: por un lado la urgencia interior de elevarse a un estado de conciencia que le permita percibir la Verdad (Dios, vida, muerte, amor) y, por otro, la atracción obsesiva por el vacío y la muerte. No es aventurado, por lo tanto, sugerir que la poesía fue para César Dávila vía de conocimiento. Ya en su ensayo Magia, yoga y poesía el poeta observa que “...esclarecidas personalidades de la literatura occidental, han sentido la aguda incitación de una vía nueva para la realización del ser a través de la poesía como experiencia del conocimiento.”⁹⁷, y, si profundizamos un poco más, bien puede añadirse que el propósito último de este

⁹⁷ Dávila Andrade, César. O. C. V II. 431.

conocimiento constituía también la vía de salvación del poeta ecuatoriano. Ya desde su primer cuadernillo que contiene “Oda al Arquitecto”, lo vemos empeñado en un juego dialéctico que corporiza la dualidad materia y espíritu en el intento de percibir la esencia misma de un Dios inmanente que es creador y al mismo tiempo parte intrínseca de lo creado.

En su etapa final, César Dávila Andrade nos deja entrever su actitud frente a la poesía en una serie de metapoemas que nos revelan la lucha angustiosa del poeta por aprehender no sólo la esencia de lo que él intuye como principio de Vida, sino también la Palabra que elude el instante poético: “Circunscribir un punto con un poema./ Instante súbito del entrecejo.”⁹⁸, es un verso revelador del ejercicio lírico del poeta que aspira a esa instantaneidad precursora del “gran salto”, -como sugiere Octavio Paz en su libro El arco y la lira⁹⁹- a una poética de despojamiento a través de la conquista de un lenguaje sobrio, riguroso y depurado. Un lenguaje que le permita expresar lo que él definía -lo mencionamos ya abreviadamente- como una “visión suprasensorial del mundo, libre de los elementos de la personalidad y del espejismo del tiempo.”

César Dávila Andrade se suicidó el 2 de mayo de 1967 en Caracas. Su vida estuvo marcada, aparentemente, por el alcoholismo y las consecuentes crisis depresivas que, más de una vez, lo empujaron a la autoeliminación, o por una depresión congénita que lo empujaba a la compulsión alcohólica (suena a lo mismo pero es diferente). Así lo afirman quienes lo conocieron y aquellos que han escrito sobre la obra del poeta. Existen, además, referencias autobiográficas en muchos de sus poemas que aluden a esa condición considerada, hoy, una enfermedad. Unos versos de su poema “Carta a la madre” son explícitos sobre el particular:

⁹⁸ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 391.

⁹⁹ Paz, Octavio. El arco y la lira. Ed. Fondo de Cultura Económica. México: 1956.

(...)
 Ya recibí tu carta. Escrita con romero y pestañas azules!
 Me cuentas que se ha muerto mi prima María Augusta.
 Ahora que estoy lejos, te diré: Yo la amaba.
 (...)
 Baja a verla con un ramo de nardos,
 y recítale alguna oración impalpable.
 Dile que ya no bebo y que he pasado el año¹⁰⁰
 (...)

En el poema "Canto del hombre a su ignorado ser"¹⁰¹ escrito en 1946 cuando el poeta contaba 28 años de edad, menciona ya el suicidio:

El hombre sufre los días que conquista,
 Padece...Llora, temiendo su lágrima final.
 (....)

Pide. Está pidiendo siempre.
 Al rosal un color equitativo
 Y a Dios la soledad con una virgen;

(...)
 Pide el anillo roto del perjurio.
 Y alcohol de muerte negra y sol oblicuo.
 (...)

Decide ya el suicidio con vegetales pálidos
 y crucifijos de diferentes manos.

En "Espacio, me has vencido"¹⁰², publicado en 1947, el poeta tras de anunciar su muerte dice: "Dejo la puerta en que vivió mi ausencia,/ mi voz perdida en un abril de estrellas/ y una hoja de amor, sobre mi mesa." Veinte años más tarde, en un cuarto de hotel en Caracas, donde se cortó la yugular, se encontró su mensaje final en una hoja de pape: "Nunca estamos

¹⁰⁰ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 161.

¹⁰¹ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 115.

¹⁰² Dávila Andrade, César. O. C. V I. 123.

realmente solos si vivimos dentro de un mismo corazón". Se fue en la forma sugerida por él veinte años atrás: "Y que cualquier tarde, pueda irme de mi mismo,/ al través de mis poros, en mi aliento/ con la huída de música descalza del deshielo." ("La pequeña oración")¹⁰³

Refiriéndose a la personalidad del poeta, escribe Jorge Dávila que tanto la madre de César Dávila como toda su familia lo consideraban :

...un ser bastante extraño. Alguien que no encajó jamás en los moldes usuales del ser y estar burgueses, que no tenía grandes aspiraciones en el terreno de lo convencional, que no buscaba desesperadamente los bienes materiales, que estaba como desasido de la realidad, y que hubiese podido repetir -y que quizás internamente lo hacía- con Gangotena: "J'erre hirsute, miserable et sans abri" (Yerro hirsuto, miserable y sin abrigo), pues así iba, en efecto, por el mundo."¹⁰⁴

El poeta estaba plenamente consciente, importa señalar, que su realidad personal no encajaba en los moldes convencionales de su época y así lo admite en unos versos del hermoso poema "Carta a la madre":

Dime sinceramente qué piensas de este hijo.
Te salió tan extraño.
Renunció todo aquello que los otros ansiaban,
y se hundió en sí, tanto, que quizás no es el mismo...

Su amigo, el poeta Enrique Noboa Arízaga, lo evoca así:

...se aferró a su soledad interior porque no era, nada más, que un escritor. No servía para funcionario, ni para empleado, ni para nada que se le parezca. No entendía que primero hay que cumplir con el horario que nos piden para después hacer la vida verdadera. Sin embargo, trabajó mucho construyendo el alto edificio de su obra literaria. Por eso la paradoja: trabajando tanto, andaba siempre sin trabajo."¹⁰⁵

¹⁰³ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 133.

¹⁰⁴ Dávila Vázquez, Jorge. César Dávila Andrade, combate poético y suicidio. Ed. Monsalve Moreno. Cuenca: 1998. 35.

¹⁰⁵ Noboa Arízaga, Enrique. "Algo del exilio terrestre de César Dávila Andrade". Boletín y Elegía de una vida. Homenaje a CDA. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1993. 81.

Su rebelión contra el sistema burocrático lo ratifica su amigo y colega venezolano Juan Sánchez Peláez de La revista nacional de cultura de Caracas:

Frente a la existencia diaria, César era lleno de afabilidad y, sin embargo algo distante: reservaba a la escritura la mayor suma posible de confidencias. Este hombre que rechazó, o a quién rechazó, el menester burocrático, escribía con horarios fijos, regulares, con puntualidad y sistemáticamente. Veo de nuevo este rostro tenso, infinitamente sensible, apto para el calor humano, para la bondad, para toda luz. Repito en el ademán una frase de su libro Conexiones de tierra : “Tú sabes lo que es andar todo el destino a pie”.¹⁰⁶

Y el poeta Juan Liscano, amigo y colega de Dávila en la revista Zona Franca, refiriéndose a estos versos del ecuatoriano “porque ya había resuelto encontrar el asco/ y la sabiduría en mi mismo, a la luz de la espina emplumada”, comenta:

Por lo tanto su obra, en el sentido profundo de esta palabra y despojándola de todo propósito de éxito, realización literaria externa o ceremonial publicitario, consistía en rebelarse no propiamente contra un orden social, sino contra la situación subalterna del hombre, en superar esa rebelión hasta alcanzar por el sufrimiento, por la luz del sufrimiento -“la espina emplumada”- la sabiduría, es decir la conciencia de sí y del mundo en una misma unidad de creación radiante. Llevó a efecto esa obra de un modo solitario, autodidacta y desesperado.¹⁰⁷

Su relación con la divinidad siempre fue conflictiva y se expresa en marcada tensión dialéctica a lo largo de su obra: “Tu nombre / se vuelve mi conflicto.” (“Don matutino”).

Sobre este punto, su amigo, el poeta César Dávila Torres evoca una reveladora anécdota:

Cenceño, ligeramente inclinada la cabeza en gesto casi infantil, agazapado detrás de su timidez y de los espejuelos de enorme armadura, lo encontré un día, en dulcísimo enajenamiento, observando a cierta distancia el rito practicado en su oficio por los fotógrafos de la Alameda quiteña.

¹⁰⁶ Sánchez Peláez, Juan. “César Dávila Andrade.” Revista Nacional de Cultura. Año XXIX. No. 180. Abril, mayo, junio 1967. Caracas. 187-190.

¹⁰⁷ Liscano, Juan. “El solitario de la gran obra” El guacamayo y la serpiente. No. 35. Mayo 1997. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Cuenca. 3-10.

“Dios, dijo más para sí que para ser escuchado, nos aguaita, escondido su rostro en una larga y oscura manga, agrandando su terrible Ojo, pero ocultándolo también detrás del artificio. . .”

Ese saberse y sentirse observado por un Ser Trascendente era, para él, una vivencia constante e ineludible. . .¹⁰⁸

Otros toques en el retrato de Dávila Andrade los pone el escritor Edmundo Rivadeneira :

Cierto es que la existencia del poeta destaca por una amplia gama de matices tan insólitos como contrastantes, pero también es verdad que con mucha frecuencia él era exclusivo narrador de sus vísperas nocturnas (. . .), en lo que ponía de relieve no solamente la proyección abrumante de su poder imaginativo, sino la prolongación inevitable de la euforia alcohólica. Muchos de sus cuentos comenzaron por ser alucinaciones forjadas en ambientes del bajo mundo, a los que Dávila Andrade acudía en busca de “amigos” con quienes compartir, no las grandes ideas que tanto lo atosigaban, porque ello era absurdo, sino únicamente lo que es común a los bebedores consuetudinarios.¹⁰⁹

En la bibliografía consultada hay frecuentes referencias a la dipsomanía del poeta y a su inclinación hacia las filosofías y disciplinas orientales, de donde nació el sobrenombre de Faquir con el que lo denominaban sus amigos. Vivió, se dice, inmerso tanto en su arte como en los estudios esotéricos por medio de los que intentaba alcanzar la “conciencia de sí mismo” como paso previo hacia el sendero de la “iluminación”, aseveración consignada en su ensayo “Conciencia y futuro”. Algunos de sus críticos consideran que su interés por las enseñanzas del Oriente en vez de ayudarlo lo perjudicó. Jorge Dávila, por ejemplo, se refiere a este aspecto en forma despectiva: “No hay duda del enorme influjo que tuvieron en su personalidad, en sus actitudes vitales e intelectuales -de ahí lo de Faquir- sus lecturas, llamémoslas esotéricas, por

¹⁰⁸ Dávila Torres, César. “Imagen y permanencia de César Dávila Andrade”. Revista Agora. No. 8. Enero 1968. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.

¹⁰⁹ Rivadeneira, Edmundo. “César Dávila Andrade” Letras del Ecuador. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1967. 1.

bautizarlas de algún modo...¹¹⁰ (el subrayado es nuestro). Sería interesante intentar una nueva aproximación a estas facetas del poeta pero desde otra perspectiva, partiendo de la otra cara de la moneda. Por ejemplo, no sería aventurado suponer que su dipsomanía tuvo origen más bien en un estado previo de depresión crónica o congénita que lo impelia a buscar alivio en el alcohol. Recientes estudios sobre la depresión, el mal del siglo, informan que la tendencia suicida es un síntoma de los depresivos crónicos y César Dávila empezó a mostrar ese síntoma desde su temprana juventud. Por otra parte, su inmersión en los estudios de las doctrinas y las filosofías orientales más que perjudicarle, como opinan algunos de sus críticos, probablemente le ayudó, en cierta medida a prolongar su vida, pues le sirvió no sólo de asidero sino también de poderoso estímulo en su búsqueda del conocimiento y, a través de él, de la trascendencia.

Y así la figura de César Dávila Andrade emerge, si no nítida, por lo menos reconocible. en cuanto ser humano acosado, ya por sus demonios interiores, ya, como Ícaro, por su aspiración a las alturas. Será labor de los biógrafos entregarnos terminado el retrato en proyección de unicidad hombre-poeta.

¹¹⁰ Dávila Vázquez, Jorge. 36.

Capítulo II

Primera etapa.

A esta etapa corresponde, en primer lugar, un grupo de poemas sueltos publicados en periódicos y revistas locales de la ciudad de Cuenca que nos dan la pauta sobre los primeros pasos de César Dávila Andrade en el terreno lírico. Los denominaremos, por lo tanto, poemas de experimentación pues en ellos encontramos tendencias modernistas, posmodernistas y vanguardistas, aunque conviene anotar que, a pesar de ellas, los poemas exhiben ya el sello personal del autor. Luego viene, cronológicamente hablando, la primera publicación oficial de César Dávila Andrade hecha por la editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1946. Se trata de un cuadernillo con sólo dos poemas: “Oda al arquitecto” y “Canción a Teresita”. En enero de 1947 aparece su segunda publicación por la misma editorial, Espacio, me has vencido¹¹¹, libro que contiene veinte poemas. Sin embargo, años más tarde, en la edición de las Obras completas del poeta, publicada en 1984 por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, se añaden a Espacio, nueve poemas sueltos escritos entre 1947 y 1949.

La primera etapa de César Dávila Andrade se caracteriza por una tendencia neo-romántica cuyo delicado lirismo, la preeminencia del yo y un obvio deseo de novedades se percibe de inmediato. Su cosmovisión es de línea existencial, por lo que los temas de su poesía apuntarán hacia la fugacidad del tiempo, la cambiante realidad, la soledad, el amor y la muerte. Es posible, por lo tanto, percibir desde su etapa inicial una intensa vibración interior producto de su acendrado subjetivismo. En cuanto a la forma, predominan los poemas largos de versos blancos, poliestróficos; los metros que más usa el poeta son el endecasílabo, el alejandrino

¹¹¹ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 123-177.

el eneasílabo y el verso polimétrico.

Poemas sueltos.

Entre sus poemas sueltos, que denominaremos de entrenamiento, se encuentra “La vida es vapor”¹¹² publicado en la sección literaria del diario El Mercurio de Cuenca el 15 de julio de 1936 cuando nuestro poeta contaba apenas dieciséis años de edad. El poema está dedicado a Brumel, nombre de pluma del poeta Alberto Andrade Arizaga, del período de las vanguardias, en celebración del poeta y su época. Es evidente, por lo tanto, la influencia del período en el joven César Dávila Andrade, cuyo poema está marcado por características surrealistas como se puede observar en la irregularidad formal, la ilogicidad de las imágenes y la ruptura con la tradición temática. Escrito en versos polimétricos, el poema consta de tres estrofas de 7, 5 y 4 versos blancos respectivamente y a través de ellos el autor parece sugerir un estado de confusión, de desorientación propio de la etapa adolescente.

En la primera estrofa, la alusión al cerebro y al corazón como fuentes del pensamiento y del sentimiento, establece una dualidad que da sentido a la estrofa:

Se despedazan las guitarras de los Huracanes,
como pleamares de Oro...
La vida es vapor. Se ha hecho el vacío
en mi cerebro. La noche gotea rotundamente
en las antenas de los cirios apagados...
Mi corazón es el as de oros
en el vértice de la Torre Eiffel.

La irrealidad, la inaprensibilidad de la vida, expresada en forma concluyente mediante el sustantivo “vapor” produce un estado de ofuscamiento que explica la declaración del poeta “se ha hecho el vacío/en mi cerebro”. La imagen de la noche que “gotea rotundamente/ en las

¹¹² Dávila Andrade, César. O. C. VI. 93.

antenas de los cirios apagados...” alude, por lo tanto, a la oscuridad de la confusión mental que impide el proceso del pensamiento. El vacío y la oscuridad, sin embargo, no anulan la capacidad de sentir representada por el corazón, éste destaca como símbolo eminente “as de oros” y universal “Torre Eiffel”.

La sensación de ofuscamiento del poeta se intensifica en las dos estrofas siguientes a través del acertado uso de imágenes irracionales que crean una atmósfera alucinante:

Los espejos desvisten a la noche en los Palacios viejos.
Me persiguen los péndulos desorientados,
a flor de insomnio. He perdido la noción
de los Puntos Cardinales. Una bandada de pianos negros
me está devorando los pulmones...

Oigo cantar a las pirámides, unas canciones góticas...
Me estoy ahogando en un cacharro ilógico.
El universo se ha vuelto loco... En el Bosque
de los insomnios, soy una hélice desorientada...

El empleo efectivo del oxímoron “péndulos desorientados”, así como del lenguaje: “despedazar”, “perseguir”, “devorar”, “ahoga”, “vacío”, “ilógico”, “loco”, “insomnio”, crean una perspectiva caótica, alucinante como sugiere esta imagen: “Una bandada de pianos negros/ me está devorando los pulmones...” Es importante anotar también otro recurso, la voluntad del poeta de incorporar al poema una suerte de realidad autorreferencial, esta referencia explícita a sí mismo está destinada a expresar su integración dentro del poema y a reforzar la importancia del sujeto: “Se ha hecho el vacío/ en mi cerebro”; “Me estoy ahogando en un cacharro ilógico”; “...soy una hélice desorientada”, todo lo cual ayuda a intensificar la tensión del poema que no llega a resolverse. Resulta interesante observar cómo el joven poeta, movido por su lírico afán de experimentación, no vacila en incursionar los senderos de las vanguardias para ofrecernos una visión de carácter onírico a través de imágenes que destilan novedad y que, quizás, traducen también sus vivencias de adolescente. Sobre este poema Jorge Dávila Vázquez

acertadamente comenta: “El autor tiene menos de dieciséis años, pero sentimos su actitud iconoclasta, al romper con la tradición de la rima, la métrica y todo el conjunto de convenciones que imperaba en la lírica cuencana de entonces.”¹¹³

En el poema “Elogio de la gracia iluminada”¹¹⁴, escrito en 1943, el afán de experimentación de Dávila Andrade se acerca, esta vez, a la técnica parnasiana pues hay un despliegue de preciosismo verbal y metafórico con el que el poeta va a dar forma a la figura ideal de la mujer. Las imágenes de corte prerrafaelita hacen honor al título del poema. En literatura, especialmente en la poesía, el prerrafaelismo se expresa mediante el uso de elementos pictóricos y cromáticos; el detalle minucioso, delicado y de gran esteticismo, y la carga de sensorialidad de las imágenes. La mujer, cuya belleza canta el poeta:

(...)
Viene de un mundo de blancas columnatas
y paralelogramos de alabastro
labrados en los bloques de la luna.
Se yergue en el fino aire celeste
que mece las semillas,
y llega en una clara fluencia de libélula;
en una suave brisa de ruedas vegetales,
flotando en la descalza porcelana del pie.

La imagen de esta mujer exhibe ciertas características del ideal pictórico prerrafaelita. En su ensayo “Mujeres prerrafaelitas”¹¹⁵, Hans Hinterhäuser cita la descripción que hace el poeta español Gaspar Núñez de Arce de la mujer prerrafaelita en su Discurso sobre poesía, leído en el Ateneo de Madrid en 1888. Las describe así:

Aquellas figuras de mujer, diáfanas como las imágenes pintadas en los vidrios

¹¹³ Dávila Vázquez, Jorge. César Dávila Andrade. Combate poético y suicidio. Ed. Monsalve Moreno. Cuenca: 1998. 17.

¹¹⁴ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 94

¹¹⁵ Hinterhäuser, Hans. Fin de siglo. Figuras y mitos. Taurus Ediciones, S.A. Madrid: 1980. 103.

de las catedrales, casi incorpóreas, ceñidas de blancas túnicas flotantes como ráfagas, con la frente orlada de flores místicas y largos cabellos, parecidos a la espiga madura, cayendo en rizadas ondas sobre sus espaldas, suaves, esbeltas, y como para ocultar sus angélicas perfecciones a los ojos profanos, medio envueltas en nubes de incienso.

Las imágenes davilianas sugieren perfección, exquisitez, delicadeza, belleza etérea:

“Hombros de leve nube, perfumados,/ piel de color arcangélico./ Diadema de panojas del verano/
en sus cabellos de ligero incienso”. Otros atributos de la mujer, como la levedad de sus movimientos: “Deja en su breve huella un vago impulso/ de alondras refrenadas en el vuelo.”
“Líquida luz de música en movimiento,/ ala huidiza, en evasión perenne”. Su esbeltez es de
“incorpórea espiga cristalina”, sus cabellos son “Diadema y danza de la luz dorada / sobre el cristal ileso de sus sienes...” Todos estos atributos se acercan, sin duda, a los descritos por Núñez de Arce en su estudio sobre la técnica pictórica prerrafaelita, cuya transposición a la poesía constituye, aparentemente, un ejercicio de experimentación lírica de nuestro joven poeta.

Desde sus tempranos comienzos, César Dávila se revela como un poeta de registros varios. En “Ciudad a oscuras”¹¹⁶, otro de sus poemas sueltos, podemos observar su preocupación social y su solidaridad ante el sufrimiento humano. Tanto el lenguaje como las imágenes, algunas visionarias, otras de un realismo insólito y aquellas que lindan con el naturalismo, muestran una cierta tendencia sincrética que fue un rasgo del modernismo. El tema gira en torno a la deshumanización de la ciudad moderna y su repercusión en el ámbito social. Vista como espacio sórdido y violento, la ciudad en este contexto, adquiere categoría de símbolo de miseria material y moral, disimulada tras la falsa apariencia de orden y organización.

La ciudad siempre ha sido tema relevante de las literaturas de todos los tiempos y, como dice Burton Pike en The Image of the City in Modern Literature: “The city has been used as a

¹¹⁶ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 102.

rhetorical topos throughout the history of Western culture. (...) The city crystallizes those conscious and unconscious tensions which have from the beginning characterized the city in Western culture. Only such a crystallization can explain man's deep preoccupation with the city..."¹¹⁷ César Dávila, como veremos, no solamente participa de esta preocupación sino que desea crear conciencia en el lector implícito de la deshumanización de la ciudad moderna, de los conflictos que genera y de la incapacidad de la sociedad para resolverlos.

Jorge Dávila Vásquez al referirse a este poema nos informa que posiblemente esté ligado a una de las vivencias personales del poeta quien vivió por algún tiempo en la ciudad de Guayaquil: "Dávila, el provinciano recién salido de su pequeña Cuenca, se siente identificado con muchos de los seres en sombra que pueblan la gran ciudad -a la que quizás podríamos identificar con Guayaquil, por aquello de "sus tremendas bestias verticales" curiosa metáfora animista de rascacielos, construcciones que en la época de escritura del poema sólo existían en esa ciudad"¹¹⁸. Bien podemos imaginar entonces el impacto que sufrió la sensibilidad del poeta al encontrarse en una ciudad de puerto, tan diferente del panorama andino y del ambiente rural cuencano. Por aquel tiempo escribió también un largo poema de tono épico "Canto a Guayaquil" en honor a la ciudad, la que le servirá, además, de escenario a uno de sus cuentos: Vinatería del Pacífico.

"Ciudad a oscuras" es un poema que consta de 74 versos, la mayor parte endecasílabos, sin divisiones estróficas:

Venid a ver esta ciudad a oscuras

¹¹⁷ Pike, Burton. The Image of the City in Modern Literature. Princeton: Princeton UP, 1981. 4.

¹¹⁸ Dávila Vásquez, Jorge. 110

y sus tremendas bestias verticales.
 Es primavera: en todos los jardines
 brotan las dalias y las carabinas.
 La gente pasa hiriendo el horizonte:
 tienen dos huecos de alma en la mirada.
 Qué delicioso, en cambio, para el ciego
 ver como crece un ídolo en las flautas..
 Venid a ver esta ciudad a oscuras.
 Aquí, las puertas tienen toses de hombre
 y los sillones síntomas venéreos,
 garras los guantes, los sombreros, cuernos.
 Aquí, los serafines numerados
 y su débil coraza murmurada
 por mulas, por abejas y por lirios.

Dávila Andrade tiende a desarrollar el tema de una manera especial. Por una parte, a través del uso del vocabulario, las imágenes, las personificaciones, las enumeraciones, el poeta trata de enfocar una realidad vivida y reconocible que le ayude a crear conciencia en el lector de los conflictos sociales de la época; esto a su vez, sitúa al poema en una pauta de universalidad. Y, por otra, al transmitir su mensaje nos presenta una extensa gama de situaciones, de estampas de la vida urbana que adquieren estatura de símbolos, por lo que el mensaje se expande en proyecciones más amplias: “Es primavera: en todos los jardines / brotan las dalias y las carabinas.” Lo insólito en estos versos es la unión de los sustantivos dalias y carabinas si consideramos que las flores son un elemento natural propio de los jardines, mientras que las carabinas, creación del hombre, son instrumentos de violencia y de muerte. La imagen, por lo tanto, se proyecta con fuerza en la idea de la primavera en la ciudad, no por el mensaje de vida y belleza que conlleva esa estación del año, sino por el simbolismo de la palabra carabina que anula la posibilidad vital. En una proyección más amplia, entendemos que la ciudad, ajena a la renovación cíclica de la naturaleza, es un espacio de sordidez, de vicio, de explotación que afecta a un amplio sector de la sociedad.

El anafórico “aquí” señala, a lo largo del poema, a la ciudad como escenario infame donde transcurre la sórdida vida sin esperanza de los pobres, de los trabajadores, de los marginados de la comunidad urbana. Así, “La gente pasa hiriendo el horizonte:/ tienen dos huecos de alma en la mirada.” La personificación de las puertas que “tienen toses de hombre”, “los sillones síntomas venéreos”, “garras los guantes”, “los sombreros, cuernos”, son imágenes que sugieren el mal y el vicio. Los obreros, probablemente de fábricas, típicos lugares de trabajo en las ciudades, son “los serafines numerados/ y su débil coraza murmurada/ por mulas, por abejas y por lirios.” El origen campesino de los obreros se insinúa con los evocadores vocablos: “mulas, abejas, lirios” y proyecta, además, un velado sentimiento de desarraigo.

Dávila se conduce tanto de “los forasteros: los labriegos de ayer con sus dientes más pálidos”, como de los “cocheros/ esperando hace siglos su ventana andariega”; de los “mansos sastres/ hechos de dos centurias y dos nalgas”; de los que trabajan en posadas, cuya descripción se inscribe, por lo cruda, en el naturalismo:

Aquí estas posadas, he gritado,
Ropa nocturna. Risas de Soldados.
Cadenas de rodillas y de párpados.
Colinas de colchones, de senos y de espaldas.
Mozos de escoba rota y sopa ahorcada.
Rumor veloz y negro de letrinas,
con solitarias bestias en cuclillas.

La lista es larga, las verduleras “con sus pobres senos llenos de hijos”; los herreros “poblando de caballos el sonido”; los tranviarios “borrachos de millones de ventanas”; los sepultureros “amigos nutritivos de la hierba”. Todos los trabajadores encuentran un sitio en la sensibilidad del poeta que describe sus humildes labores mediante imágenes de certera intuición poética.

Mas el poeta nos reserva una sorpresa en los dos versos finales al integrarse en el poema,

pues lo habíamos considerado un observador, el sujeto perceptor que describe la realidad del escenario urbano, percibida desde afuera, y no en su doble papel de perceptor y de objeto percibido. La referencia a sí mismo es explícita y tiene por objeto expresar su integración al grupo marginado, pasando así a formar parte del cuadro descrito:

Aquí, muriéndose este nombre mío
y yo, detrás, ya muerto y en tinieblas.

El sentimiento de desarraigo y la obsesión por la muerte se insinúan ya en estos versos y serán temas recurrentes en la poesía de César Dávila Andrade.

A partir de 1945 César Dávila se radica en la ciudad de Quito, donde inicia, formalmente, la primera etapa de su carrera literaria. Este será un período decisivo en la vida del joven poeta, intenso como experiencia vital y artística debido, principalmente, a que se encuentra trabajando en la Casa de la Cultura Ecuatoriana donde le es posible alternar el trabajo con la actividad cultural que se desarrolla en esa institución. Forma parte también de “Elan”, grupo literario de poetas y escritores que lo invitan a unirse a sus filas. Pero, lo esencial del período es, sin duda, la posibilidad de publicar sus poemas, ensayos y cuentos en la revista Letras del Ecuador de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Es por esta época que la vena reflexiva del poeta, que caracteriza a muchos de los poemas de esta etapa, empieza a manifestarse, dando paso a una serie de meditaciones que reflejan sus preocupaciones existenciales. “Canto del hombre a su ignorado ser”¹¹⁹, es un buen ejemplo de esta tendencia; escrito en 1946, el poema está dividido en doce estrofas de dos, tres, cuatro, cinco y seis versos polimétricos, en los que se da una profundización de la conciencia en el intento de aprehender el sentido de la vida, de comprender la situación del individuo

¹¹⁹ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 114.

contemporáneo enfrentado a una realidad siempre cambiante; de percibir, como el título sugiere, la real naturaleza de “su ignorado ser”:

El hombre sufre los días que conquista,
Padece...Llora, temiendo su lágrima final.
Reparte con la carne y la ternura
la verde y fiel espina del futuro.

Clama por su irreal linaje de ángel
e invoca una escala de esparadrapo y rosas.

Ama su cuerpo. Sufre de bruces en su compañera.
Y cae, ciego, hacia lugares lívidos,
extendiendo su sangre derrotada
hacia un ser venidero que le acusa y le puebla.

Se busca siempre en su salobre boca.
Se busca en el contorno que ama y rehuye.
Cierra los ojos y se busca el alma
Y halla su entraña de animal constante
y su respiración que sube y abre
una puerta brevísima en el cielo.

Y está muriendo siempre bajo el párpado
y huyendo siempre subcutáneamente,
mientras sonríe el calcio ya en sus fémures.

(...)

El autor emplea la tercera persona como yo poemático y este recurso le ayuda a crear un tono impersonal en la formulación de sus inquietudes existenciales, de forma que no resulte tan evidente el tono subjetivo de éstas. El poema es una meditación sobre el fracaso del ser humano frente a la fugacidad de la existencia, al paso del tiempo y la muerte; se percibe, por lo tanto un sentimiento de solidaridad del poeta que, de hecho, participa del destino común a todos los hombres.

La carga de emoción comunicada es de total desamparo, de enorme pesimismo; interpreta la realidad del hombre como derrota, perpetuo padecimiento y desesperanza. Todo

en el poema expresa sufrimiento, dolor, irreversibilidad. Es posible percibir un velado eco de Heidegger en el poema; el hombre, sugiere Dávila Andrade, sabe que es un ser destinado a la muerte y al estar consciente de su irrevocable temporalidad, “sufre los días que conquista” y “llora temiendo su lágrima final.” Además, inherente a esa realidad que plantea está el concepto de predicibilidad, de recurrencia: “...Reparte con la carne y la ternura/ la verde y fiel espina del futuro”, “...extendiendo su sangre derrotada/ hacia un ser venidero que lo acusa y le puebla.” Esta visión negativa del amor físico y la reproducción aparece en algunos poemas. Sin embargo, en la perenne búsqueda de su “ignorado ser” el poeta trata de encontrar un punto de apoyo que le devuelva el equilibrio a fin de poder encontrar la clave de lo insondable, y explora, con cierto escepticismo, la vía que le permita trascender su naturaleza dual: “Clama por su irreal linaje de ángel/ e invoca una escala de esparadrapo y rosas.” El mito de la ascensión, implícito en estos versos, alude al plano espiritual. Juan Eduardo Cirlot en su Diccionario de Símbolos¹²⁰ anota, que las ideas esenciales que sugiere la escalera son: “ascensión, gradación, comunicación, entre los diversos niveles de la verticalidad” y citando a Mircea Eliade, añade: “...que la escalera figura plásticamente la ruptura de nivel que hace posible el paso de un mundo a otro y la comunicación entre cielo, tierra e infierno (o entre virtud, pasividad y pecado).”

César Dávila Andrade, habíamos ya mencionado, se interesó siempre en las teorías herméticas, fue un ávido lector de temas esotéricos y tenía un vasto conocimiento de las religiones y filosofías orientales; en consecuencia, en muchos de sus poemas se alude a los conceptos de evolución y dualidad que promulgan las doctrinas hinduistas. Por lo demás, el interés hacia lo metafísico y lo esotérico es una tendencia que se refleja en las literaturas de diferentes períodos especialmente desde el romanticismo. Octavio Paz, en Los hijos del limo,

¹²⁰ Cirlot, Juan-Eduardo. Diccionario de símbolos. Editorial Labor. S. A. Barcelona: 1991, 188.

anota: “la influencia de la tradición ocultista entre los modernistas hispanoamericanos no fue menos profunda que entre los románticos alemanes y los simbolistas franceses. No obstante, aunque no la ignora, nuestra crítica apenas si se detiene en ella, como si se tratase de algo vergonzoso. Sí, es escandaloso pero cierto: de Blake a Yeats y Pessoa, la historia de la poesía moderna de Occidente está ligada a la historia de las doctrinas herméticas y ocultas, de Swedenborg a Madame Blavatsky.”¹²¹

Es posible observar en el poema de César Dávila, un movimiento, una gradación ya ascendente, que simboliza el nivel espiritual: “cierra los ojos y se busca el alma”, ya descendente que representa el plano físico, “y halla su entraña de animal constante”; dentro de éste hay instancias de descenso hacia zonas de lóbrega negatividad en las que se agudiza la conciencia de la muerte y del pecado. Ese movimiento de ascensión y descenso se consigue por medio del léxico, “caer”, “buscar”, “subir”, “bajo”. Pero lo que realmente llama la atención, es importante subrayar, no es el léxico sino el enfoque de la búsqueda que no se concreta en solución sino que va marcando las etapas hacia el destino último del hombre que es la muerte: “y su respiración que sube y abre/ una puerta brevísima en el cielo.” “Y está muriendo siempre bajo el párpado/ y huyendo siempre subcutáneamente,/ mientras sonríe el calcio ya en sus fémures.”

Imágenes de profundidad y altura se alternan y sugieren la dualidad de la naturaleza humana escindida entre la aspiración a la trascendencia y el llamado de los sentidos:

— Entra en cavernas. Entra en cementerios.
 Entra en sexuales pozos de húmedo ímpetu.
 En catedrales de altísimos colores.
 Entra en el mar con uniformes
 y en la tierra, desnudo, ciego y solo.
 Pide. Está pidiendo siempre.

¹²¹ Paz, Octavio. Los hijos del limo. Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona: 1986. 136.

Al rosal un color equitativo
 y a Dios la soledad con una virgen;
 una amapola ajena y una manzana en límpida agonía.
 Pide enemigos. Adulterios de sombra y beso hundido.
 Funerales de otoño y ramos tristes.

Pide el anillo roto del perjurio.
 Y alcohol de muerte negra y sol oblicuo.

Pide amor y lo hunde en lechos crujidores;
 quema íntimas blancuras
 y reniega en silencio sus caderas.

Maldice de la cruz del equilibrio,
 de la hoja inmóvil y el semen instantáneo.

Prepara su mejilla a las afrentas
 golpeando oscuros animales
 e hijos con amor de subterráneo.

Decide ya el suicidio con vegetales pálidos
 y crucifijos de diferentes manos.
 Y está marchando siempre con millares de pasos,
 con millares de espaldas que se quedan
 a oscuras de Dios...

El ser humano, parece insinuar el poeta, no sólo vive acosado por lo accidental, la contingencia, el tiempo y la muerte, sino por las represiones impuestas por las doctrinas judeo-cristianas, la noción del pecado original, de la caída y, en rebelión explícita, “maldice la cruz del equilibrio”, porque al representar ésta la conjunción de los contrarios, (la línea vertical simboliza lo positivo, lo superior, la vida y, la horizontal, lo negativo, lo inferior, la muerte) desafía la dualidad del hombre. El resultado es siempre un vaivén entre uno y otro polo de la escala. Cuando la voz poética aspira a la trascendencia alude a cierto grado de perfección implícito en la imagen del rosal, y pide “la soledad con una Virgen” que representa el alma, en cuya comunión podría encontrar la vía ascendente. La “entraña animal” de su naturaleza humana, sin embargo, le impele, con igual intensidad, a buscar “... una manzana en límpida agonía”, “Adulterios de sombra y beso hundido.” Y, en alusión a su circunstancia, esto es a su tendencia

alcohólica: “Pide el anillo roto del perjurio./ Y alcohol de muerte negra y sol oblicuo.” (el subrayado es nuestro).

Paso a paso, el poeta se va acercando a la nada existencial acosado por la conciencia del pecado y de la tentación, sugeridos mediante imágenes de origen bíblico, por la inconsistencia de la realidad, el paso del tiempo y la certeza de la muerte. Atrapado en su angustia interior, no le queda otro recurso que el escape y elige uno de raigambre nihilista, el suicidio.

La última estrofa del poema marca el punto final de la línea horizontal. La conciencia de la dualidad, presente a través de los 45 versos que delatan el desgarramiento interior del poeta, no le permite siquiera plantear la posibilidad de una solución vital para su “ignorado ser” que se ha quedado “a oscuras de Dios”. Su canto, de profundo tono elegíaco, va marcando el compás de “millares de pasos” que desembocan en la nada.

“Oda al Arquitecto”

En 1946, el grupo literario “Madrugada” publica, un cuadernillo de poesía con dos poemas de César Dávila Andrade, “Oda al Arquitecto” y “Canción a Teresita”. Esta publicación, que tuvo buena acogida en el ambiente literario, constituyó para nuestro joven poeta el carnet de entrada al mundo intelectual y cultural de la ciudad de Quito. Como evoca Filoteo Samaniego, un poeta que también estaba iniciándose por aquella época, “...nos tocó saber de un poeta cuencano que llegó de pronto, por la puerta grande de la mejor poesía, llegó dueño de un lenguaje propio, coloquial, descubridor de palabras...”¹²². Si, César Dávila es, sin duda, “descubridor de palabras” de aquellas que traducen sus intuiciones poéticas y que al instalarse en

¹²² Samaniego, Filoteo. “La soledad planetaria de César Dávila Andrade”. Boletín y elegía de una vida. Homenaje a César Dávila Andrade. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1993. 21.

el poema nos descubren nuevas facetas de la realidad aprehendida.

“Oda al Arquitecto”¹²³ es un canto de exaltación metafórica al Creador del universo. En su aspecto formal, la “Oda” contiene ocho estrofas de variado número de versos, distribución asimétrica que la aleja del molde clásico, pero, conserva la estructura interna de concreciones líricas que enlazan unas con otras al referirse al mismo tema. De metro y ritmo clásicos, el fluir rítmico de los 87 vibrantes alejandrinos, alternan con sólo un heptasílabo en el sexto verso.

En la “Oda” es posible percibir una apasionada voluntad de canto, un impulso de exaltar al Creador del universo, que va a dar forma a la “Oda”. Pero, la intencionalidad es doble, desea también evocar y recrear, por medio de la palabra, y como se da en el relato bíblico, lo que hiciera el Creador cuando, a través de la palabra, inauguró el universo “en el fondo de una época hoy secreta en tus ojos”. En el proceso, el poeta va a apoyarse en un juego dialéctico como medio de corporizar la dualidad materia y espíritu, que le permita aprehender la esencia misma del Dios inmanente que es creador y al mismo tiempo, parte intrínseca de lo creado.

La solemne exclamación que abre el poema es ya, insólita. El nombre “Arquitecto”, tomado de la terminología masónica que alude a los constructores de catedrales de la Edad Media, es el vocablo que usa la masonería para denominar al Creador. En este contexto, el nombre es acertadísimo, si se tiene en cuenta que lo que desea el poeta es reconstruir la obra divina, recrearla ante nuestros ojos, como himno de alabanza al Gran Arquitecto del Universo.

Oh antiguo Arquitecto de las gaseosas manos,
los candelabros alzan su lengua hasta tu nombre
y mi alma adelgazada te besa entre las cosas.

En la estrofa inicial hay otros elementos que llaman la atención, por ejemplo, los “candelabros” no sólo porque evocan el Apocalipsis bíblico, sino porque el uso de la metáfora

¹²³ Dávila Andrade. César. O. C. VI. 111-113.

“lengua” por llama, hace alusión al fuego, elemento esencial en los rituales religiosos y, además, nos recuerda aquellas “lenguas de fuego” que descendieron sobre los apóstoles, símbolo del espíritu divino, que les concedió el don de la “palabra”. En otros niveles, el fuego es símbolo de purificación, de transformación y también representa al sol, polaridad de las tinieblas despejadas por la luz en el segundo día de la creación y, según Mircea Eliade¹²⁴, el fuego es también símbolo de trascendencia de la condición humana. Por último, sobre el sintagma adjetivo-sustantival “gaseosas manos”, explica Gustavo Alfredo Jácome que “es un mecanismo que desencadena la emoción estética (...) al atribuir a las manos del “Antiguo Arquitecto” una cualidad que no es propia de ellas; pero adjetivo con el que se refiere a la materia inmanente que en forma de gas ocupaba el espacio, antes de la formación del Universo, según las teorías de Laplace.”¹²⁵ Y así con la primera estrofa, Dávila Andrade ha preparado el escenario idóneo para una recreación lírica del proceso genésico:

Tú, en la callada tierra de azafrán de los muertos
y en la ligera mesa en que huye el alfarero
con pie impar y leve.
Tú, en el confín que abrieron las blancas jerarquías
para ordenar el vuelo de las primeras aves
al fondo de una época hoy secreta en tus ojos.
Tú, en los arcos profundos de las aguas genésicas
que labraron un tímpano para las caracolas.
Tú, en el espacio eterno, veloz e inamovible,
ausente en la profunda delicia del secreto.
Irreal y perenne. Altísimo e íntimo.
Arquitecto sagrado de las gaseosas manos.

El apóstrofe anafórico “Tú” y su variación “por Ti”, que se reparten a lo largo del poema, crea un efecto de frase ritualística y suscita en el lector un sentimiento de reverente unción que lo

¹²⁴ Eliade, Mircea. *Myths, Dreams and Mysteries*. Harper & Row Publishers. New York: 1975. 70.

¹²⁵ Jácome, Gustavo Alfredo. *Estudios estilísticos*. Editorial Universitaria. Quito: 1977. 71.

aproxima al “Arquitecto”.

César Dávila evoca el orden cósmico, con el propósito de ofrecérselo convertido en una realidad trascendente a través de la palabra que, en la “Oda”, se convierte en un logro de percepción, imaginación e intuición. Tal parece que el poeta, al trascender el nivel superficial de la sensación, se sitúa en el de la percepción y es capaz de percibir ese fluido vital que circula en todo lo creado. Instante en que, todos los sentidos agudizados captan lo que está más allá de lo contemplado y tras vislumbrar la realidad trascendente, ésta emerge de la conciencia, convertida en intuición poética, lista a ser emitida por la palabra.

El poeta no sigue el orden de la creación bíblica. En efecto, empieza mencionando la arcilla y la mesa del alfarero, en obvia referencia al sexto día de la creación en el que, las “gaseosas manos” del Arquitecto amasaron el limo de la tierra y modelaron al primer hombre. Los versos encabalgados suscitan una impresión de prisa y de emoción contenida por parte del poeta. Así pues, y siguiendo el Génesis, nos percatamos que Dios fue el primer alfarero y el hombre, obra de sus manos, el primer cacharro. No extraña, por tanto, que después de la solemne invocación al Arquitecto, el poeta le dé primacía al hombre. Todo lo demás, en el orden de la creación, es producto del pensamiento divino enunciado por la palabra.

En el poema, las palabras parecen adquirir poderes genésicos y, al enunciarlas, el poeta recrea ante nuestros ojos algunas instancias del “Fiat” bíblico. “Tú, en el confín que abrieron las blancas jerarquías / para ordenar el vuelo de las primeras aves”, lograda imagen de gran plasticidad, la de las jerarquías angélicas, cuya alada característica se repite en las aves: “Tú, en los arcos profundos de las aguas genésicas/ que labraron un tímpano para las caracolas”. En estos versos, el verbo “labrar”, en el sentido de “trabajar”, en forma continua, sobre un material hasta darle la forma necesaria para su uso, sugiere un proceso de “llegar a ser”, de evolución que, en la

imagen de la caracola, su calidad de artefacto sonoro es labor de las aguas genésicas cuya energía produce el sonido y, por ende la facultad de oír. La carga onomatopéyica del vocablo tímpano, resulta pues, un doble acierto del poeta, sugiere el sonido y el órgano receptor de éste en su “labrada” complejidad estructural.

La conjunción dialéctica que estructura el poema se emplea para describir la esencia de la divinidad, Una en su multiplicidad, que es presencia y ausencia, irrealdad y perennidad. En contraste implícito, el hombre, adscrito a la inconjugable dualidad de su temporal realidad se debate entre los opuestos del ser y el no ser, de la vida y la muerte, la existencia y el vacío.

(. . .)

Por Ti las rosas mueven sus codos de frescura
y las dalias sus rótulas de ácido rocío.
Por Ti el árbol reposa en su quicio de roca
y los antiguos mitos, en sus torsos de mármol,
con los ojos lejanos de mineral continuo,
fijos, despetalados, absortos de pretérito.

Tú respiras la brisa dorada del cabello,
la tibia arborescencia que lactan las gacelas,
la delgadez fragante de los hilos de hierba
y en la última tarde nos respiras el alma.
Por Ti usa la abeja su brújula de rosas
buscando su capilla al través de los árboles.
Por Ti el sur del cielo enrolla sus montañas,
inunda de tristeza el fondo del zafiro
y guarda en una esmeralda el cuerpo de una niña.
Por Ti el corazón sigue golpeando el cielo
y la sangre se tiende sollozando en la tierra.
Oh invisible Arquitecto de las etéreas manos.

La anáfora “Tú” y su variante “Por Ti” que recorren la “Oda” reiteran dos esenciales conceptos vertidos en el poema, la omnipresencia del Creador en el cosmos y como Causa Primera de todo lo que existe:

Tú, en la ciudad antigua rota por mil clarines,

en el carmín nostálgico de los besos heridos
 y en la débil memoria de la nube en el agua.
 En el cedro vendado de navíos y fábulas;
 en el yodo secreto de los pies de los hongos,
 sobre sus cabecitas de tierno pan mojado.
 En el estío de oro y torres de amaranto
 que llega con centauros y fraguas de berilo
 y con rojos ramajes de escorpiones heridos.
 Tú, en la física llama del tacto en nuestras manos,
 en su secreto ocaso y en su clima cerúleo,
 en sus ciegos riachuelos que te sienten y palpan
 y en su hidrografía que va al mar del sepulcro.
 Oh sagrado Arquitecto de las eternas manos.

Tú, en la buena madera que amasaste con flores,
 con agua hija de nube, nutritiva y delgada.
 En el árbol que cuenta los años con coronas,
 en sus hojas que tienen un paladar de aroma.
 En la antigua montaña, maestra de palacios.
 En el bosque en que arden tus azules arterias
 cuando el viento de junio suena el cuerno de caza.
 En el musgo que extiende su lento manuscrito
 y en el polvo durmiente que llora tus sandalias.
 Tú, en la blanca vendimia que afana a tus arcángeles
 y en su callado viaje alrededor del aire.
 Tú en el dorado toro que piensa en el otoño,
 en su tierna memoria de gema oscurecida
 y en su lenta conciencia que aún no tiene bordes.
 Oh antiguo Arquitecto de las aéreas manos.

Por Ti las golondrinas llevan la primavera
 con tembloroso luto al través de los mares.
 Por Ti tienen los nidos modelada con briznas
 la copia fiel y tibia de un seno femenino.
 Por Ti cultiva el mármol su rosál geológico
 y encabrita en los frisos sus caballos inmóviles.
 Por Ti las codornices tienen la voz de trigo
 y las hojas de invierno usan guantes de lana.
 El árbol busca el humo de tu celeste altura
 y las colmenas cantan su marea dorada.
 Oh antiguo Arquitecto de las perfectas manos.

Tú, en la zona del ámbar que atraviesan los ángeles
 con sus carros de cera, su cosecha de lino
 y con los tiernos vasos de su temperatura.

Tú, en el hombro desnudo del arroyo en la espuma,
 y en el agujón lento del sonido en el sueño.
 En el temblor concéntrico de los lagos heridos
 y en el sepulcro errante de las voces que fueron.
 En la música que anda por el cielo hace siglos
 y alguna noche baja hasta nuestros oídos.
 Tú, en nosotros: dormido, vigilante y profundo.
 En la secreta nube de la melancolía,
 en este oscuro viaje de adversidad y gloria,
 en este vago sueño mortuorio que vivimos.
 Respiras nuestro gozo, nuestro dolor, nuestro aire
 y en la noche postrera nos respiras el alma...

Hay una enorme carga de sensorialidad en las imágenes, abunda la metáfora animizada por la prosopopeya, tomada del reino mineral, vegetal y animal y, en muchos casos, matizada por la sinestesia, transmutándose en sutilísimos hallazgos poéticos. Como bien anota Hernán Rodríguez Castelo refiriéndose a la "Oda": "Ese solo poema daría -y acaso ha dado- para un ilustrativo inventario de modos de metaforizar."¹²⁶

La acumulación de elementos le sirve al poeta para elaborar imágenes que, debido a una sutil combinación de recursos, cuajan en aciertos líricos de gran plasticidad. Vale la pena anotar, a modo de ilustración, unos pocos ejemplos: "Por ti las golondrinas llevan la primavera/ con tembloroso luto al través de los mares." El vuelo de las golondrinas, sometido a la alquimia de la metáfora y la sinestesia visual, se transmuta en "tembloroso luto" y se concretiza a nuestros ojos en movimiento (tembloroso) de color (negro), que transporta un objeto incorpóreo (la primavera) de un sitio a otro. Similar proceso se da en los versos 26 y 27: "Por Ti usa la abeja su brújula de rosas/ buscando su capilla al través de los árboles". Las antenas de la abeja, órgano olfativo, se metamorfosean en "brújula de rosas" que le guían hacia la "capilla" (colmena o panal). El vocablo "capilla", desencadena otra serie de asociaciones pues no sólo es habitáculo de las

¹²⁶ Rodríguez Castelo, Hernán. Las aventuras poéticas de César Dávila Andrade. Boletín y Elegía de una vida. Homenaje a César Dávila Andrade. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1993. 68.

abejas sino que guarda la miel y la cera que éstas producen. La cera nos remite a velas y fuego, elementos esenciales del culto ritual de las “capillas” sugiriendo, en la labor de las abejas, un culto de alabanza a su creador, el Arquitecto, a su vez, constructor de la capilla cósmica, implícita analogía contenida en los versos. Y, siguiendo con las abejas, en el verso 72, “y las colmenas cantan su marea dorada”, hay un tejido de sinécdoque, sinestesia visual y auditiva y prosopopeya que logran crear el tapiz metafórico de la “marea dorada” para sustituir al vocablo miel. En el reino vegetal, la metáfora “guantes de lana” por nieve, del verso 70, describe el típico detalle invernal de la hojas de los árboles cubiertas por ella “y las hojas de invierno usan guantes de lana.”

A lo largo del poema se alternan imágenes que aluden a los cuatro elementos y, a las diferentes especies de los reinos vegetal, mineral y animal. En contraste, otras expresan conceptos abstractos, como el de la evolución de la conciencia sugerida en la imagen del dorado toro de “tierna memoria” y “lenta conciencia que aún no tiene bordes”. El toro es un símbolo complejo y antiquísimo y da lugar a un sin número de interpretaciones; un par de ellas, entre otras, ofrecidas por Juan Eduardo Cirlot, vale la pena anotarlas. “La tradición esotérica lo considera animal emblemático de los boreanos contra el dragón de los negros, asimilando al dios Thor, hijo del cielo y de la selva” añade Cirlot que esto significa en principio, “la superioridad analógica del mamífero sobre el reptil”. Por otra parte, “el toro es símbolo de la luna con la que se identifica morfológicamente por los cuernos y el creciente”, razón por la cual “Sin, dios lunar de los mesopotamios tenía la forma de toro”. En contraste, “el Surya védico es un toro solar. Según los asirios, el toro es hijo del sol. (...) El toro lunar se transforma en solar cuando éste vence al más antiguo culto lunar.”¹²⁷

¹²⁷ Cirlot, Juan Eduardo. 445

Otras imágenes de origen bíblico, recrean diferentes momentos del libro sagrado, como aquella del verso 34, que evoca a la antigua Jericó destruida por el sonido, “la ciudad antigua rota por mil clarines”; y un verso en que la intuición poética plasma, en la imagen del polvo, la profecía de la Encarnación, del Hijo de Dios hecho Hombre: “y en el polvo durmiente que llora tus sandalias.” Por otra parte, la existencia del ser humano, marcada por la temporalidad, se insinúa en los versos 42 al 46. De entrañable eco manriqueño, resalta en ellos la imagen de la muerte. “Tú, en la física llama del tacto en nuestras manos, / en su secreto ocaso y en su clima cerúleo, / en sus ciegos riachuelos que te sienten y palpan / y en su hidrografía que va al mar del sepulcro.”

La última estrofa de la “Oda” es de descenso abrupto al nivel de la existencia humana, el léxico acarrea una carga de negatividad que ensombrece la atmósfera del poema: sepulcro, noche, heridos, melancolía, oscuro, adversidad, dolor resumen la vida que es “un oscuro viaje de adversidad y gloria”, un “vago sueño mortuorio”. La música de las esferas que “alguna noche baja hasta nuestros oídos” no nos ayuda a trascender el nivel del “vago sueño”. La omnipresencia de la muerte invade el espacio lírico, el Arquitecto nos respira el alma y la Oda termina en fúnebre acento; el canto ha modulado al tono elegíaco y queda interrumpido por la reticencia.

Espacio, me has vencido.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito publica en enero de 1947, Espacio, me has vencido, el primer libro de poemas de César Dávila Andrade. Los 20 textos que lo constituyen proyectan claramente los rasgos de su mundo interior, ya entrevistados en sus poemas sueltos y que afloran como sentimiento de vacío y soledad ontológica absoluta. El quehacer poético fue para Dávila Andrade una constante exploración del ser, una experiencia de desgarramiento que le impulsaba a recoger en el verso las inquietudes existenciales del hombre contemporáneo enfrentado a la fuga del tiempo, la certeza de la muerte y la ilusoria consistencia de una realidad mutable. Esta abrumadora toma de conciencia le empuja a un particular juego dialéctico; por un lado el deseo de trascendencia y, por otro, una atracción obsesiva por la muerte. Está, además, plenamente consciente de la dualidad de la naturaleza humana escindida por contrarios y desea superar esa condición por la vía del conocimiento, como paso previo hacia la trascendencia. Sin embargo, en su primer libro, es fácil percibir su escasa fe en esta posibilidad; destacan con más fuerza, sus alusiones al vacío, a la nada y al suicidio.

La primera entrega poética de César Dávila, en su edición original contiene 20 poemas según anotamos; sin embargo, en la edición de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, (que nos sirve de referencia) en el primer tomo de las Obras Completas del poeta, Espacio, me has vencido incluye nueve poemas sueltos escritos entre 1947 y 1949, por considerárselos material poético de transición hacia la segunda etapa de su trayectoria lírica.

Los poemas de Espacio, me has vencido, están contruidos sobre una base de pares de opuestos que sugieren, ya la dualidad del ser, ya la voluntad de intentar una fusión con el todo. Esta relación de oposiciones resulta en una dialéctica entre nihilismo y trascendencia que nos

provee, a su vez, la pauta interpretativa para el análisis de los poemas.

Los temas de Espacio, me has vencido, de raíz neo-romántica, enfocan el amor, la soledad, la muerte, el tiempo, la madre, el origen como punto de partida de un soterrado anhelo de aprehender el significado de la existencia, de trascender la realidad inmediata a fin de encontrar la respuesta a sus interrogaciones vivenciales. La aparente variedad de los temas no impide percibir el hilo conductor y la disposición en el tratamiento de los poemas y muestra, además, la voluntad de estructura temática del poeta.

En lo que se refiere al aspecto formal, la mayor parte de los poemas son largos y poliestróficos; el verso es blanco sin rima y hay la tendencia a emplear metros tradicionales como el endecasílabo y el alejandrino, pero no faltan poemas polimétricos. Se puede apreciar, además, un ágil fluir rítmico del verso.

Otro elemento importante que merece señalarse, es la experimentación con los títulos, en su primer poemario Dávila Andrade utiliza aquellos que sugieren, simbolizan o definen el contenido del poema. Finalmente, en algunos poemas de Espacio, se observan, aunque muy tenues, reminiscencias cromáticas y culturalistas de raíz modernista.

Tiempo y Espacio

El primer poema del libro exhibe su mismo título, “Espacio, me has vencido”, y se compone de seis estrofas de diferente número de versos; el alejandrino combinado con el endecasílabo son los metros elegidos, con un solo verso heptasílabo que es el que cierra el poema. Se trata, pues, de un poema de buscada lentitud rítmica y abrupto final.

Situado en el tiempo el poeta se enfrenta a la infinitud cósmica observándola desde el espacio íntimo de su interioridad. El verso arranca fluidamente alternando la observación y la

meditación en tiempo presente y va trazando, en el momento de contemplación, el contorno del espacio cósmico, símbolo de lo incognoscible, que el poeta intenta capturar a través del lenguaje. Mas, como el paso del tiempo lo vuelve fugaz e inasible, la idea de derrota sugerida por el título, queda plasmada a lo largo del poema. De hecho, la actitud derrotista se expande en proyección de marcado tono existencial; su visión del mundo, empañada por velados sentimientos de soledad, frustración, melancolía, pone de relieve el fracaso ante la condición efímera del hombre y de la realidad que lo circunda. Hay una doble toma de conciencia que le impide trascender las polaridades espacio y tiempo. En efecto, la conciencia de su temporalidad nace de la conciencia de estar en el mundo, mientras que el espacio, percibido por el poeta como eternidad, queda fuera de los accidentes del tiempo. Vencido por los opuestos inconciliables el poeta desea escapar del tiempo y su circunstancia por la vía del suicidio.

Espacio, me has vencido. Ya sufro tu distancia.
 Tu cercanía pesa sobre mi corazón.
 Me abres el vago cofre de los astros perdidos
 y hallo en ellos el nombre de todo lo que amé.
 Espacio, me has vencido. Tus torrentes oscuros
 brillan al ser abiertos por la profundidad,
 y mientras se desfloran tus capas ilusorias
 conozco que estás hecho de futuro sin fin.
 Amo tu infinita soledad simultánea,
 tu presencia invisible que huye su propio límite,
 tu memoria en esfera de gaseosa constancia,
 tu vacío colmado por la ausencia de Dios.

Ahora voy hacia ti, sin mi cadáver.
 Llevo mi origen de profunda altura
 bajo el que, extraño, padeció mi cuerpo.
 Dejo en el fondo de los bellos días
 mis sienes con sus rosas de delirio,
 mi lengua de escorpiones sumergidos,
 mis ojos hechos para ver la nada.

Dejo la puerta en que vivió mi ausencia,
 mi voz perdida en un abril de estrellas
 y una hoja de amor, sobre mi mesa.

Espacio, me has vencido. Muero en tu eterna vida.
 En ti mato mi alma para vivir en todos.
 Olvidaré la prisa en tu veloz firmeza.
 y el olvido, en tu abismo que unifica las cosas.

Los opuestos, sea en forma de oxímoron, paradoja o antítesis tienen, sin duda, una doble función en el poema; por una parte insinúan la fusión de los opuestos, idea básica de la unidad cósmica; por otra, crean la tensión dialéctica sugiriendo lo fugaz, inconciliable e irrevocable de la realidad del hombre. El poema se abre con la antítesis “distancia-cercanía”, en clara referencia a la naturaleza inasible de la realidad observada, ésta se corrobora en uno de los siguientes versos, “y mientras se desfloran tus capas ilusorias” que súbitamente le revelan la esencia real del espacio contemplado, “conozco que estás hecho de futuro sin fin.” La secuencia de términos antagónicos, en modo verbal algunos, crean también efectos antitéticos, “perdidos-hallar”; “torrentes oscuros-brillan”; “ver la nada”. Otros son acertados oxímoros contruidos con adjetivos que siguen o preceden al sustantivo: “soledad simultánea”, “presencia invisible”, “vacío colmado”, “gaseosa constancia”, “veloz firmeza”. Las oposiciones constituyen el eje del poema, giran en torno a la idea de la conjunción de los contrarios que opera en el cosmos, y es percibida por un observador consciente de su temporalidad; de ahí nace la sensación de frustración, de derrota y el deseo de integrarse, mediante el suicidio, al espacio observado: “Ahora voy hacia ti sin mi cadáver”; “Muero en tu eterna vida.”

Las siguientes estrofas desarrollan el tema de la muerte y los versos van matizándose de un delicado lirismo: “Dejo en el fondo de los bellos días/ mis sienes con sus rosas de delirio,/ mi lengua de escorpiones sumergidos, / mis ojos hechos para ver la nada.” “Dejo la puerta en que vivió mi ausencia, / mi voz perdida en un abril de estrellas / y una hoja de amor sobre mi mesa.” La penúltima estrofa, compuesta de quince versos es de despedida; la reiteración del “adiós” alude a elementos claves que conforman el espacio; el mundo de la forma se condensa en la

imagen, “Adiós claras estatuas de blancos ojos tristes.” El color, mediante la alusión a la naturaleza, “Navíos en que el cielo, su alto azul infinito/ volcaba dulcemente como sobre azucenas. El sonido, por la canción y la música, “Adiós canción antigua...”, “Adiós, Luis Van Beethoven,...” y la polaridad negativa o femenina, en la imagen, “Tiernas mujeres de ámbar”; en suma, se despiden del mundo de la manifestación regido por el tiempo y el espacio.

Adiós claras estatuas de blancos ojos tristes.
 Navíos en el que el cielo, su alto azul infinito
 volcaba dulcemente como sobre azucenas.
 Adiós canción antigua en la aldea de junio,
 tardes en las que todos, con los ojos cerrados
 viajaban silenciosos hacia un país de incienso.
 Adiós, Luis Van Beethoven, pecho despedazado
 por las anclas de fuego de la música eterna.
 Muchachas, las mi amigas. Muchachas extranjeras.
 Dulces niñas de Francia. Tiernas mujeres de ámbar.
 Os dejo. La distancia me entreabre sus cristales.
 Desde el fondo de mi alma me llama una carreta
 que baja hasta la sombra de mi memoria en calma.
 Allí quedará ella con sus frutos extraños
 para que un niño ciego pueda encontrar mis pasos...

Espacio, me has vencido. Muero en tu inmensa vida.
 En ti muere mi canto, para que en todos cante.
 Espacio, me has vencido...

Es importante señalar también, en conexión con el interés de César Dávila Andrade por los símbolos esotéricos, el significado del verso “Desde el fondo de mi alma me llama una carreta/ que baja hasta la sombra de mi memoria en calma.” La imagen de la carreta, que aparece en algunos poemas, según Juan Eduardo Cirlot, contiene una analogía simbólica del carro en relación con el ser humano: “El conductor representa el sí mismo, de la psicología junguiana; el carro, el cuerpo y también el pensamiento en su parte transitoria y relativa a las cosas terrestres; los caballos son las fuerzas vitales; las riendas, la inteligencia y la voluntad.”¹²⁸ Sin embargo, el

¹²⁸ Cirlot, Juan-Eduardo. 118

simbolismo que encierra el arcano 7 del Tarot, “The Chariot”, ampliamente analizado por Paul Foster Case en su libro The Tarot, nos parece más próximo al que se sugiere los versos aludidos. Case explica que la letra del alfabeto hebreo Cheth está asociada a la carreta, y ésta que aparece en un campo rodeado por una valla o cerco, sugiere protección, refugio, seguridad. Significa también el habla, la palabra:

...Speech is the human function attributed to Cheth by Qabalists. Speech defines. Words are like fences enclosing particular fields of consciousness. (...) The attribution of speech to Cheth, therefore, indicates that words have preservative and protective power, that right use of the language is the means to safety. Extend the meaning of speech from the spoken word to the unspoken words of thought (...) Here is an intimation that, though self-conscious elements are involved, the mental activities symbolized by Key 7 are carried on at the subconscious level.

A little self-study will convince you that your thought and speech are largely subconscious in origin. Your vocabulary depends on subconscious associative processes. Your sentences, your style, your figures of speech -all these take shape below the self-conscious level.”¹²⁹

El significado de la carreta se extiende en ramificaciones más profundas, pero lo que hemos citado es lo que mejor explica la idea central sugerida por la carreta del poeta quien, vencido por el espacio, busca liberarse de la angustia en el ámbito de la palabra. En efecto, la palabra fue su refugio y fortaleza, pero también, lucha continua y desgarradora. César Dávila Andrade buscó incesantemente la vía de la trascendencia a través de la palabra poética y gran parte de su creación posterior nos muestra su constante lucha por aprehenderla, “Cada palabra puede alojar a un Angel/ y ahogarlo en las remotas traducciones”, dice en “Palabra sola”, uno de los poemas de su libro Arco de instantes.¹³⁰

Entre los recursos utilizados por el poeta, a más de los contrastes antitéticos ya señalados,

¹²⁹ Case, Paul Foster. The Tarot. Macoy Publishing Company. Richmond, Virginia: 1947. 93.

¹³⁰ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 267.

hay también el uso del hipérbaton en dos de los versos de la penúltima estrofa, “Navíos en que el cielo, su alto azul infinito/ volcaba dulcemente.” y “Muchachas, las mi amigas. Muchachas extranjeras.” Destaca, también la repetición interna en forma de anáfora. El poema se abre con el verso “Espacio, me has vencido...”, y lo recorre en variaciones temáticas y de sentido; la repetición va hilando el tramado temático que sostiene y da sentido al poema hasta cerrarlo, pero, esta vez, interrumpido por la reticencia. El verso final interrumpido reitera o corrobora, aun más, lo que se ha venido expresando y nos remite, nuevamente, al comienzo, definiendo en esta forma su estructura circular. Paradójicamente, el verso final en este poema no sólo representa una vuelta al tema, sino que sugiere también el fin del proceso linear de la vida del sujeto poemático, que anuncia su muerte: “Espacio, me has vencido. Muero en tu inmensa vida./En ti muere mi canto, para que en todos cante./Espacio, me has vencido...” El canto, preservado por la palabra, es una suerte de herencia lírica del poeta, otorgada a los lectores de poesía, y sugiere también su anhelo de permanencia.

Espacio, me has vencido, se cierra en evidente estructura circular, pero, conviene anotar que, el espacio no sólo traza la forma circular del poema, sino también la del libro, cuyo poema de cierre se titula “Espacio”; nos remite pues al de apertura, sugiriendo un doble movimiento de rotación. En el primero gira sobre su eje y vuelve al punto inicial, pero siendo el espacio, en su tramado de temas existenciales, eje del libro también, éste gira en forma espiral hasta culminar en “Espacio”.

En “Espacio”¹³¹, la forma es similar a la del primer poema, división estrófica de variado número de líneas, y el metro utilizado es el alejandrino, sin rima, rematado, en la última estrofa,

¹³¹ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 160.

por dos heptasilabos finales.

La pauta intencional es la misma, el deseo de comprender lo eterno, como clave para la comprensión del destino del hombre atrapado en su temporalidad. Es por eso que demanda, en vehemente exclamación, “Entrégame, oh locura, tu viaje de constancia / tu vaguedad ardiente de fragor y de fuego, / tu dominio de nave eternamente fija”. Sabe que el mundo tridimensional está regido por la multiplicidad y la mente por las ideas y desea saltar esa barrera que le impide el ingreso al ámbito de la unidad; la conclusión es inevitable, la voz poética va a diluirse en ese elusivo espacio imposible de aprehender: “Quiero yo desgarrar en ti mi ola de polvo/ y olvidar en tu abismo las formas de la idea”, e invoca “Descúbreme los ojos. Sufro por tu distancia / que navega en la llama del gran aliento eterno.”

La urgencia irresistible de integrarse a la nada es, como en el primer poema, irrevocable, “Ya voy hacia tu abismo de ficción y delicia”. Su tendencia casi visceral hacia el aislamiento, su lacerante soledad, el sentimiento de desarraigo que empieza a manifestarse desde sus primeros pasos en el terreno lírico, explican su atracción por la nada y su elección del abismo como lugar de olvido y de destierro: “Espacio, infinita soledad que en sí piensa, / creando la esférica lucha del universo. / En ti mi alma busca su divino destierro.”

El amor.

El tema del amor aparece en ocho poemas, seis pertenecen a Espacio, y dos al anexo de poemas sueltos, “Canción para verte en este día” y “Canción para mi nuevo nacimiento”. Es frecuente, en la primera etapa de César Dávila el uso de “canto” o “canción” para dar título a sus poemas, que se caracterizan por un delicado lirismo y una honda subjetividad. Espacio y tiempo vuelven al verso, pero esta vez, para recrear vivencias adscritas al pasado. Los recuerdos,

convocados por la memoria, le sirven para plasmar esas vivencias a través del lenguaje poético y, al mismo tiempo, para reflexionar sobre cuestiones metafísicas como la fuga del tiempo, la ilusión de la realidad, la muerte. Este ejercicio de evocación-reflexión es muy efectivo, pues lo evocado se transforma en una nueva realidad poética que, sin enfatizar lo abstracto y sin ahogar el sentimiento emerge diáfana del centro mismo de la sensibilidad del poeta. Lirismo y metafísica constituyen, por lo tanto, la materia medular de su creación.

El amor en su dimensión romántica fue para César Dávila una experiencia más sentida que vivida y compartida. Amó, sí, platónicamente, a una prima; lo confiesa en estos versos:

Ya recibí tu carta. Escrita con romero y pestañas azules!
Me cuentas que se ha muerto mi prima María Augusta.
Ahora que estoy lejos, te diré: Yo la amaba.
Mi timidez de entonces me quebró las palabras.

(“Carta a la madre” p. 161)

Sobre el particular, Jorge Dávila Vázquez anota que la prima del poema, “fue en realidad María Luisa Machado, a la que se sintió hondamente ligado, aunque nunca llegara a expresarle sus sentimientos, según su propia confesión, y de acuerdo con lo afirmado por familiares de los dos.” También dice que “casi todas las figuras femeninas que iluminan su lírica (...) parece que no correspondían a seres reales, sino imaginarios...”¹³² basado en la opinión de algunos amigos, de aquel entonces, del poeta.

Sin embargo, por lo menos en un caso, nuestro poeta amó intensa y desesperadamente, por tratarse de un amor imposible, a una mujer de carne y hueso, Laura, que trabajaba también en la Casa de la Cultura Ecuatoriana y que es la fuente de inspiración de los poemas de amor más hermosos del libro. El sentimiento amoroso está teñido de nostalgia y desesperanza. en la poesía

¹³² Dávila Vázquez, Jorge. 43.

de César Dávila; el amor, parece sugerirnos el poeta, tampoco escapa a la fuga del tiempo y está sujeto a la contingencia, la muerte o la ausencia.

El tiempo y la muerte, implícitos en el título, y un espacio geográfico ficticio sirven de marco al poema “Después de nosotros”¹³³. Exhibe el texto una cierta complejidad en la perspectiva espacial y temporal; el poeta está reflexionando sobre el futuro pero en un tono evocativo que transforma la realidad del presente en materia del pasado, sugiriendo de entrada, el sentido efímero de la realidad individual en contraste con el de la naturaleza, perenne en su cíclico transcurrir: “Mañana, después de nosotros,/ volverá a la pradera en dulce péndulo,/ a recorrer la música, un delirante festival”. La tensión dialéctica queda establecida marcando la vitalidad del espacio aludido frente al velado indicio de muerte. Sin embargo, en las cuatro estrofas siguientes es posible percibir una suerte de corriente interna, vital, que anhela permanencia. La voz poética enumera algunas actividades subjetivas, intelectuales y estéticas y se pregunta quién las ejecutará mañana: “¿Quién mirará en silencio / cruzar por los cristales detenidos / las cosas que terminan con la lluvia?”; “¿Quién abrirá de noche la unánime / novela que se lee alma adentro/ ...?; “¿Quién verá en las noches de diciembre / salir, al través de las ventanas, / la música delgada de Franz Schubert / que, sollozando, cae en los jardines?”. El apóstrofe anafórico imprime de una vehemencia insospechada a estos versos que constituyen una variación del tema:

¡Ah, mañana, después de nosotros!

Cuando la primavera alce sus hojas,
¡qué luminosas potras de topacio
se empinarán de amor
sobre nuestros sepulcros apagados!

Sobre nosotros pasaran en junio

¹³³ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 125.

misas de punta azul y espuma blanca,
 los gaseosos orfebres del crepúsculo
 y el agua circular de las carretas

(...)

La descripción del espacio a base de enunciaciones metafóricas cargadas de sensorialidad y de plasticidad, delata, por otro lado, la polaridad positiva, la pasión por la vida que consume al poeta. Con razón comenta Alejandro Carrión en su magnífico ensayo César Dávila Andrade o una isla rodeada de imposible: "...La poesía de César Dávila Andrade, llamado "El Fakir", parte de un pensamiento esencial que es el esqueleto conceptual de toda su lírica. Este pensamiento se manifiesta en diversas maneras y en una secuencia evolutiva. (...) El poeta está acosado por una ambición de vida que casi lo enloquece. Percibe que esa ambición no podrá ser lograda, sintiéndola como Tántalo, irremediablemente imposible. Está seguro de que la vida que le niega hoy sus dones, seguirá derrochándolos, en la misma manera que hoy los derrocha, cuando él esté muerto. La siente como algo extrañamente maravilloso, lleno de lujuria, como una torrencial inundación, cuya humedad le es indispensable, y que corre en torno suyo sin empaparlo ni transirlo, porque él, por lo pronto, está rodeado de imposible. Porque él es, en medio de la vida, una isla impermeable rodeada de imposible."¹³⁴

Esa sed de vida, súbitamente, se apaga en la penúltima estrofa y nos remite a una voz poética que, modulando el tema con alusiones al "más allá", en un aparente cambio de perspectiva espacial y temporal, va a anclar en la frase condicional con la que invoca la imposible posibilidad del retorno. Esta estrategia verbal nos remite al nivel de lo irreal, lo intencional, de lo que se desea sin tener la certeza de que pueda convertirse en realidad:

Oh, si esta tierra inexorable

¹³⁴ Carrión, Alejandro. "César Dávila Andrade o una isla rodeada de imposible". Letras del Ecuador. No. 26-27. Agos.-Sep: 1947. 6-7.

que hoy me cose los párpados, amada;
 si esta tierra, al fin, se aclarara,
 lloraría temblando, sobre tus manos blancas
 como cuando la fiebre me adelgazaba el alma...

¡Pero esta honda noche, se hace tarde!

La tierra en esta estrofa es el símbolo que mejor expresa su idea sobre la muerte vista como el anonadamiento último del ser, previo a su retorno al polvo; alude, igualmente a la imposibilidad de ver, es decir de conocer, único medio de trascendencia, posible, solamente, si el limo que le cose los ojos, "al fin se aclarara."

La oscuridad ha invadido el espacio del poema que se cierra con un giro inesperado. El poeta asume un tono coloquial y, como si hubiera estado a punto de olvidar algo que tenía que decir, empieza la estrofa final con un exclamativo "Ah":

Ah, y otra vez, errantes, los gitanos
 volverán una tarde a nuestra aldea.
 Sé que preguntarán por nuestras manos...
 Les dirán que ya nadie puede leer en ellas,
 que tenemos la línea de la vida
 borrada por dos años de azucenas.

Fiel a su ansia de vida, el poeta se niega a aceptar la muerte como destrucción o acabamiento definitivos y, asiéndose a la única posibilidad que le queda, imagina el retorno por la vía panteísta, esto es, integrándose al elemento telúrico del que procede para encontrar la circularidad cíclica como forma de permanencia. El uso de la metonimia resulta poéticamente acertado, pues no sólo confiere ese velado toque de misterio que invade la estrofa final, sino que converge los términos opuestos vida-muerte para infundir un significado más profundo a una referencia aparentemente trivial; en efecto, las líneas de la mano sugieren el cauce lineal de la vida humana, y al estar borradas, el significado de muerte, intensifica el tono elegíaco del poema.

En “Carta de la ternura distante”¹³⁵, el yo poético se ubica en el mundo de la infancia, universal antídoto contra la soledad, y del que se sirven no sólo los poetas, vale la pena anotar, sino la mayor parte de los seres humanos. El poeta intenta rescatar, a la manera de Marcel Proust, el tiempo perdido por medio de la evocación. Partiendo de la soledad va en busca de una época de su vida, y de un espacio rural, casi idílico, a través de un diálogo imaginario con la amada. Embarcado en la tarea, utiliza un vocabulario de sabor cotidiano para recrear una realidad aparentemente anecdótica, pero que adquiere nueva dimensión y significado conforme el poema va desarrollándose.

“Estoy solo. La niñez vuelve a veces / con sus blancos cuadernos de ternura.” Es el tiempo de la inocencia, la figuración ideal de la infancia que el poeta intenta rescatar por medio de la palabra, y en el proceso evocativo todos los sentidos se agudizan: “Oigo entonces el ruido del molino / y siento el peso de los días caer desde la torre de la iglesia”. Habiendo rescatado el espacio, la memoria va a anular el tiempo, para recrear la vivencia. “Pienso qué harás ahora frente al camino blanco / por el que cierto día pasó mi soledad.” Y entonces, desde el fondo del recuerdo, la figura amada emerge a la conciencia del poeta, nítida, fresca; preservada fuera del tiempo, por la memoria:

Recuerdo: tenían tus pupilas color de té y arenilla
y bullían en el fondo de tus ojos
esos mínimos puntos luminosos
con que escriben los músicos
las más azules y hondas melodías.

Y la enumeración va dando forma al retrato; los ojos, “color de té y arenilla; los cabellos son “pantojas del estío” y su matiz es “de la miel del topacio”. Hay en los versos siguientes una creciente intensidad evocativa, la imagen de la adolescente va dando paso a la de la incipiente

¹³⁵ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 127

mujer: “Tenias creo ya sobre los senos/ dorados terroncitos”; las sienes exhiben “la sagrada blancura de la nieve”. La serie de apóstrofes a la presencia evocada van completando la imagen:

¿Tienes aún ese hoyo de nardo en la sonrisa?
¿Y ese nudo de rosas que te rodeaba los tobillos?”.

¿Por qué tu andar me ha parecido siempre
el temblor de un jilguero entre los mimbres?
¿Recuerdas esos barcos de papel cargados de semillas
que, a veces, pusimos en el río?

Llevaban como en éxtasis más dulces lilas.
Todas han muerto en soledad y en frío.

Hay una vuelta a la soledad que nace del sentimiento de desarraigo y da paso a la añoranza por el lugar de origen, la tibieza del hogar, la ternura, elementos que nutrían su sensibilidad infantil y que se condensan en la imagen del pan, “salió de él como un ángel su perfume”. En el “aquí”, que sugiere el espacio urbano, real donde se encuentra, abunda el pan que alimenta el cuerpo solamente, porque el aroma de “la ternura, esconde como un niño las manos.” La novedad de estos versos reside principalmente en la utilización artística del lenguaje cotidiano, que al servicio del símil los impregna de enternecedora emoción y delicado lirismo, transformando así la realidad evocada, en vivencia poética.

El fin de la evocación clausura el poema. “Volveré algún día.” La frase en tiempo futuro promete un retorno indeterminado y por lo mismo irreal “Volveré algún día./ El maestro de capilla de la aldea / tocará para los dos aquella música/ que tiende sobre un río siete puentes de rosas.” La simbología del río, los puentes, las rosas sugieren el paso, el tránsito, el cambio de un estado a otro. Así como la evocación le sirvió de puente para asomarse al pasado, el arte, representado por la música, va tender líricos puentes en el río de su vida para depositarlo en el ámbito de la poesía.

El dolor de la evocación parece, ahora, intolerable y en forma terminante exclama: “Y por

ahora basta. Volveré algún día / Afuera son las nueve de la noche./ Se esconden poco a poco mis palabras...” El “nueve” tiene un valor simbólico en este contexto; sugiere conclusión, fin, término de un ciclo. El tiempo de la infancia y sus “blancos cuadernos de ternura” han vuelto a sumergirse en la noche del alma del poeta.

“Carta de la ternura distante” es, más que un poema de amor, una melancólica jornada de reminiscencias para rescatar, como el título sugiere, esa “ternura distante” de la que se nutrieron sus años infantiles. El poema “Carta a una colegiala”¹³⁶ en cambio es la evocación del primer amor.

El poema comienza con una recomendación que expone, de entrada, la forma epistolar del texto. “Para leer esta carta/ baja hasta nuestro río.” El paisaje cuencano, sitio concreto trasladado al poema, es la representación de un estado anímico propicio a la evocación del tiempo del amor. El tono, ingenuamente romántico, captura la transparencia de ríos y cascadas del amado terruño en una serie de imágenes visionarias que inundan la estrofa inicial de 10 versos. El escenario de la lectura se transforma en espacio mágico donde, al conjuro de la repetición “escucharás” que crea el efecto rítmico de la frase ritualística, la colegiala va a percibir el sonido de “una cosecha de aire”; de “La desnudez unánime del agua”; del “rumor del minuto”; y de “la catarata inmóvil del silencio.” Establecido el instante mágico el poeta inicia la epístola: “Entonces, te hablaré desde las letras:/Era enero. Salimos del colegio.” Lo que va a decir a continuación es la visión subjetiva de una vivencia, que por ser la del primer amor, quedó grabada en la memoria; hay instancias en los versos que tienen el poder de sugestión asociadas al tema del amor, pero que no se definen explícitamente:

¹³⁶ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 143.

Bella aprendiz de cartas y de melancolía,
con los ojos cerrados y las bocas unidas,
tomamos esa tarde una lección de idiomas
sobre el musgo que hablaba de la cartografía.

El amor sentido como enfermedad, el mal de amores, pasó, admite el poeta, pero queda el recuerdo:

Mañana son dos años, siete meses.
Te conocí con toda mi alma ausente;
Sufría entonces, por la primavera,
un bellissimo mal que ya no tengo.

Conocer “con toda mi alma ausente”, sugiere una relación intensa pero en el plano de los sentidos únicamente. En la penúltima estrofa ocurre un súbito cambio de perspectiva, el poeta retorna al presente y, las frases elípticas y paralelas del primer verso, nos revelan que el recuerdo de la amada está asociado al del lugar idílico, preservado en la memoria del poeta. “Tú en el divino campo. Yo, en la ciudad terrestre.” La enumeración que sigue revela los sentimientos del poeta con respecto al espacio urbano, “La calle pasa con su algarabía./ Un fraile. Unas mujeres de la vida.../ Un niño con un cesto de hortalizas... / Un carro lento dividido en siglos...” Lejana reminiscencia de “Ciudad oscuras”, la urbe, parece sugerir el poeta, reúne sin conjugarlos, una variedad de opuestos.

El poema permanece en el plano de la evocación y, en los versos finales que son de ritornello, se percibe un velado sentido de inevitabilidad, “En este claro mes de agua plateada/ te conocí. Entonces yo sufría/ una enfermedad de primavera,/ un bellissimo mal que ya no tengo.”

Entre los poemas escritos para Laura están “Variaciones del anhelo infinito”, “Canción a la bella distante”, “Esquela al gorrión doméstico” “, “Canción para verte en este día”, y “Canción para mi nuevo nacimiento”.

La “Canción a la bella distante”¹³⁷ evoca un período de tiempo en el pasado en el que, aparentemente, la razón de existir del poeta era Laura, a quien dedica el poema. Esta idea se refuerza por la omisión, en la primera estrofa, de la frase que completa el sentido de lo enunciado. En efecto, la estrofa es elíptica y está construida a base de símiles, dando por resultado una serie de imágenes de gran plasticidad y novedad. Basados en este poema, y en otros dos textos que comentaremos a continuación, nos atreveríamos a suponer que, según estos versos, aparentemente autobiográficos, éste fue el único período, en el transcurso de su jornada vital, en que su amor por una mujer supera al que siente por la poesía:

No era mi poesía. Mis poemas no eran.
 Eras tú solamente, perfecta como un surco
 abierto por palomas.
 Eras tú solamente como un hoyo de lirios
 o como una manzana que se abriera el corpiño.
 Eras tú oh distante presencia del olvido!

El poema reúne una serie de imágenes en las que se vierten sus intuiciones poéticas: “tierna como nubes que atraviesan el trigo”, “Dulce como los ojos dorados de la abeja;/ nerviosa como el viaje primero de la alondra”; las imágenes, sin embargo, en lugar de plasmarse en retrato físico de la amada, sirven para describir el ideal femenino que el poeta tiene en mente y que lo asocia con la mujer que ama. El tema del amor, como siempre, está ligado al tiempo, a la ausencia, la melancolía y la soledad que al filtrarse en los versos, vuelven brumosa la atmósfera del poema, “Mañana en los delgados calendarios de ausencia/ te encontraré buscando una pedrezuela tierna/ para marcar una hora lejana que aún espero.”

A propósito de la soledad, es adecuado citar un artículo de César Dávila titulado “Visión interna de la soledad y el recuerdo” sobre la poesía de J. A. Escalona, publicado en Letras del Ecuador en agosto de 1947, año de la publicación de Espacio. La fecha coincide con el período

¹³⁷ Dávila Andrade, César O. C. V I. 152.

de su imposible amor por Laura y, en el mencionado artículo, es posible percibir la huella de sus íntimas vivencias. “Hay un instante en que el corazón del poeta, un instante que dura siempre, aspira a poseer, casi corporalmente, la isla no visitada de la soledad. Este momento asoma en el horizonte espiritual después de las grandes tormentas interiores, después del ululante fárrago de los días colmados de perecedera delicia; (...) después de perder, irremediablemente, un gran amor. (...) El corazón, descubre, de pronto, la presencia porosa del silencio. Escucha la voz del silencio. Porque la soledad pura tiene un lenguaje propio que es el sin-sonido, la lengua que habla en el desierto perenne. Y la voz de los hombres no traspasa las fronteras de negra brisa de esa áspera isla, de ese inalcanzable farallón. Así, el silencio viene a ser la piel interna, el medio interno de la soledad. En su conquista de la Soledad, el poeta va descubriendo y gozando aspectos inusitados, estadios del alma insólitos, matices extraños que vuelven tornasol la tela de la túnica del alma.”¹³⁸

Hay una curiosa coincidencia que es importante subrayar, en el mismo período que César Dávila escribe este ensayo, Alejandro Carrión escribe el suyo sobre César Dávila Andrade. Los dos trabajos aparecen en el mismo número de Letras del Ecuador, en agosto de 1947. No sería aventurado suponer que, al leer Carrión el artículo del poeta cuencano, la imagen de la “isla” le iluminara y se sirviera de ella como eje estructural alrededor del cual gira el tema de su hermoso ensayo: “César Dávila Andrade o una isla rodeada de imposible.”

El sentimiento, esa corriente interna que atraviesa el terreno lírico de Espacio, me has vencido, es una condensación de melancolía, soledad y angustia y se ha enseñoreado del alma del poeta; mas, en el paréntesis del amor imposible, se disfraza de “anhelo infinito”, doloroso,

¹³⁸ Dávila Andrade, César. “Visión interna de la soledad y el recuerdo.” Letras del Ecuador. 26-27 Agos.-Sep. 1947.

entrecortado y balbucea las “Variaciones del anhelo infinito”¹³⁹ cuyo tema culminará luego en “Canción para mi nuevo nacimiento.”

La estructura de “Variaciones del anhelo infinito” es elíptica en la forma y en el fondo. En la forma, las estrofas quedan interrumpidas por los puntos suspensivos y, en el fondo, el sentido queda semánticamente incompleto. La oración subordinada, esto es la prótasis, no se resuelve por falta de la apódosis, lo que resulta en una intensificación gradual de la tensión que va subiendo sin arribar al punto de distensión; si a ello añadimos la frase anafórica con la que comienza cada estrofa, el efecto de intensificación es doble.

El poema tiene siete estrofas de versos endecasílabos blancos, cinco de ellas están compuestas de cuatro versos, una tiene cinco y la última siete. Cada estrofa es como un cuadro sin conclusión de lo enunciado. Como ocurre en las composiciones musicales en forma de “tema y variaciones”, la frase se repite en cada estrofa induciendo al verso a profundizar más allá de las capas superficiales del sentimiento, con el fin de ir descubriendo emociones más hondas y complejas, pero, al contrario de lo que sucede en la música, donde la última variación es el momento crucial hacia el que se orientaban los movimientos precedentes para proceder al cierre, en el poema, la tensión no se resuelve, el punto focal se esfuma y el anhelo transido queda en indecible suspenso.

Si alguna azul mañana de febrero,
tras una larga noche de tormenta,
encontraran tus manos
el cadáver de un ángel en el campo...

Si alguna vez, hacia la media noche,
con tu sagrado sexo en las tinieblas,
te me acercaras tanto,
que pudiera oír cómo cae de tus labios

¹³⁹ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 137.

una dulce minúscula sin letra...

Si alguna vez, después de haber leído
una carta de amor, fueras descalza
hasta el río que amaste cuando niña
y escucharas el tránsito de mi alma...

Si alguna vez variarás sin motivo
la dirección delgada de tus trenzas
y te sintieras una joven nueva
con una diadema de gavillas y heno...

Si alguna vez tus manos se elevaran
tanto hacia el aire que no fueran materia
sino un deseo de sentir el alma
celeste y silenciosa de las cosas...

Si algún día tu voz (la que conozco),
atravesara sola esas praderas,
encontrara una fuente silenciosa
y le enseñara a pronunciar tu nombre...

Y, si pasaran siglos, muchos siglos,
y nosotros no fuéramos los mismos
después de tanto sueño en otras vidas;
si, entonces, te encontrara de repente
en una ciudad que todavía no existe
y lograra acercarme y estrecharte
con este amor que ahora no es posible...

El anhelo maniatado en el presente, está condenado a esperar hasta que en algunas de las próximas vidas futuras el amor sea posible. La idea del retorno, de la reencarnación, introducida en la última estrofa, es el recurso último, la única salida posible que, más que disipar la tensión acumulada, deja un sabor de irresolución, de imposibilidad, de suspenso. Como bien anota Alejandro Carrión en otro párrafo de su ya citado ensayo: "El poeta se debate contra esta realidad de imposible que constituye su vida profunda, y busca y ensaya puertas de salida, ninguna en presente (él sabe que el presente no es su hora en la vida), ninguna utilizable de inmediato, y, por lo tanto todas intensa, definitiva, irremediamente poéticas, transidas de esa ansiedad

insuportable de la verdadera angustia, que nace desde el misterioso fondo biológico donde mora, ineluctable, la brújula del destino; desde el misteriosos ámbito de donde irradia la fuerza inapelable que da tono y fuerza a nuestra vida.”¹⁴⁰

El anhelo infinito se transforma en deseo, en voluntad en “Canción para mi nuevo nacimiento.”¹⁴¹ El hipotético y reiterativo “si alguna vez”, se convierte en determinación y el anafórico “quiero”, que atraviesa el poema, expresa enfáticamente la voluntad del poeta de aprisionar una realidad lejana que, en algún próximo retorno, presente, le será concedida. Y emerge, nuevamente el individuo vital, ardiente, ávido de amor y de goce, como lo describe Alejandro Carrión, para conjurar el tiempo por la sola fuerza del desear, por la voluntad de la imaginación que le ayuda a trazar el evento futuro en el que su deseo va a dar forma:

Quiero nacer de ti
mañana cuando mi alma haya dormido siglos
esperando que vuelvas a la edad encantada
en que te he conocido.

Quiero que entonces cantes, sueñes, amanezcas
como mi madre ayer, en su mañana.
Quiero que al encontrarme en tu regazo
Sientas que fui el que soy, el que hoy te ama.
Quiero que en mis secretos movimientos
Conozcas la alegría de esconderme
que conocen las amantes y las madres.

El poeta ha encontrado la clave: no solo quiere volver a encontrar a la amada, quiere nacer de ella, ser uno con ella, habitar en su vientre, ser en ella y estar en ella, sentir su universo biológico, escucharlo, “Ahogarme sin morir, en tu regazo,/ ver pasar a la vera de mi carne/ el arroyuelo herido de tu sangre./ Quiero escuchar tu pulso de lirio acelerado”

¹⁴⁰ Carrión, Alejandro. 6.

¹⁴¹ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 169.

No existe ya el temor de ser él mismo, como en “Variaciones del anhelo infinito” cuando desgarradoramente dice “Y, si pasaran siglos, muchos siglos,/ y nosotros no fuéramos los mismos”. No, ya no quiere ser otro, ahora reclama su identidad y la de ella, tienen que ser los mismos, el paréntesis de los siglos es solamente una ilusión que ellos van a trascender:

Quiero sentir tus labios encima de mi sueño
y oír el agua de la nocturna lluvia
a través de tus tímpanos en vela.
Sentir la música de tu estremecimiento
y la poesía a trasluz de tu vientre
y quiero que te llames como hoy día
y tengas un lunar en la rodilla.
Que al sentirme elijas ya el nombre
que llevaré; que será el que hoy tengo.

Establecidos el deseo y la identidad no le queda sino esperar hasta ese remoto “mañana” en que el amor será posible: “Mañana, en un país, al sur del cielo,/ quiero nacer de ti.../Hoy ya presiento/ en tu amor la prisión que ha de esconderme.”

Y mientras se resigna a la espera, canta a un ser “mínimo”, al confidente que le espera en la azotea tras de recibir “La esquila al gorrión doméstico.”¹⁴²

Compuesto de cinco estrofas de tres, cuatro, cinco y seis versos polimétricos blancos, destaca en el poema como principal característica, el lenguaje cotidiano y el hallazgo feliz que plasma en imágenes de gran intuición asociativa. Hay, además, la voluntad de producir una pintura de técnica miniaturista, acorde con el diminuto protagonista del poema, el “gorrión doméstico”:

Hermano mínimo, idolillo de musgo,
tu que viajas con muletas de alambre
y una flor de alfalfa en la solapa.

¿En dónde oí tus pasos de violeta seca,

¹⁴² Dávila Andrade, César. O. C. VI. 157.

tu suspiro que tiene cabeza de alfiler,
tu voz liviana y pura de grano de maíz?

Fotógrafo ambulante de los patios urbanos,
yo te envío un saludo
de liquen, de centeno, de albahaca,
un grano de mostaza y una gota de vino.

Te esperaré mañana en la azotea.
Procura ser puntual. Conversaremos
del premio de fin de año de los tréboles,
de la dalia que florece en el as de oros
y de la orografía del tejado.

Después, no sé...
Y cuando esté ya muerto, baja a verme.
Picotea en mi lengua sin cuidado.
Encontrarás en ella las palabras
de amor que ahora se me escapan
y las letras de un nombre amado: Laura.

La imágenes plasman las intuiciones líricas en miniaturas sensoriales que, apoyadas en la sinestesia, se imantan de un dinamismo enternecedor: así, los suspiros tienen “Cabeza de alfiler”, el saludo es de “liquen, de centeno, de albahaca”, la voz “liviana y pura de grano de maíz.”

La sorpresa llega al final, se trata de un poema de amor donde la evocación de la amada se reduce a una alusión intensa, breve y final: “Laura”. El tono lúdico se abandona a favor del subjetivo de la meditación. Hay como un quebrarse de la voz en el sexteto, “Después, no sé. . .” y en seguida enuncia la recomendación: “Y cuando esté ya muerto, baja a verme.” Y le confía al pajarillo su secreto escondido en la palabra, y ésta queda fuera del tiempo y de la muerte, porque la palabra es amor y, en lejana resonancia quevediana percibimos que, en efecto, el amor es más fuerte que la muerte.

El tema del amor, atrapado en la angustia de lo imposible y la ansiedad del “anhelo infinito”, rompe al fin el dique y va a anclar en parcelas de ternura para convocar, gracias al poder evocador de la memoria, a otra figura amada, la de la madre.

“Carta a la madre”¹⁴³ es un poema que marca un momento importante de la primera etapa de César Dávila Andrade. El poeta ha descubierto la posibilidad artística del lenguaje ordinario y la utiliza con gran acierto; es, sin duda, uno de los primeros de su promoción en introducir al terreno lírico el habla y giros coloquiales, como ya en su tiempo lo hiciera aquel otro entrañable poeta de nuestra América, el peruano César Vallejo.

“Carta a la madre” presenta escenas, cosas, objetos cotidianos, aun aquellos de humilde domesticidad, en un contexto aparentemente realista. Pero, sucede que en medio de esa coloquialidad, de los recovecos de lo subjetivo emerge la emoción como elemento catalizador y la carta se transforma en epístola lírica.

En el poema concurren la referencia autobiográfica, el detalle doméstico y familiar, y el tono confidencial que nos invitan a compartir la intimidad del poeta. Por otra parte, la respuesta a la carta, colmada de enternecedora preocupación, nos revela un afecto profundo y recíproco entre madre e hijo, cimentado en el mutuo conocimiento; ella, de las limitaciones del hijo; él, de la capacidad de su progenitora de comprenderlo y aceptarlo. La autenticidad de las vivencias evocadas, el ingenuo coloquialismo de las recomendaciones y la confidencialidad con que emite sus inquietudes existenciales, transmite al lector esa particular emoción que le acerca a las fronteras de la experiencia poética.

El poema se compone de ocho estrofas de variado número de versos, en su mayoría alejandrinos. La primera estrofa de sólo tres versos endecasílabos se inicia con la descripción de una escena cotidiana, la cena, imaginada por el poeta en una determinada hora del día, sin embargo, la aparente referencia tiene una intención más abarcadora, pues se sugiere uno de los temas del poema, el de la pobreza, vivida y sufrida, explícitamente desarrollado en las

¹⁴³ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 161

estrofas siguientes. “A estas horas ya habrás cenado/ ese pan tan delgado, que al mirarlo,/ produce una sonrisa y una lágrima.” Y ya tenemos el hallazgo lírico expresado tan sutilmente mediante la metonimia. El efecto que produce “el pan delgado” nos revela un estado extremo de carencia y establece, además, la tónica de los siguientes versos.

Y pensar que yo nunca sentí tu hambre,
que te robé un árbol azul y dos arbustos blancos
y que por eso hoy tienes marchitas ya las venas,
y descalza la blanca altura de los senos,
y que un ángel oscuro con un nombre extranjero
tal si fuera una puerta, a tu esternón golpea...

El hambre, la enfermedad, el deterioro como resultado de la pobreza son parte de la dolorosa realidad que el poeta va a compartir con el lector. Nos parece oportuno mencionar, a propósito de estos versos, la forma abierta y rápida con la que Cesar Dávila Andrade nos sitúa en sus vivencias, para ahondar eficazmente en el itinerario de deterioro corporal, a través del enunciado metafórico. Las imágenes, de gran plasticidad, entran en la categoría de “imagen visionaria o simbólica”, es decir “irracional”, pues según Carlos Bousoño¹⁴⁴ ésta no ofrece una “semejanza por asociación” sino una que carece de sentido lógico por atribuir a ciertos objetos una propiedad irreal que, anota Bousoño, constituye “la visión” y que no es percibida (la asociación) por el lector “a nivel lógico, sino a nivel emotivo”.

La simbología, sin ser necesariamente oscura, necesita alguna elaboración para descifrarla. La imagen del “árbol azul” es símbolo de la sangre que circula por el cuerpo humano y lo nutre, a través de una compleja red de arterias y venas, como analógicamente sucede en el árbol, cuya savia asciende por su sistema de vasos, fibras y ramas y lo mantiene de pie. El color azul, en este contexto, literalmente se refiere al de las venas que exhiben ese matiz, y nos recuerda

¹⁴⁴ Bousoño, Carlos. El irracionalismo poético. (El símbolo) Editorial Gredos. Madrid: 1981. 54.

aquella expresión que utiliza el mismo color relacionándolo a linaje, “la sangre azul”. Los “arbustos blancos”, símbolo del pecho femenino, en este poema, es el órgano de la lactancia, y también se asocian con la sangre, pero, en una más amplia proyección; en efecto, Jorge Dávila Vázquez anota un interesante dato sobre estas imágenes, relacionándolas con el nivel coloquial del habla ecuatoriana, “en el ámbito familiar, en otra época, existía la convicción que la madre daba al hijo en la leche, la sangre -la suya propia-, la vida.”¹⁴⁵ El robo de los “árboles”, por lo tanto, torna “marchitas” las venas, “y descalza la blanca altura de los senos”. La adjetivación insólita, artísticamente utilizada, es un recurso que emplea César Dávila para aludir a esa cruda realidad de la existencia, la pérdida de la salud y la juventud. En efecto, las venas que sustituyen al “árbol azul”, están “marchitas” y, los senos caídos de la madre, tras de haber nutrido con ellos a seis hijos, muestran “descalza” su “blanca altura”.

La imagen del ángel es recurrente en la poesía de César Dávila, y simboliza al ser humano y su existencia, descrita por el poeta en “Oda al Arquitecto”, como “su oscuro viaje de adversidad y gloria”; tiene, connotaciones tanto positivas como negativas, puede sugerir las limitaciones del individuo, o su aspiración a la trascendencia. La utiliza también, alegóricamente, para expresar una idea que busca apoyo en la personificación. El “ángel oscuro con un nombre extranjero”, representa la enfermedad, el mal de Koch, nombre científico con el que se denominaba a la tuberculosis.

No madrugues a misa ni cojas el sereno.
Yo sé muy bien que amas con el dolor de Cristo.
Mil noches de costura te han llagado los ojos
y la malva morena de tus sagradas manos.
tiembla ya con el viento que gira en la ventana.

¹⁴⁵ Dávila Vázquez, Jorge. César Dávila Andrade, combate poético y suicidio. Universidad de Cuenca. Cuenca: 1998. 101.

No sufras porque el sábado amanezca con lluvia
 ni porque el río baje con un ramo de lirios.
 No sufras porque ha muerto esa gallina blanca
 con la que hablara en sueños, una noche, mi hermana.

Destaca en estos versos el espontáneo tono coloquial cargado de ternura; cabe señalar que el recurso del coloquialismo es efectivo, porque acorta la distancia que separa al lector del poeta. Así, la preocupación por la salud de la madre provoca tal sensación de inmediatez, cual si estuviéramos involucrados en la escena familiar, escuchando las amorosas recomendaciones del poeta a su progenitora. Por otra parte, el adecuado empleo del apóstrofe crea una atmósfera de cálida intimidad propicia a la confidencia. “No madrugues a misa ni cojas el sereno”; el verso refleja la preocupación del poeta por la salud de la madre, pero, importa también anotar que implícita en la expresión familiar está la referencia a una costumbre de los trabajadores de aquella época, la de empezar el día oyendo la misa de las 5 de la mañana. Y, en breve paréntesis, es oportuno recordar aquí a otro poeta ecuatoriano, Ernesto Noboa Caamaño, que perteneció al grupo de la denominada “generación decapitada” del período modernista, quien registra en su poema “5 a.m.”, la misma costumbre, pero en otro contexto: “Gentes madrugadoras que van a misa de alba / y gentes trasnochadas en ronda pintoresca”¹⁴⁶. La expresión “coger el sereno”, por resfriarse, debido al ambiente frío y húmedo de las madrugadas en las ciudades andinas, explica la recomendación del poeta. En el nivel subjetivo, se hace énfasis en la vulnerabilidad de los seres sensitivos como la madre: “No sufras porque el sábado amanezca con lluvia / ni porque el río baje con un ramo de lirios. / No sufras porque ha muerto esa gallina blanca/ con la que hablara en sueños, una noche, mi hermana.” Las causas del sufrimiento de la madre son, todas, poéticas,

¹⁴⁶ Rodríguez Castelo, Hernán. “Ernesto Noboa Caamaño”. *Otros modernistas*. Ed. Publicaciones Educativas Ariel. Guayaquil: s/f. 54.

aunque se incorpore en ellas un ave doméstica, “la gallina blanca” que, al ingresar al mundo de los sueños, gana en estatura lírica.

Ya recibí tu carta. ¡Escrita con romero y pestañas azules!
 Me cuentas que se ha muerto mi prima María Augusta.
 Ahora que estoy lejos, te diré: Yo la amaba.
 Mi timidez de entonces me quebró las palabras.
 Baja mañana a verla con un ramo de nardos,
 y recítale alguna oración impalpable.
 Dile que ya no bebo y que he pasado el año.
 Ahora que estoy lejos te diré: ¡Cuánto la amo!

Dime sinceramente qué piensas de este hijo.
 Te salió tan extraño.
 Renunció todo aquello que los otros ansiaban,
 y se hundió en sí, tanto, que quizás no es el mismo...

Seguramente piensas: “Estará enamorado”.
 Y habrás adivinado. Encontré una muchacha
 con una voz blanquísima y los filos dorados,
 el pelo hecho de espigas y sortijas de malta.

Y ahora, yo quisiera decirte que te amo,
 pero de una manera que tú no sospechaste.
 Verás. Ahora te amo en todas las mujeres,
 te amo en todas las madres, te amo en todas las lágrimas.

Tú dirás: “Esas cosas que tiene...”
 No sé que me ha pasado, tal vez esté enfermo.
 Tal vez los libros raros...
 Es que el amor de antes se me ha vuelto tan claro
 que siento que ya nada es para mi extraño...

La carta de la madre, “Escrita con romero y pestañas azules” evoca en el poeta el aroma del hogar, la nostalgia de la ausencia, y establece la pauta que favorece el cambio de perspectiva. Siguiendo la convención del género epistolar, el elemento dominante en las siguientes estrofas va a ser el de sus vivencias. El tono coloquial de los versos acentúa la atmósfera afín a la confidencia, el poeta deja ver a la madre -y al lector- aquellos sombríos recovecos de su interioridad que más lo perturban y lo afligen: la timidez, la inseguridad, la tendencia alcohólica;

pero, también ese ángulo luminoso que lo sostiene: el amor. El amor que siente por la muchacha de la “voz blanquísima”, la causante de su “anhelo infinito”; el que siente por la madre, “Y ahora yo quisiera decirte que te amo,” amor que trasciende el límite de lo personal y se convierte en universal, “...te amo en todas las mujeres,/ te amo en todas las madres, te amo en todas las lágrimas.”

Vale la pena reiterar el acertado uso de la palabra cotidiana, los giros y expresiones propios de la conversación popular y, sin pretender inventarlos, bien podemos ilustrarlo con algunos. Por ejemplo, el uso del futuro verbal para estimular la atención del interlocutor sobre lo que se va a decir, “Verás”, “Tú dirás”, y otros de matiz conjetural, “Seguramente piensas: “Estará enamorado”, “Y habrás adivinado...”, el uso del superlativo matizado de sinestesia, “voz blanquísima”.

“Carta a la madre” exhibe elementos que por sí solos, no podrían reconocerse como poéticos. Sin embargo, el poeta ha descubierto la enorme potencialidad estética de la palabra cotidiana y la va hilando, en el verso, con nitidez y precisión, matizándola, tenuemente, con la expresión figurada y una carga de sentimiento indispensable a la expresión lírica. En el proceso, se conjugan lo objetivo y lo subjetivo, la realidad y la visión, lo imaginado y lo vivido, con ese poder expresivo inherente a la intuición poética.

En “Invitación a la vida triunfante” el tema del amor se enfoca desde una nueva y más abarcadora perspectiva, dejando de lado lo individual para concentrarse en lo colectivo. En los tres versos iniciales se transparenta una exultante aceptación de la vida, como manifestación última de la materia y, en su más alta dignidad, como existencia humana y, por ello, “triunfante”, según el sentir del poeta. Son, los tres versos, acordes sonoros de jubilosa apertura al canto que no deja de emocionarnos. Mas, sin transición alguna, el cuarto verso introduce la

nota disonante e, inexorablemente, esa luminosidad vislumbrada en los versos iniciales va alternándose con la sombra y acaba convirtiéndose en un cuadro de tonos claro-oscurísimos de la existencia.

El texto exhibe cierta complejidad desde el punto de vista del fondo; por un lado hay el deseo de destacar ciertos aspectos positivos de la vida, por otro, surge el impulso de equipararlos con los negativos, resultando en una desvalorización de lo que se ha exaltado. Es como si el poeta intentara emprender el vuelo trascendentalizador impelido por la gozosa pulsación del universo, mas, súbitamente, cual si la conciencia de las humanas limitaciones y de la muerte le cortara las alas, su inquisidora pupila enfoca el pedregoso panorama de dualidades que le circunda y empieza a modular su canto al tono elegíaco.

“Invitación a la vida triunfante” es una exhortación al amor, pero en un sentido de total integración con la humanidad y el cosmos; sugiere, por lo tanto, esa aspiración a la unidad, subyacente en algunos de los poemas de Dávila Andrade. Ocurre, sin embargo, que ingresa al verso el elemento instigador a la rebeldía, la presencia ineludible de los contrarios, de esas paradójicas dualidades que el poeta va a enumerar a lo largo del texto. El apóstrofe anafórico “amad” que recorre el poema, va señalando, por categorías, conceptos, entes, universo, sobre los cuales va a enfocarse el amor:

Amad toda esta vida en la que Dios transita.
 Esta alegría inmensa de ser hombres.
 El don de hablar con amor toda palabra.
 Esta certeza de morirnos una tarde.
 Esta seguridad de volver cualquier mañana.
 Esta grandeza de vivir al pie de nuestra propia alma.
 Amad la muerte que nos quita una madre o una amiga.
 Las lágrimas de la ternura inesperada.
 Amad a los que sufren un amor metafísico
 y a los que aún padecen un olvido divino.
 Amad a las personas que nacieron con melancolía.
 A todos los que llegaron por la noche

con la mitad de una canción entre los labios.
 Amad a las muchachas que padecen del pecho
 y a las que van descalzas al fondo de la noche.
 Amad a las muchachas que sonríen
 al escuchar alguna voz querida,
 pero también a aquellas
 que nos pueden herir sin ser heridas:
 decidles que el amor puede amar el olvido.
 Amad a las que siempre ausentes viven
 en la delgada niebla de un fotografía.
 Amad a todos los mendigos del camino
 y a los que aún no tienen su castigo.

Y ya tenemos, establecido en el texto, el tema de la muerte junto al de la vida, perturbadora doble perspectiva con sus polos positivo y negativo, el haz y el envés de la existencia humana. La irradiación vital de los versos iniciales pronto se neutraliza debido a la irrupción de la muerte en el cuarto verso, “Esta certeza de morirnos una tarde”, pero, y esto es importante señalar, en otro giro inesperado, el poeta introduce la idea del retorno inherente a la vida cíclica de la naturaleza que se corresponde, en el nivel humano, con la teoría de la metempsicosis o transmigración, principio básico de las religiones orientales: “Esta seguridad de volver cualquier mañana./ Esta grandeza de vivir al pie de nuestra propia alma”, versos que nos recuerdan, el principio analógico en el que se apoya la teoría de las correspondencias, herencia del romanticismo. Explica Octavio Paz que, “La analogía concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritma y rima.”¹⁴⁷; el ritmo del macrocosmos, que es repetible, se correspondería con el del microcosmos que es el hombre. Idea que, de entrada, creemos percibir en el poema, pero, conforme éste avanza la ironía empieza a invadir el espacio lírico y, como tan certeramente observa Paz, “La ironía es la herida por la que se desangra la analogía”¹⁴⁸, el

¹⁴⁷ Paz, Octavio. 97.

¹⁴⁸ Paz, Octavio. 111.

exaltado entusiasmo inicial del poeta se diluye en la enumeración de aspectos negativos del vivir: muerte, olvido, melancolía, enfermedad, pobreza y, emerge transformado en sentimiento de piedad, de humana solidaridad que el poeta nos quiere transmitir.

El punto climático del poema se encuentra en la segunda estrofa, en la que se concentra todo el peso de la frustración del poeta ante el inexorable destino del ser humano y que, al volcarse en el verso, se convierte en amarga ironía:

Amad a aquellos que aún no existen
y que, ansiosos, desde un lugar divino
quieren bajar a uniformarse de cautivos.
El ancho mar antiguo, constructor de trirremes.
Vuestro futuro peso de escultura apagada
dentro la gran certeza del manto subterráneo.
El espacio por donde vuestra alma sube y canta,
encuentra el terciopelo aéreo de la nube
y la presencia interna de Dios dentro la nada.

La vida concebida como cárcel y el hombre como cautivo del espacio y del tiempo, es el mensaje implícito en estos versos que, por un lado, traducen el sentir del poeta y, por otro, contradicen el título del poema, pues, si la vida es triunfante, mal puede ser ámbito de reclusión. De hecho, “la vida triunfante” acarrea un doble sentido. La vida, como manifestación perdurable en el cosmos es triunfante por su circularidad. La vida del ser humano es lineal y constituye el triunfo de la muerte, terrible ironía que nos descubre la rebeldía del poeta frente a la dimensión temporal de esa misma vida, percibida ahora como cárcel, frente a la idea de la desintegración total del ser, expresada, categóricamente, en estos versos: “Vuestro futuro peso de escultura apagada / dentro la gran certeza del manto subterráneo.” Encierran éstos, una verdad incontestable ya expresada por el poeta en el cuarto verso, la única gran certeza del ser humano es la de la muerte. No obstante, el poeta se da cuenta que ha llegado al punto más oscuro de su reflexión y, en estoico esfuerzo, trata de ascender nuevamente hacia la claridad, por el mismo

camino que le condujo a la sombra, el de la vida, esta vez, enfocada en la naturaleza.

Amad los cataclismos en su crueldad perfecta.
 La primavera henchida de nidos y de espigas,
 perfumada y magnífica, gozosa e inconsciente.
 La mariposa blanca que recibe en sus alas
 todo el profundo peso de las noches de mayo.
 Los astros, las montañas; la gacela y el ángel.
 La luna, los arroyos, el mar y los adioses.
 La gloria de que el cielo sea un estado de alma.
 Y la delicia oculta de morir en los dioses.

La naturaleza, perfecta, aun en su crueldad, idea que arrastra también del período romántico, y por lo mismo ajena a nuestra ventura o desventura, pasa a ser el punto focal de la última parte de la segunda estrofa. Todo el esplendor de la naturaleza, convocada por la enumeración, se nos ofrece a la vista, al tacto, al olfato y nos acerca al estado de comunión. Es posible percibir el estremecimiento lírico del poeta ante el espectáculo contemplado, pero también su escepticismo con respecto a otros planos de conciencia, e irónicamente aclara “La gloria de que el cielo sea un estado de alma./ Y la delicia oculta de morir en los dioses.” La imagen de Dios, en la concepción panteísta del término, que inauguraba el poema, se ha esfumado; el cielo es un estado anímico, esto es, temporal, y “morir en los dioses”, sugiere la condición transitoria, la naturaleza lineal de la existencia humana. Dios y dioses; círculo y línea. El poema es lineal, se inicia con la exaltación de la vida y se cierra, reiterando la certeza de la muerte.

El sentimiento del amor en la poesía de César Dávila Andrade es de proyección universal y, evidentemente, abarca aun a la materia y su manifestación formal en objetos y cosas; la integración de éstas en el fluir de la vida y su implícito servicio al ser humano es el tema de “Amistad con las cosas”¹⁴⁹ El anónimo epígrafe con el que se abre el texto sugiere el substrato

¹⁴⁹ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 139.

emotivo del poema y, por otra parte, apunta hacia una de las inquietudes de Dávila Andrade, la de aprender a “ver” mediante el proceso de purificación, de ahí la alusión a “llorar”, paso previo para acceder al sendero del conocimiento.

“Antes de que los ojos puedan ver,
deben ser capaces de llorar.”

El poema, de versos endecasílabos repartidos en cinco estrofas de nueve, cuatro, seis y siete versos respectivamente, desarrolla el tema ya señalado, pero la novedad del texto radica en su tratamiento, en el que la realidad y la visión se entrelazan a fin de introducirnos a una nueva dimensión de las cosas.

Ahora que las manos llevo heridas
y que mis ojos beben luz serena.
Ahora que mi amor no llora un cuerpo.
Ahora os vuelvo a amar. ¡Oscuros duendes
del femenino cielo de la tierra!
Mesas de soledad y de constancia,
vasos de circundante transparencia,
pequeñas sillas con las alas mancadas,
vosotras que esperáis un ángel débil.

Los hallazgos intuitivos confieren a las cosas atributos adicionales a los de la función que les corresponde, infundiéndoles una suerte de animismo: “mesas de soledad y de constancia”, por ejemplo, donde los sustantivos en función adjetival enfocan el objeto en dimensión inusitada a la percepción objetiva del lector. La metáfora “alas mancadas” en alusión a las sillas sin brazos constituye otro feliz acierto.

En el nivel emotivo, la soledad y tristeza del poeta se proyectan, a manera de ósmosis, en los objetos contemplados: “Vuestras agrupaciones de bohardilla, - vuestras tímidas quejas por la noche, - vuestra infinita soledad de ciegos – me oprime el corazón y me encadena.” Bajo el lente subjetivo, el poeta contempla con la misma ternura los objetos sólidos y pesados, como los

livianos y sutiles:

Hierro de cornamenta mansa y triste,
nevera en flor de cristalografía.
Hilo que la pequeña abuela ciega
perdió en útil amor sobre el pañuelo.

Enternecido por la ceguera de las cosas el poeta abandona la contemplación silenciosa y pasa a nombrarlas para comunicarles su amistad y ternura, en el proceso las describe con pinceladas cargadas de sensorialidad :

Yo te pronuncio: cesto, arcón, redoma.
Bastón que entras en la portería.
Candil que tienes roja la solapa.
Copa de fiebre y de melancolía.
Aldaba que acaricia un dios viajero.
Peine que lloras solo, en las orillas.

Te bendigo martillo carpintero,
sobrio camello que amas la madera.
Antiguo arado, árbol que cosechas,
por tu aroma de uvas y centenos.
Estas manos cansadas ya del fuego
acarician vuestro uso fiel y fresco
y sufren vuestra soledad terrestre.

César Dávila Andrade celebra las cosas en homenaje de aprecio a su utilidad; sin embargo, se percibe también una profunda emoción de amorosa solidaridad con ellas que permea los versos. Los ojos del poeta deben haber llorado mucho, no se explica de otro modo su capacidad de “ver” los objetos y de entregárnoslos convertidos en materia poética.

La naturaleza.

La conciencia del quehacer poético es en César Dávila Andrade un estado de apertura a los diferentes estímulos de la realidad exterior que, simultáneamente, activa el proceso de percepción de la realidad observada y, al pasar ésta por el tamiz de su mundo interior, emerge

transformada en intuiciones líricas listas para cuajar en el poema. A través de este proceso el poeta ha logrado salvar la brecha entre lo objetivo y lo subjetivo para aprehender esa realidad trascendente que yace en el fondo de los seres y las cosas.

Este ejercicio de apertura y percepción se da en “Canción del tiempo esplendoroso.”¹⁵⁰ Hay una explosión de sensorialidad en el poema, encaminada a cristalizar la pulsación de plenitud y vida del universo en la estación estival. El poeta quiere integrarse al llamado sensual de los elementos y participar de la “ardorosa velocidad” de ese “tiempo esplendoroso”, estimulado por el ímpetu vital que siente vibrar en el cosmos. Delirante, exhorta al tiempo, “Agosto, llévame en tu ardorosa velocidad de topacio”. El mes de agosto, en estos versos, está asociado al viento, y produce una impresión aérea de vuelo acelerado. Es tiempo dinámico, en un ámbito de naturaleza colmada de animismo; atmósfera propicia para la exaltación de lo elemental; énfasis en la continuidad cíclica frente a la intensa vibración de lo fugitivo son los hilos tensores del poema:

Agosto, llévame en tu ardorosa velocidad de topacio,
con tus manzanas agrietadas por el fuego.
Con las puertas que arrancas a los valles de rosas.
Llévame entre tus altas girafas de ladrillo,
salpicadas de mariposas muertas y huellas digitales.
Entre tus panteras de inextinguible piel de hembra.
Volando entre tus ámbitos de zafiro y de prismas.
Entre los bosques y su miel humeante.
Entre el coro granate de la madera libre
y el carmín inguinal de la resina.

El poeta desea contagiarse de la exuberante plenitud del mes de agosto, quiere saturarse del placer de vivir, experimentarlo con todos los sentidos aguzados y percibir lo que va más allá de la sensación: “Dame un prado con potras y muchachas. / Enciéndeme los dedos con diez

¹⁵⁰ Dávila Andrade. César. O. C. VI. 147.

discos de oro,/ con girasoles y esmeriles ígneos; y el paladar con un cáliz de avispas.” Toda esta imaginaria nos va guiando hacia la materia medular de su poética: el conocimiento, que surge de las profundidades del ser y se ubica como imagen en la conciencia del poeta. Sobre la función de la imagen en la poesía, Jean Onimus anota “...l’image est toujours reliée a ce qu’elle suggère par de liens sensibles: le mot est un signe arbitraire, sauf dans le cas exceptionnel de quelques onomatopées. L’image au contraire, si distante soit-elle, est en contact subtil avec ce qu’elle signifie.”¹⁵¹ Para César Dávila, la imagen es hija de la imaginación y, en su ensayo “Magia, yoga y poesía”, afirma que:

En el poeta estas entrañables criaturas de la imaginación surgen más allá de la conciencia y emergen en el plano propio de ésta, de una manera imperceptible. La emoción que desencadena su aparición exige un reconocimiento caluroso del sentimiento y la mente entrefundidos; esta co-vibración constituye el modo más eficaz de conocer el mundo de que dispone el poeta. Puede ser oscuro o enigmático al principio, y puede, muchas veces ignorarse a sí mismo este conocer, sin que deje de ser conocimiento, aunque sea diametralmente opuesto al modo conceptual ejercido por el espíritu en su plano.”¹⁵²

No basta, por lo tanto, contemplar el universo, no es suficiente sentirlo, es necesario imaginarlo para aprehenderlo y convertirlo en vivencia, en comunión, en conocimiento. En “Canción del templo esplendoroso”, las dos primeras estrofas establecen la pauta intencional del poema; el modo imperativo de los verbos: “llevar”, “dar”, “encender”, “desatar”, “rasgar”, sugieren el vehemente deseo de unidad con el mundo físico mediante el cual puede acceder al conocimiento, en un primer nivel, a través del vehículo de los sentidos:

Dame un prado con potras y muchachas.
Enciéndeme los dedos con diez discos de oro,
con girasoles y esmeriles ígneos;

¹⁵¹ Onimus, Jean. La connaissance poétique. Desclée De Brouwer. Paris: 1966. 142.

¹⁵² Dávila Andrade, César. Obras completas V II. Pontificia Universidad Católica. Cuenca: 1984. 431.

y el paladar, con un cáliz de avispas.
Desata esta mi lengua de su raíz de rosa submarina.

En este empeño, no sólo intenta palpar el mundo, el tacto tiene que ser de fuego para penetrarlo. Y la lengua, liberada de su raíz, se enciende y ocurre el alumbramiento, nace la palabra vehículo de la expresión poética y emite la experiencia captada por los sentidos. Mas el poeta sabe que la experiencia del conocimiento no radica en el plano sensorial únicamente, es necesario “ver” más allá de la aparente realidad para alcanzar el conocimiento trascendente: “Rasga las cuerdas blancas que sujetan mis ojos/ a su ligera sangre de hilillos y lágrimas, / a su bulbo de yema y nieve amarga”, versos que nos remiten a aquellas frases bíblicas: “tienen ojos y no ven, oídos y no oyen”. En efecto, la visión tiene que ser interior para poder “ver”, para capturar la realidad oculta bajo la apariencia: “Que te vea desnudo como un lago en el agua./ Como una piedra en su ilesa resonancia./ Que vea tus llanuras de maíz y oro quebrado,/ bajo una llama errante, espiral y demente. / Tus fragantes basílicas de mieses / coronadas por peines de madera y gavilanes.” Hay, pues, el afán no sólo de aprehender el tiempo, desea además percibirlo en su transformador efecto que origina las mutaciones de la naturaleza.

El vocabulario que sugiere lo ascendente, lo aéreo: “espiral”, “gavilanes” y lo luminoso: “encender”, “ígneo”, “llama”, “oro” corrobora el movimiento ascensional hacia la luz que irrumpe en la conciencia del poeta y le permite captar en imágenes la realidad entrevista.

En la cuarta estrofa la voz poética pasa de lo individual a lo colectivo, abandona el yo y asume el nosotros para expresar, mediante una simbología de ríos, ramas y rubíes, la ardiente vibración del tiempo esplendoroso que en los seres se convierte en pasión de vida. La percepción del poeta va condensándose en imágenes que relacionan analógicamente el macrocosmos con el microcosmos y comprende que su existir es parte del unánime latido del universo:

¡Esplendor! Qué anhelo respiran nuestras manos,
y sus ciegos riachuelos, y sus pequeños huesos claros.
Esta rama que sufre, agobiada de rubíes, cerca del corazón,
y tiene venas de ardiente oscuridad turquí...

La alusión al cuerpo humano por la metonimia “manos” y, a la sangre, por los rubíes, que al circular por las venas y arterias hacia el centro vital del corazón, hace posible la vida, se corresponde con el sistema fluvial del universo cuyos ríos riegan y fertilizan la tierra. Hay también, implícita en estos versos, la idea de tiempo en el sentido de ritmo, asociado al latir del corazón, que es reflejo de la pulsación del macrocosmos.

Y allá tus árboles por los que puede cabecear la tierra,
y su seno que absorbe la tiniebla y la sangre.
Las llanuras distantes con veloces tambores y relinchos,
el plumaje de hierro de los caballos moros
y el cadáver de un ave en el brocal de un cántaro.
La pubertad que llama a las puertas de un baño
en donde suena, húmeda, la soledad rosada.
Los trigales abriéndose en continua fragancia,
mientras la siega avanza con su ruido de cañas,
sobre los nidos, sobre las olas del futuro pan,
sobre la doble lágrima de oro de las perdices.

Esta orquestación de la naturaleza produce una suerte de sinfonía cósmica en la que se alternan diferentes movimientos, como en las sinfonías de Gustav Mahler: el solemne y pausado de la tierra; el dinámico de los caballos moros en las llanuras; el rápido de la pubertad, prelude de la transformación así como los trigales lo son de la mies y “del futuro pan”; finalmente, el grave y elegíaco de la siega. Con respecto a este último, vale la pena señalar que la muerte recorre, en forma reiterada aunque sutil, todo el poema: “mariposas muertas”, “alondras muertas”, “el cadáver de un ave”. La conciencia de la muerte, crea el efecto de súbitos nubarrones interrumpiendo brevemente la luminosidad de un cielo de verano. En el poema se exaltan los elementos de la naturaleza, los activos, el aire y el fuego y su simbología de libertad y movimiento, pasión, deseo, transformación y los pasivos, el agua y la tierra que simbolizan el

reposo, la receptividad, la materia de la que surge la vida.

“Canción del tiempo esplendoroso” es un himno dionisiaco de delirante plenitud que transmite al lector esa intensa sensación del ritmo vital que permea el universo. En otro nivel, el que va más allá de los sentidos y se establece en la conciencia como conocimiento, el poeta se da cuenta de que todo en el universo se conjuga, lo fugaz y lo continuo, lo circular y lo lineal, la vida y la muerte. Todo se transforma y todo permanece, como lo sugieren tan apropiadamente esas intuiciones poéticas de la cuarta estrofa: “Los trigales abriéndose en continua fragancia,/ mientras la ciega avanza con su ruido de cañas,/ sobre los nidos, sobre las olas del futuro pan,/ sobre la doble lágrima de oro de las perdices.”

El poema se cierra reiterando la luminosidad del “tiempo esplendoroso” que se compenetra en los seres:

Resplandor de los días. Sed, tortura y anhelo.
La sequía del ancla a orillas del agua,
su paloma enredada en lenta hondura verde.
Todo agita en nuestra alma su laurel de locura.
Y en el fresco regazo de las jóvenes novias,
remueve y estrangula una pequeña gota.
¡Oh! resplandor del fuego en las entrañas.

Los versos de conclusión sugieren una aparente aceptación del yo colectivo de su naturaleza dual. La sequía junto al agua alude al ser enredado entre los opuestos. Sin embargo, al sentir el resplandor del verano opta por saborear con intensidad la fugacidad del instante que, como fuego, penetra en sus entrañas y deja, en ese momento único, de inquietarse por el proceso lineal de su existencia vinculada a los accidentes del tiempo, dentro de un universo irónicamente exento de temporalidad y, por lo mismo, inmutable.

Para César Dávila Andrade, el arte de poetizar es una forma de acceder al conocimiento trascendente, es una “...vocación de infinito y de absoluto, y la necesidad de integrar los ritmos

inmediatos de la obra personal con el Verbo que sostiene y revela el Universo. (...) Pero, aparte de la toma de este tipo de conciencia, le es menester al poeta -creo yo-, obtener en su vida -a lo largo de toda su vida- la oportunidad de estos contactos con el destino vislumbrado; pues sólo la ilación ascendente de esta clase de experiencias puede guiar su percepción interna y articularla con la realidad, en destellos que sobrepasan el espacio y el tiempo”, nos revela el poeta en su ensayo “Magia, yoga y poesía”¹⁵³

Esta idea medular de su poética, que en su primer libro ya empieza a vislumbrarse, irá intensificándose en su obra posterior y, en su etapa final, habrá evolucionado hacia un total hermetismo.

En el poema “Descubrimiento de la roca milenaria”¹⁵⁴ el ejercicio de contemplación se convierte en uno de concentración sobre el objeto contemplado, con el afán de penetrar en el secreto de lo inanimado, aprehenderlo y expresarlo. De hecho, hay una voluntad intelectual que le anima y le ayuda a emitir, en imágenes de geológica plasticidad, una suerte de proceso evolutivo de la materia inerte.

El poema es poliestrófico, los versos blancos de metros clásicos combinan el alejandrino con el endecasílabo. El tema se concentra en la descripción de la “roca milenaria.”

¿Qué vara de azucena puede medir la noche,
o qué delgada luna puede colmar una ostra?

Sin embargo, en una hoja puede posarse un ángel
con su cítara fresca y un ramo de sandalias...

Y yo he conseguido penetrar en la roca.

Hay escalas de luto, descendiendo en sustancias,

¹⁵³ Dávila Andrade, César. O. C. V II. 436.

¹⁵⁴ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 155.

hacia una angosta muerte, en tierna quebradura.
 Hay evaporaciones de vagas formas lentas,
 el peso de cadáveres flotando en el aroma,
 una espiga sin grano, cargada de cadenas.

Aspectos repartidos en un tacto de polvo,
 planetas hacinados en callada tiniebla,
 espacios en que crecen venideras sortijas.

Y todo hace creer
 que un ángel ha bajado desde la espuma al peso,
 a esa acción que oprime algún remoto centro.

Todo es presencia y agrupado fondo
 y extraña ley tendida en lo profundo.
 Hay densas muchedumbres detenidas
 en formaciones de azul inerte.
 La pisada de un niño en un guijarro
 abre una luna bajo el horizonte.
 Hay materiales encantados
 en unánime sueño geológico.
 Y lo palpable, a veces,
 penetra en manos de inasible ausencia.

Hay música apagada y sumergida
 en venas de silencio transparente.
 Catedrales y coros de mineral cautivo
 donde las voces llenan una copa cerrada.

Estancias hay de soledad nevada
 donde ninguna edad ha entrado todavía.
 Y resbalan deshielos de música y tormentas
 y cascadas resbalan por siglos, sin rumor,
 rehuyendo, en futuro, la imposible llegada.

Eternamente los dioses siderales
 Hablan desde los poros,
 desde el panal sagrado de los átomos.
 Conozco aquella voz inmensa, muda y clara.
 Con la luz de mi sangre ingresé en el silencio.
 El tierno fuego de las cosas eternas
 entra en mi corazón cada mañana.
 Y mi alma entra de hinojos en las cosas.

El poema se inicia con una pregunta del poeta quien, en aparente reflexión, cuestiona la

realidad del entorno en términos abstractos, proponiendo una acción ajena al objeto aludido. En efecto, “medir la noche” con una vara de azucena, o “colmar una ostra” con la luna, supone una imposibilidad, literalmente hablando, claro está. Si enfocamos la pregunta desde una diferente perspectiva, esto es en su sentido figurado, entonces sí podríamos aventurar una respuesta concentrándonos en lo que es inherente a los dos términos, la oscuridad de la noche y la blancura de la azucena en el primer caso y, en el segundo, el tamaño de la luna frente al de la ostra. Y es esto justamente lo que el poeta propone en los dos versos siguientes, la posibilidad de aprehender la esencia de realidades invisibles si cultivamos la capacidad de desarrollar la visión interior que nos faculta a ver más allá de la periferia de los seres y las cosas. La expresión adverbial concesiva le sirve de apoyo a la imagen visionaria del ángel “con su cítara fresca y un ramo de sandalias” y como las anteriores, son sutilezas con las que el poeta estimula nuestro interés. Con el verso, “Y yo he conseguido penetrar en la roca” el poeta procede a corroborar lo dicho, relatándonos su experiencia personal.

Volviendo al primer poema del libro del mismo nombre “Espacio, me has vencido”, vale la pena recordar los empeños de nuestro poeta por aprehender la esencia del elusivo espacio cósmico, objeto de su contemplación, mas las “capas ilusorias” de la infinitud lo volvían inasible, de ahí su sentimiento de derrota. La atención del poeta se traslada ahora a la materia, pero a una materia que en su periferia parecería inmutable, tal si hubiera escapado a la acción del tiempo. Sin embargo, miríadas de existencia se han acumulado en ella y, encierra, en su multitud de capas la historia de su evolución. Percibir el secreto de lo inanimado es, por lo tanto, la labor del poeta quien en su viaje de descenso “por escalas de luto” hacia las profundidades geológicas de la roca intenta rastrear las huellas más remotas de “estancias” donde “ninguna edad ha llegado todavía”.

Y así, en el seno de la roca el poeta enfrenta “evaporaciones de vagas formas lentas,” y es capaz de percibir tanto “el peso de cadáveres flotando en el aroma”, como “una espiga sin grano, cargada de cadenas.” Internándose cada vez más en el ámbito pétreo, divisa “Aspectos repartidos en un tacto de polvo”; y descubre el origen de los minerales preciosos, “planetas hacinados en callada tiniebla,/ espacios en que crecen venideras sortijas.” La serie de elementos innúmeros escondidos en la roca pueden ser claramente percibidos por la conciencia del poeta, “Todo es presencia y agrupado fondo/ y extraña ley tendida en lo profundo”; en la infinita heterogeneidad desplegada ante sus ojos, lo mismo encuentra “la pisada de un niño” que innominados “materiales encantados/ en unánime sueño geológico.” Distingue el sonido de la “música apagada y sumergida/ en venas de silencio transparente” y, vislumbra “Catedrales y coros de mineral cautivo”. En la última etapa de su descenso, se detiene ante estancias “donde ninguna edad ha llegado todavía”, donde “cascadas resbalan por siglos, sin rumor, / rehuyendo en futuro, la imposible llegada.”

En la exploración de la roca, sus profundos arcanos le han sido revelados al poeta. César Dávila, en su ensayo arriba mencionado se refiere a “una voluntad de internación en la esencia del objeto propio de cierto proceso de identificación yoguístico” a través del cual es posible capturar la esencia de la realidad; para ilustrar el punto cita un aforismo de Patanjali: “Mediante el proceso de meditación en la Unión, se reconocen los dos aspectos de todo objeto; se llega a conocer y a realizar en conciencia las características morfológicas de los mismos, su naturaleza simbólica en el universo y su utilidad específica en la condición temporaria, dentro del devenir”.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Dávila Andrade, César. O. C. V II. 437.

Más o menos este mismo proceso, pero enfocado en tres niveles diferentes de conocimiento: el conocimiento abstracto, el de la poesía y el de la magia, se refiere Jacques Maritain en L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie, subrayando que lo fundamental es la distinción entre los tres niveles ya que, el nivel de la poesía es intermediario entre el del conocimiento abstracto y el de la magia:

La connaissance poétique est spirituelle et intentionnelle; d'elle-même elle ne présente pas trace de magie au sens strict ou j'emploie ce mot, et elle n'a rien à faire avec aucune dissolution du Soi dans les choses, ou aucune confusion adultère avec elles, ou aucune prétention à exercer sur elles un pouvoir créateur. Mais la connaissance poétique implique cette sorte d'invasion des choses dans la nuit préconsciente de l'esprit, près du centre de l'âme, grâce à l'émotion et à l'union affective au moyen desquelles l'intuition poétique est née; (. . .) De plus, la connaissance poétique, considérée dans ses plus connaturelles, pures et premières exigences, s'exprime elle-même par des images- ou par des concepts non portés à l'état de pensée rationnelle, mais encore ruisselants d'images, car il sont employés alors en cet état naissant ou ils émergent des images comme Vénus sort de la mer. Et la pensée du poète, pour autant qu'elle est centrée sur la connaissance poétique, échappe dans une certaine mesure au régime solaire du logos, et participe dans une certaine mesure au régime nocturne de l'imagination, ou le principe de non-contradiction n'entre pas en vigueur et où les choses sont en même temps elles-mêmes et autre chose, parce que leur présence dans un signe – comme connues par lui – est prise pour une présence réelle et physique.¹⁵⁶

Uno de los primeros ensayos de César Dávila en su búsqueda del conocimiento trascendente es, sin duda, el poema sobre “la roca milenaria”. El “conocimiento poético”, situado entre el conocimiento abstracto y la magia, como lo denomina Maritain, fue la aspiración última de Dávila Andrade expresada explícita o implícitamente a lo largo de su quehacer lírico. Uno de los poemas de su etapa posterior refleja nítidamente esa inquietud. Dice, en “Campo de Fuerza”¹⁵⁷

¿En qué instante se une el buscador
a lo buscado, y
Materia y Mente entran en la embriaguez

¹⁵⁶ Maritain, Jacques. L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie. Desclée de Brouwier Paris: 1966. 216.

¹⁵⁷ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 408.

del mutuo conocimiento?

César Dávila sugiere que muchos grandes poetas, consciente o inconscientemente, experimentan el mismo proceso. Mencionando a Pablo Neruda, dice: “Es oportuno recordar aquí sus “cantos materiales” titulados: “Entrada a la materia”, “Apogeo del Apio”, y “Estatuto del Vino”; y constatar su clarividente exploración del objeto elegido, así como la aprehensión de los símbolos y de los vagos tesoros suspensos en la atmósfera interior de cada uno de ellos.”¹⁵⁸

Otro de los poemas metafísicos de César Dávila, “Canción espiritual al árbol derribado”¹⁵⁹ es también producto de la contemplación del poeta, esta vez, no en sentido exploratorio, sino emotivo. Como sucede en muchos de los poemas del libro, el título define su contenido. El tema parte de una experiencia real en la vida de César Dávila, la tala de un árbol en el parque aledaño a la Casa de la Cultura Ecuatoriana donde trabajaba el poeta. Debido al elemento anecdótico, el poema tiende hacia la narración, la dramatización del tema y, además, logra transmitir sutilmente la emoción del poeta. Se puede advertir también una incipiente preocupación ecológica 50 años antes de que tal asunto adquiriera la vigencia que hoy tiene.

Poliestrófico y polimétrico, predomina el verso largo apropiado al tono pausado del canto elegíaco. En “Canción espiritual al árbol derribado” hay un marcado intento de espiritualización de la realidad material mediante un aluvión de imágenes trascendentalizadoras.

No fue el ciclón con sus campanas desgarradas.
Fueron los hombres que viven a tu sombra.
Trajeron hachas finas por el aire.
Trajeron siete hachas por el aire.
Siete delgadas concubinas de odio.
Fue una tarde de ancho ocaso rojo
Tenían los leñadores sal verde y afilada en las axilas.

¹⁵⁸ Dávila Andrade, César. O. C. V II. 437.

¹⁵⁹ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 131.

Los golpes de las hachas corrían por el bosque
 Con pies planos y huecos.
 Se volvían las ramas azules de sonido.
 Hasta que cayó el árbol sobre el dulce costado
 cual alto dios antiguo,
 con un ruido plural de abejas verdes
 y venas arrancadas.

El siete es un número sagrado que encierra simbolismo tanto positivo como negativo. La Biblia abunda en referencias de uno y otro significado. En efecto, las virtudes son siete y también los pecados capitales. El libro del Apocalipsis menciona, entre otros, a las siete iglesias, los siete ángeles, los siete candelabros y las siete plagas que destruyen el mundo. César Dávila también utiliza el número siete en sus dos vertientes. En este contexto, las siete hachas y sus respectivos leñadores son portadores de la muerte en el poema. Las hachas, personalizadas, son “siete delgadas concubinas de odio”, es esta simbólica representación del mal, alimentado por el odio, que causa la muerte del árbol.

Con aroma de pan y de azucenas se abrieron sus cimientos.
 Pero quedó su alma: una fruta alargada y transparente,
 sin agua, sin albúmina, sin tiempo.
 Su alma de libres llamas corporales, con cintura de heno
 y pálida camisa de avena.
 (...)

En estos versos hay un definitivo intento de objetivar lo abstracto, de corporificar lo incorpóreo. El alma ahora es una llama, “con cintura de heno/ y pálida camisa de avena”, y le adjudica características que, ostensiblemente, toma del reino vegetal.

El ascenso del alma del árbol al cielo constituye un despliegue de imaginación; “Con temblor de candelabros líquidos / entró en la inmensa desnudez del cielo”; en los funerales del árbol, cuyo escenario es el bosque “Se hizo un gran silencio de manzanas vacías / y de la orilla de todos los bosques / partieron a la música navíos, / y una hojarasca de aves invisibles”. El viento animizado, se encarga de officiar la ceremonia, “El viento llenó el agua de cipreses y

silencio./ El alto viento levantó del árbol la sustancia anillada de la música, / el peso de acuarela de los pájaros, las balas de coral de la madera.” Las imágenes parecen listas a concretarse en plasticidad y sensorialidad, pero, la proximidad de lo abstracto borra la impresión captada por los sentidos y nos quedamos en el aire: “gran silencio de manzanas vacías”, “agua de cipreses y silencio”, “sustancia anillada de la música”, “peso de acuarela de los pájaros”. Estamos pues, percibiendo esa suerte “d’invasion des choses dans la nuit préconsciente de l’esprit, près du centre de l’âme” del poeta.

La emoción del autor se proyecta a los versos de cierre, “Deja que ponga bajo tu nuca blanca/ esta almohada inquieta de peces de mi anhelo”, y lo transforma en especie celeste, “No has muerto. No eres hijo del odio ni de muerte. / Vives ahora en el piso más delgado de los cielos.”

La alusión al odio y a la muerte sugiere el pecado y la muerte del alma. El árbol no puede morir porque representa el amor, y el amor es vida, según estos versos; en efecto, el árbol nos brinda generosamente sus frutos y su sombra protectora cumpliendo la misión para la que fue creado.

Soledad, desarraigo, origen, suicidio.

En algunos poemas de “Espacio...” se alude a la aspiración de ver más allá de la realidad objetiva, de arribar a un estado de conocimiento trascendente. “La pequeña oración”¹⁶⁰, dirigida a un Dios innominado, es una imploración apasionada que expresa su voluntad de conocer, por medio de los sentidos, la razón y la intuición. Por eso pide:

Abre ya, de una vez, los espejos enlutados
que pusiste sobre las placas oscuras de mi féretro.

¹⁶⁰ Dávila Andrade César. O. C. V I. 133.

Abre las ciegas yemas de mis dedos
para que pueda sentir la callada amistad de la materia.

El poeta quiere sentir la materia, desea palparla, acariciarla con el tacto para conocerla. Desea, así mismo, percibir el origen secreto de los elementos en su constante llegar a ser: "Dame la luz sin nombre de junio o de septiembre. / Dame aquella agua que aún no hace rocío, / anterior a la nube, cuando sólo es rumor entre tus manos en el aire." Este anhelo de palpar lo que está en lo alto va más allá todavía, se remonta al ámbito angelical:

Permíteme que vea tus más tiernos arcángeles
como pequeños libros de escarcha y juventud,
pasar por mi cabeza, titubear en mis hombros.

Ilumina las densas falanges de mi manos
para que pueda acariciar las cosas, sin sangre de deseo;
(...)

De pronto, en la invocación empieza a transparentarse otro anhelo, aún más perentorio, el del retorno a la inocencia. Sin embargo, la conciencia de la fatalidad del pecado y de la muerte, siempre presente en sus poemas, ponen de relieve la sombría dualidad del ser humano:

Disuelve para siempre este secreto manto subterráneo
que me envuelve en su beso taciturno
y me aparta de las cosas claras ...

y en vaga referencia a su tendencia alcohólico-depresiva, clama, "Encierra en los fosos de las ciudades muertas / estos fantasmas que me incitan de noche con su lívido aroma." Podría estar aludiendo también al fantasma del suicidio pues, sorpresivamente, la última estrofa toma un giro inesperado y el poeta enuncia, en obscura premonición, lo que ocurriría veinte años más tarde en Venezuela, su muerte por suicidio:

¡Y que cualquier tarde, pueda irme de mi mismo,
al través de mis poros, en mi aliento,
con la huída de música descalza del deshielo!

En la "Pequeña oración", se reúnen los motivos recurrentes en la obra de César Dávila, la

conciencia de la temporalidad y de la muerte; la búsqueda del conocimiento que, en el texto va de la materia, a través de los sentidos, de ahí la referencia a las “yemas de los dedos” donde reside el tacto que le revela la realidad sensorial. Este sería el primer paso en el largo sendero hacia el nivel del conocimiento trascendente y metafísico y, por último, y a pesar de ello, se hace presente la tendencia nihilista a la autoeliminación. Otro poema, del libro, “Tacto”¹⁶¹, (lo citamos sólo a manera de referencia) desarrolla más detenidamente el tema anunciado por el título, sugerido ya —como instrumento de conocimiento sensorial— en “La pequeña oración”.

Hay otro poema que, sin ser de invocación, se dirige a ese mismo Dios innominado de “La pequeña oración”, pero, esta vez, en tono de explícito desafío. La relación del poeta con la divinidad es conflictiva, rasgo que recorre toda su obra y se caracteriza por una marcada polarización que exhibe el efecto tenso causado por los contrarios que no se conjugan: fe-duda, búsqueda-rechazo, desafío-rendición. El “Poema No. 1”¹⁶², ilustra esta tendencia. El texto es, ante todo, una confesión y una pintura de imágenes desgarradoras de la condición humana. El hombre caminando por la cuerda floja de su dualidad, en un continuo caer y levantarse, aspira a la trascendencia por un lado, pero, por otro, también le tienta el vacío.

Compuesto de cinco estrofas de siete, seis y ocho versos endecasílabos que fluyen rítmicamente el “Poema No. 1” exhibe una gran voluntad de condensación, la frase tiende a acortarse y la imagen entra, a menudo, en el nivel de lo racional.

Ahora si, Tú puedes ya mirarme.
Soy compañero de los ofendidos;
de las almas oscuras que transitan
la profunda llanura de la noche,
amando tristemente los abismos
y las jaurias cárdenas del vino.

¹⁶¹ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 136.

¹⁶² Dávila Andrade, César. O. C. VI. 167.

Ahora sí, Tú puedes ya mirarme...

Padezco el peso puro de la tierra
sobre mi corazón buscador de ángeles,
sobre mi alma hechizada por el río
azul e inmóvil que atraviesa el cielo
con invisibles olas siderales
y con mil barcas de humo pensativo.

Una vez quise abrir tu paraíso
con una aguja débil de rocío.
Hoy amo el cielo humano de la arcilla
poblado de fantasmas que tiritan.
Amo la soledad, la sed, el frío,
la carne vestidora de incurables,
el pecado y su fina risa de ámbar.
Sí: ya puedes mirarme.

En la primera estrofa, la voz poética parece haber entrado en términos consigo misma y procede a expresar la auto-aceptación que nace de la comprensión de su real naturaleza, con todo lo positivo y lo negativo inherente a la condición humana; en este sentido, el poeta se identifica con los demás, y reconoce la parte oscura de su ser, la que lo empuja al abismo y a “...las jaurías cárdenas del vino.” La forma apostrofica y anafórica del leitmotiv “Ahora sí, Tú puedes ya mirarme”, ratifica el deseo del poeta de emerger como un ser auténtico para enfrentarse con su Creador. No desea disfrazar su barro, pero afirma la sed de trascendencia de su corazón “buscador de ángeles.” Confiesa la pérdida de la inocencia que le impidió “abrir tu paraíso / con una aguja débil de rocío”. No obstante, la aceptación de sus humanas debilidades es total, “Hoy amo el cielo humano de la arcilla” y “su carne vestidora de incurables/ el pecado y su fina rosa de ámbar”

En la cuarta estrofa hay un giro inesperado, en ella hace alusión implícita al quehacer poético y la palabra y, con ella, al lastre que viene arrastrando desde el modernismo, el vocablo brillante y preciosista: “Enterré ya los mármoles que amaba”, “ya sé odiar berilos y zafiros”, e

insinúa, veladamente, su desdén por aquella tendencia de “el arte por el arte” que caracterizó a la primera parte del modernismo; por lo mismo, no desea admirar las adornadas vestiduras del Dios innominado “Salpicadas de signos y asteroides.” Las imágenes son elocuentes:

Enterré ya los mármoles que amaba.
 Duermen en él los ángeles helados
 en ocultos tropeles ateridos.
 Ya sé odiar berilos y zafiros,
 - parásitos brillantes de la roca-
 No deseo admirar tus vestiduras
 Salpicadas de signos y asteroides.
 Amo la desnudez de los caminos.

Con ese deseo de deshacerse de todo lo que no es acorde con su intrínseca realidad, el poeta empieza a caminar hacia una palabra poética, desnuda, reveladora de esencias:

Si: ya puedes mirarme.
 Por la llanura de la noche cruza
 una pequeña luz que cabecea:
 Ella es mi pecho roto en el que tiembla
 la fiebre inextinguible.
 Ya puedes tu mirarla;
 Tú que vives arriba
 y que tal vez no eres incommovible.

El poema se cierra aludiendo a la sed de trascendencia del poeta que, como “fiebre inextinguible” le consume; ésta es, también, esa “pequeña luz” que alumbra la noche de su alma. El tono de reto al Dios innominado, leitmotiv del poema, “Ahora si, Tú puedes ya mirarme”, revela, no sólo la necesidad de identificarse como un ser auténtico, sino algo mucho más profundo, y que se revela como un acuciante anhelo de comunicación con ese “Tú” que, tal vez, no es “incommovible”.

El profundo sentimiento de desarraigo que padeció el poeta la mayor parte de su vida es motivo que recorre toda su obra. Dice el poeta en unos versos de su tercera etapa: “la conciencia del destierro / es mi único País” (“Los desmandamientos” V I. 336.), lo cual indica que nuestro

autor siempre estuvo dolorosamente consciente de ese obsesivo sentimiento que, desde Espacio, me has vencido, aflora una y otra vez disimulado como añoranza de los años infantiles, del rural paisaje cuencano, de la ternura de la madre que inundan de sol su pobre alma en sombras de desterrado. Sin embargo, en el poema “La casa abandonada”¹⁶³, la evocación de la infancia no emerge de una jornada de la memoria en busca de esas perdidas vivencias que nos depositan en el mágico mundo infantil, sino más bien de la toma de conciencia de la fuga del tiempo frente a una etapa irrecuperable. Esta aflora al poema despojada de la magia evocativa que transforma el recuerdo en vivencia recuperada, y exhibe la inexorable huella del tiempo motivo de la meditación del poeta. Así, el todopoderoso tema de la temporalidad enfocado en la etapa infantil, envuelve al poema en una profunda tonalidad elegíaca y lo transforma en lírico réquiem a la infancia.

Espacio y tiempo son los puntales sobre los que se levanta “La casa abandonada”, poema de versos dodecasílabos de sostenido fluir rítmico, repartidos en estrofas de uno, dos y tres versos. “La casa abandonada”, metáfora de la infancia del poeta, vista desde un “atardecer, con sol perdido”, nos sitúa en el clima intensamente subjetivo de la reflexión del poeta:

(Entré al atardecer, con sol perdido)

El patio lloraba una estatua vacía.
Profundos caballos de polvo viajaban
hacia los lugares más vagos del moho.

Un hoyo remoto pasa a la nada.

El vacío entraba con sus muchedumbres
y con sus inmensas campanas ya mudas.

Oí un paso dado en otra centuria
y vi en una cisterna el muñón de mi alma.

¹⁶³ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 145.

Un viento blanquísimo dormía doblado
en un seco lienzo de aves olvidadas.

Un reloj yacía en ácidos profundos
y el peso de un pájaro recorría el muro.

Una niña muerta soñaba en un cuento
dicho desde una alta ventana de niebla.

Hacia atrás viajaba un abecedario,
los días antiguos eran los primeros
por una pequeña compuerta de naipes...

(En un muro blanco, hallé esta leyenda:
"El 7 de marzo murió María Eugenia").

Arriba en la tarde flotaban obispos
con lámparas llenas de azufre y de trigo.
Arriba en la tarde.

Y no era yo mismo el que había vuelto.

Era un extranjero al que a veces lloro
y en el que ya he muerto...

El delicado toque simbolista que recorre el poema se apoya en dos elementos esenciales: un lenguaje que más que decir sugiere y un hábil tejido de aspectos objetivos y subjetivos que tienen el poder de trasladarnos a una dimensión espacio-temporal inaprensible: "Un hoyo remoto pasaba a la nada", "El vacío entraba con sus muchedumbres". Al mismo tiempo, voces como "polvo", "moho", "muñón", "ácidos", "niebla", trazan fielmente el decaimiento que imprime en los seres y las cosas la huella del tiempo. El sombrío tono del poema refleja la angustia existencial del poeta, el recuerdo de la infancia despojado de su magia, lo único que le muestra es la cruda realidad de ese tiempo y espacio cubiertos, ahora, de moho. Dice Alejandro Carrión, en el ensayo arriba anotado, que Dávila Andrade se asoma a su infancia "como un peregrino que va a Tierra Santa. Lleva el corazón en ruinas –derribado por la impotencia para

vivir y ve ese país no como un verdadero paraíso perdido, sino mejor como un país lívido, muerto ya, donde hay una cisterna que encierra el muñón de su alma...”¹⁶⁴ También observa Carrión, esta vez, refiriéndose a la mezcla de lo objetivo y lo subjetivo en la imagen a fin de crear un clima emotivo: “Por ejemplo, cuando en uno de sus poemas más importantes, “La casa abandonada”, nos da estos versos: “Una niña muerta soñaba en un cuento / dicho desde una alta ventana de niebla.” nos enfrenta con algo que pertenece de manera inconfundible a esa serie de vívidas instantáneas sentimentales que, aunando a lo objetivo lo más delgadamente espiritual, son una de las características típicas de los poetas del año 1933.”¹⁶⁵

De otro lado, las imágenes, cargadas de sugerencias, cuajan en aciertos sutilísimos como en ésta que, sin mencionar el crepúsculo ni sus matices, pinta el atardecer magistralmente: “Arriba en la tarde flotaban obispos / con lámparas llenas de azufre y de trigo.”

“La casa abandonada” es, ciertamente, un viaje retrospectivo de nuestro poeta hacia “años antiguos”, carcomidos por el tiempo, vistos por los ojos de un “extranjero” que, al evocarlos, llora al niño muerto de “los blancos cuadernos de ternura”.

“Origen I”¹⁶⁶, en cambio, es un viaje que comienza en el más allá y culmina en el claustro materno. En este poema se inicia el tema del origen que culminará en la tercera etapa con “Origen II”, pero, importa subrayar, éste es otro de los temas recurrentes en su poesía.

En “Origen I”, se insinúan ya, varios de los motivos constantes en la obra de Dávila Andrade: la materia, “Circundante demencia buscó mi alma en la carne / y una imposible fuga hasta caer cautivo”; la reencarnación o vuelta cíclica del ser atado a la rueda de muerte y

¹⁶⁴ Carrión, Alejandro. 6.

¹⁶⁵ Carrión, Alejandro. 7.

¹⁶⁶ Dávila Andrade, César. V I. 158

renacimiento, “Y vengo de la muerte de mil cuerpos errantes”; la conciencia del pecado,

“Desde muy lejos, donde la pureza del ángel / se inclina maniatada y se cubre de larvas.”

La dualidad, “Llama dorada y negra del sol en el pantano.”

El verbo “venir”, metáfora de “renacer”, es recurso anafórico en el poema y no deja duda del lugar de dónde viene la voz poética.

Vengo desde mi propio centro, oh errantes días.
Desde la infinita soledad de un dios perdido.
Desde mi última noche entre la sangre.

Circundante demencia buscó mi alma en la carne
y una imposible fuga hasta caer cautivo.

Tú eres la sal de mis tejidos: ¡fuego!
Llama dorada y negra del sol en el pantano.

Vengo desde muy lejos.
Desde el celeste viento que hace los pensamientos
y abre esa luz sangrante con que nacen las manos
en el instante que abre la madre su cadena.

(...)

Llego desde muy lejos, con cadenas y cantos,
con llagas adquiridas en ciudades extrañas,
sobre vivos panales de encendida acechanza.

Desde muy lejos, donde la pureza del ángel
se inclina maniatada y se cubre de larvas.
Y vengo de la muerte de mil cuerpos errantes,
con el rumor contiguo de cien contrarios mares,
por la reunión prohibida de los más dulces labios
y por la misteriosa identidad de mi alma
con la inquietud que roe el alma de los dioses.

El tema del origen, en la obra de Dávila Andrade, siempre va ligado al de la procreación y es enfocado como una forma de fatalidad de la que el hombre no puede escapar. En el temprano “Canto del hombre a su ignorado ser” ya se esbozaba esta idea: “Y cae, ciego, hacia lugares lívidos, / extendiendo su sangre derrotada / hacia un ser venidero que le acusa y le puebla.” Esta

carga de negatividad envuelve también al tema de la reencarnación, como explícitamente expresara el poeta en “Invitación a la vida triunfante”, al referirse a los seres “. . . que aún no existen” y que “quieren bajar a uniformarse de cautivos.”

“Origen I” es, pues, una suerte de obertura que adelanta el gran tema sinfónico de la tercera etapa de nuestro poeta.

La aparente variedad de temas que exhibe el primer libro de César Dávila Andrade giran sobre un mismo axis: el de la angustia existencial del hombre contemporáneo en sostenida tensión dialéctica entre ser y no ser, vida y muerte, vacío y trascendencia. En ese amplio espectro de opuestos matices se reflejan: el amor y el olvido, la inocencia y el pecado, la materia y el espíritu, la nostalgia y la plenitud, la palabra y el silencio, la sed de vida y la inclinación al suicidio. Nihilismo y trascendencia en Espacio, me has vencido, son los hilos tensores donde convergen las dualidades.

Capítulo III

Catedral salvaje.

La segunda etapa lírica de César Dávila Andrade se adscribe, lo mencionamos ya en el primer capítulo, a la vertiente de inspiración americanista. El predominio de esta tendencia - así como el de la poesía social y la de temas religiosos - marca la producción lírica de los poetas de la generación del 50. La mayor parte de ellos sintió el poderoso llamado de la tierra por lo que su canto se inspiró en las raíces, los orígenes, la historia y geografía del continente americano. Con razón anota Hernán Rodríguez Castelo que “la generación empenó su instrumento lírico en iluminar las raíces, donde entendía estar la garantía de supervivencia y de supervivencia grande. Con alta y noble pasión sus mayores poetas cantaron la geografía y ancestros de la patria: Dávila Andrade, Noboa Arizaga, Adoum, Salazar Tamariz, Edgard Ramírez Estrada (...)”¹⁶⁷ Esta tendencia, conviene señalarlo, se había dado ya en muchos poetas de América, baste citar sólo una de sus cumbres, el chileno Pablo Neruda cuyo Canto general apareció en 1950.

César Dávila Andrade inaugura, con Catedral salvaje, un nuevo registro de voz de poderoso aliento cósmico y telúrico. El poema, que se publica en Caracas en 1951, está dividido en tres partes, tres largos cantos: “Catedral salvaje”, “El habitante” y “Vaticinio”.

“Catedral Salvaje”¹⁶⁸ está escrito en verso y ritmo libres; el poema es poliestrófico y consta de 353 versos largos. El tema central de “Catedral salvaje” es el mundo percibido

¹⁶⁷ Rodríguez Castelo, Hernán. Lírica ecuatoriana contemporánea. Ed. Círculo de Lectores. Bogotá: 1979. 15.

¹⁶⁸ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 181-90

como una concentración de poderosas fuerzas en ininterrumpido devenir. No hay la intención, como en “Oda al Arquitecto”, de idealizar la naturaleza. Al contrario, el poeta que es un contemplador, intenta aprehender la realidad despojada de su apariencia engañosa y, en el proceso, ésta le es revelada: “¡Y vi toda la tierra de Tomebamba florecida!” La visión poética de “Catedral salvaje” por tanto, asombra por su novedad que linda con lo extraño, lo onírico, lo irracional. Se nos presenta el cosmos en su dinámico existir como un continuo proceso de destrucción y reconstrucción, una eterna circularidad de vida, muerte y transmutación. En efecto, Dávila Andrade ofrece una visión apocalíptica del universo en un tono que remite al bíblico libro de San Juan. Esta visión profética que se insinúa en “Catedral salvaje” se extiende también al “Habitante” y, ya en forma explícita, en “Vaticinio”, donde la voz poética, situada en Patmos, se identifica como “...Yo, Juan innumerable”.

La originalidad de “Catedral salvaje” radica, pues, en la transmisión de lo observado, como si la pupila abarcadora del poeta se imantara de esa realidad cósmica y telúrica a la vez en su totalidad y, al transmitirnos ésta por vía del lenguaje, la reverberación de las palabras impregnara al poema de una carga de aliento mágico. En su ensayo “Magia, Yoga y Poesía”, Dávila Andrade sugiere que ciertos estados de conciencia, permiten al contemplador acceder al conocimiento de lo contemplado. En el caso del poeta, es necesario dice, aproximarse a ese estado con:

(...) el sentimiento y la mente entrefundidos: esta co-vibración constituye el modo más eficaz de conocer el mundo de que dispone el poeta (...)

Su tonalidad emocional y su vibración en las capas más profundas del sentimiento, enturbian su intelección y sus resonancias; pero, conforme ocurre el despertamiento del espíritu, sus mensajes primarios, teñidos de euforia visceral y oscuridad subjetiva,

decrecen o se clarifican; y en las cimas, el universo se entrega al contemplador en la más alquitarada visión. Eliot señala lúcidamente este dominio cuando afirma que “el fin del goce de la poesía es una pura contemplación de la que quedan eliminados todos los accidentes de la emoción personal.” Sin embargo, la emoción personal subsiste sutilmente transmutada, y la transmutación tiene lugar en contacto con el fuego de la emoción creadora universal, fuente y receptáculo de la primera. Pero en estas difíciles alturas, irradian sólo los más acendrados diagramas de la intuición poética y los destellos del ser espiritual. Para encontrar las relaciones con la magia en poesía, no debemos abandonar el clima en que éstas se dan, correspondiendo en el poeta a sus más secretas uniones con el plástico limo de las emociones primarias y sus vínculos con la materia hechizada, las tendencias viscerales y las voces telúricas.”¹⁶⁹

En “Catedral salvaje”, se da, sin duda, ese estado de secreta unión del poeta con el espacio contemplado, en virtud del cual surgen las intuiciones “teñidas de euforia visceral, oscuridad subjetiva y voces telúricas”, listas para ser enunciadas por la palabra. Emerge entonces el poema que, como lava turbulenta, va invadiendo el espacio lírico donde indóciles formas, al impulso de fuerzas ciegas en ronda ininterrumpida, se destruyen para rehacerse y transformarse. El mundo así percibido, en eterno proceso de transmutación, es siempre el mismo pero es diferente también, es uno en su multiplicidad y múltiple en su unicidad.

Por lo demás, en “Catedral salvaje”, la naturaleza, el cosmos, no es simple telón de fondo del espacio poético, es también punto focal: la figura principal. El ser humano es un mero accidente y sólo aparece como figura desvaída de víctima, tanto de las fuerzas elementales como de otros seres de su misma especie. En “El habitante”, se cambia la perspectiva, la naturaleza queda relegada al fondo y cede el paso al Hombre que, como protagonista, ocupa el centro del escenario.

Como en la “Oda al Arquitecto”, el estilo de “Catedral salvaje” es interjetivo y apostrofico. Pero, además del uso reiterado de la exclamación y del apóstrofe, para

¹⁶⁹ Dávila Andrade, César. O. C. V II. 432.

representar este caos, este mundo de pesadilla poblado de telúricas voces que es “Catedral salvaje”, el poeta recurre a la expresión extrema, libre de toda contención. Entre los recursos más utilizados destaca, por ejemplo, la metáfora de factura surrealista: “la tierra del abismo matutino / amaestra la mortal joyería de la araña cabelluda”. El símil alógico que sugiere un simbolismo hermético: “¡Las cabelleras de las diosas yacen como arroyos de ungüentos/ entre el humo sellado de las formas!” La adjetivación desvalorizadora: “rocío pálido y amargo”, y también el oxímoron del título “Catedral salvaje”. Las imágenes oníricas: “Los truenos saltan sobre una inmensa pata de candelabro”. La hipérbole: “¡Oh cópula sin pausa, la bestia sucesiva entra y sale de ti!” Las asociaciones insólitas que sorprenden: “¡Un mendigo asciende por su arpa a los relámpagos universales!/ ¡Y la humildad disuelve como un veneno el paraíso!” Hay también la coincidencia de los contrarios en el volcán coronado de nieve, en el verso “¡El Cotopaxi, ardiendo en el ascua de su ebúrnea lascivia!”

La atmósfera cargada de irracionalidad de “Catedral salvaje” no oscurece, sin embargo, su unidad temática; la visión del cosmos de Dávila Andrade, centrada en la geografía de la región andina del continente americano, particularmente la del suelo patrio por la mención de específicos lugares geográficos en los versos que inician el poema, es el punto de partida no sólo para celebrar la Tierra, sino para expresar sus inquietudes existenciales: vida, muerte; materia, espíritu. La nada, el devenir; en otras palabras, el enigma del ser y del universo, idea central subyacente en toda su obra.

¡Y vi toda la tierra de Tomebamba, florecida!
 ¡Sibambe, con sus hoces de azufre, cortando antorchas en la altura!
 Las rocas del Carihuayrazo, recamadas de sílice e imanes.
 ¡El Cotopaxi, ardiendo en el ascua de su ebúrnea lascivia!

¡Hasta la mar dormida en la profundidad,
después de tanta audacia estéril y voluble!

¡Todo ardía bajo los despedazados cálices del sol!
¡Las infinitas grietas corrían como trenzas oscuras
sobre los bloques poderosos en que respira cada siglo el Cielo!

¿Qué profundos centauros pacen sobre tu corteza embrujada?
¿Qué dromedario, ardiendo, come tu polen
y lame tus piedras claveteadas de rocío pálido y amargo?

¡Aquí, suena en la noche, un pedazo de costilla contra el aire!
¡Alguien pretende huir de su semilla como de un chorro enloquecido!
¡Atemos las potencias a sus cavidades:
mire la bestia su escultura de fuego sin morir!

¡Te llamas soledad! ¡Señorio de piedra, abandonado!
¡Te llamas bosta de animal, quemada contra su mismo corazón!

¡Territorio de cumbres enhebradas al cenit,
por ti, está ya árido el pecho de los ángeles!
¡Pero tu roncas, concentrando el oro que hace llorar a los locos
y pone a bailar la puntiaguda ropa del demente!

¡Tierra de murallas y de abismos,
cruzas sobre tus llaves de guayacán y azúcar,
como avispa engordada con sangre, tambaleando!
¡Ceniza de rocío desesperado, vuelve a la catarata!

Abajo, veo una delgada vicuña mordisquear tus hojas frías.
Veo al loro gárrulo maldecir su lengua seca como la nuez.
¡Oigo a millares de ratas hambrientas,
royendo tus estribos de almidón, en la noche!

Es significativo el hecho de que abunden en el poema las imágenes de destrucción y muerte. La visión del cosmos que nos ofrece el poeta sugiere un mundo sin vestigios de la armonía primigenia, en el cual el devenir está ligado a sucesivos cataclismos apocalípticos: “¡Desde la fundación del paraíso,/ en infinitas vidas y en incesante muerte,/ cambiáis la sorda piel del Universo, en una vestidura de furor!”; “¡Entre el humo del cataclismo los ríos son

despeñados a la aurora!"; "¡En su lecho de espanto, renace el cielo a cada esquirra suelta!"

En este cruel escenario el hombre es sólo un "pequeño títere" acosado por dos fuerzas igualmente poderosas: los elementos y la civilización.

El velado dato histórico en "Catedral salvaje" anuncia, vale la pena subrayar, el tema de "Boletín y elegía de las mitas". En los siguientes versos, se insinúa ya, la llegada del colonizador y la esclavitud del habitante primitivo:

¡En la solemnidad de la alta noche,
los arquetipos lloran por sus pequeños títeres!
¡Todo es hueco tardío
en esta velocidad que apaga su futuro, al besarlo!

¡La tempestad reúne los más altos pensamientos de desesperación
sobre la tierra escupida por sus hijos pródigos y crueles!
¡Esta es la comarca soñada por los malhechores blancos!

¡Mi corazón presintió sus navíos, como cáscaras
roídas por los vagabundos del Océano!
¡Pájaros de las grandes aguas, sobre maderos perdidos,
flotando a la deriva de la sabiduría,
sobre cruces y cortezas vinieron!
¡Por el mar que se nutre de hojas transparentes
y profundos pastos atados a las heces del abismo!

¡En medio del maizal, temblé al oírlos reír en la lejanía del aire!
¡Venían fibrosos de sed y de lujuria!
¡Tenían dentera de hambre;
mandíbulas para las hazañas
testículos de machos cabríos para penetrar selvas vírgenes
y cambiar los ojos de las mujeres en gemas agonizantes!

¡Como cáncer del viento crece la tierra de los ápices
y cuelga entre cristales el zapato del venado!

En el mundo de las alturas, intensamente onírico, las formas y la materia se han dispersado en el caos. Se anula el tiempo: "...sigue inmóvil el Día!". Aun el círculo, que representa la unidad, al desaparecer, deja al cosmos huérfano de Dios.

¡En esta altura, solo se conservan los diagramas del caos,
 en soñolientos reinos, sin calor ni sonido!
 ¡Aquí, todo vuelve al corpúsculo o al trueno!
 ¡Dios mismo, es sólo una repercusión, cada vez más distante,
 en la fuga de los círculos!
 ¡Su mansión chorrea en el ojo que ha cesado de arder
 y que empujan las moscas quereseras!

¡Oh, arriba, en las rojas mesetas desolladas por el viento,
 las termitas suspenden su bolsa de miel negra!

¡En medio del furor del cataclismo, sigue inmóvil el Día!
 ¡Las cabelleras de las diosas yacen como arroyos de ungüentos
 entre el humo sellado de las formas!

El quehacer lírico de César Dávila en “Catedral” alcanza un valor sensorial, intuitivo que opera en la integración antropomórfica del cosmos y los cuatro elementos ancestrales: aire, fuego, agua y tierra. Estos exhiben una radical elementaridad y conforman, en su aspecto plástico y dinámico, las imágenes del poema. Sin embargo, la función de los elementos, es importante subrayar, no se limita al de la imaginería, insinúa también la percepción abstracta de esas fuerzas en su representación de ideas, símbolos y principios esotéricos a través de los cuales la conciencia poética va a expresarse.

En primer término, hay que señalar que la naturaleza en “Catedral salvaje” es como un laboratorio alquímico donde los elementos, en virtud de su función transmutadora, se mantienen en constante actividad. Por otra parte, es explícito también en todo el poema, el dinamismo erótico de los seres animados e inanimados. Se trata, pues, de un erotismo aniquilador; simboliza la rotación constante de la polaridad vida-muerte, del principio generador de vida y del sucesivo aniquilamiento, de la ronda cíclica que rige a la naturaleza y de la muerte y “resurrección” del ser humano. Este último aspecto, sin embargo, no está asociado a la idea de “vida perdurable después de la muerte” de las

religiones cristianas, se hace eco más bien del principio hinduista de la reencarnación, que supone un proceso espiritual evolutivo a través de vidas sucesivas, hasta alcanzar el estado de purificación; sólo entonces, el ser, esa chispa divina, retorna a la fuente de donde procedió. Es evidente, por cierto, el eclecticismo de nuestro poeta en lo que se refiere a principios religiosos y filosóficos.

Esas funciones arriba señaladas, se corresponden en el proceso simbólico de la transmutación. La alquimia en su fase material se refiere a la transmutación de los metales bajos en oro y a la obtención del elixir de vida o piedra filosofal. Su contrapartida o fase espiritual es la iluminación. Juan Eduardo Cirlot cita un pasaje de La Tradizione Ermetica de Evola, que explica este principio: “Nuestra Obra es la conversión y el cambio de un ser en otro ser, de una cosa en otra cosa, de la debilidad en fuerza, de la corporeidad en espiritualidad.”¹⁷⁰

En “Catedral salvaje” se insinúa el principio pitagórico de la analogía: “como es arriba, es abajo”, es decir que este proceso se da tanto en el universo como en los seres animados e inanimados. Los elementos que operan la transformación son la tierra, el fuego, el agua y el aire, que exhiben una explícita connotación sexual. Al respecto dice Gaston Bachelard:

Nous avons essayé de montrer, dans un ouvrage précédant, que toute l'Alchimie était traversée par une immense rêverie sexuelle, par une rêverie de richesse et de rajeunissement, par une rêverie de puissance. (...) On pourrait même dire que l'alchimie réalise purement et simplement les caractères sexuels de la rêverie du foyer (...)

On a déjà fait observer maintes fois que plusieurs fourneaux et cornues avaient des formes sexuelles indéniables.¹⁷¹

¹⁷⁰ Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Ed. Labor S. A. Barcelona: 1991. 65.

¹⁷¹ Bachelard, Gaston. La psychanalyse du feu. Edition Gallimard. France: 1988. 93

No hay duda de esta aproximación en “Catedral salvaje”, veamos en estos versos cómo denomina César Dávila a la retorta o alambique de este laboratorio universal : “¡La cucúrbita duerme su séptimo semen! / ¡Los árboles suspiran en un lecho que vuela!” La cucúrbita, alambique o retorta de cuello largo y curvo y los árboles son símbolos fálicos, la imagen es, ciertamente, bastante explícita en su alusión a los órganos femenino y masculino como generadores de vida. Además, el elemento asociado al líquido seminal es el fuego y, según Gaston Bachelard, “...le feu, enfermé dans la cornue sexuelle, est saisi dans son origine première: il a alors toute son efficacité.”¹⁷²

César Dávila Andrade, versado en las doctrinas esotéricas, utiliza algunos de sus símbolos en imágenes que aluden a la energía sexual. El Hata Yoga, por ejemplo, describe esta energía como una serpiente enrollada en la base de la columna vertebral, el coxis, o el “chackra mulhadara” donde se genera la energía sexual asociada al fuego y a la médula espinal. El kundalini o serpiente puede desenrollarse y ascender hacia los diferentes plexos o chacras cuando el adepto elige el sendero espiritual. La culminación del ascenso ocurre en la región frontal entre los ojos, donde se encuentra la glándula pineal, denominada “el tercer ojo” que corresponde al ojo frontal de Shiva; para entonces el adepto ha logrado transmutar su energía sexual en energía espiritual y, ésta a su vez, le ayudará a alcanzar el estado de iluminación: “The serpent represent the coiled-up spinal energy that stimulates the sex nerves. ‘Adam’ is reason, and ‘Eve’ is feeling. When the emotion or Eve-consciousness in any human being is overpowered by the sex impulse, his reason or Adam also succumbs.”¹⁷³

¹⁷² Bachelard, Gaston. 94.

¹⁷³ Paramahansa Yogananda. Autobiography of a Yogi. Self-Realization Fellowship. Los Angeles, California: 2001. 196

Los versos que siguen resumen lo anotado:

¡Alguien comió animales negros la noche de su boda;
y antes de retornar las llaves de sus uñas
escuchó lo que iba de su médula oblonga al infinito oscuro!

Por otra parte, el simbolismo del fuego es dual, según Marius Schneider, citado por Cirlot; puede representar, en su forma inferior, la imagen de un erotismo devastador asociado a la energía que no asciende y que permanece enrollada en el chakra mulhadara. De ahí que la visión erótica del universo expuesta por el poeta en “Catedral salvaje”, esté cargada de negatividad debido a su relación con el fuego inferior que conduce a la muerte y a la “putrefactio”, otra de las fases del simbolismo alquímico.

¡Abajo ladra el fuego en su bracero de mil piernas!
¡La hormigas empalidecen la carcajada del tigre
con la cruel armonía de un minuto de miel!

¡Millares de ojos acechan entre el tenaz parpadeo de la pimienta,
al hombre que come mujer
y al animal que cabalga sobre su hembra
y come fuego en mesa encabritada!

¡Oh cópula sin pausa, la bestia sucesiva entra y sale de ti,
pudriendo la gran noche salobre como una vianda,
en continuo horario de carne pisoteada
por carne aguda que se baña
en el hueco de la chorreante llamarada!

Otra función del fuego es la de la “calcinación” que corresponde a la primera operación alquímica, “¡Todo ardía bajo los despedazados cálices del sol!”. El fuego es agente en los rituales de purificación: “¡Sobre la piedra ardiente, trasmútalos, Horno Salvaje!”.

Finalmente, el simbolismo del fuego en su más alta dignidad, está representado por el sol, como dador de vida, como generador de la energía fecundante de la naturaleza:

¡Sólo el Sol! ¡El Sol indeclinable!

¡Desde establos de cañas y tablones, sube el caballo añoso,
y con alma de potrillo, te agradece la alfalfa matutina!
¡Los viejos pumas llenan de oro y vigor su hígado en tu luz!
¡Oh, altar de la lascivia y la resurrección!
¡El antropófago danza con sus dos carnes, en tu fiesta!

La savia te busca, delirante, a través de la corteza.
Se abren las aguacollas, en la espesura.
El asno consulta entre los vientos, la sagrada lejía
que dilata la ubre de la pollina.
Tejen los árboles sus tiaras de cien millas. ¡Los pájaros
te miran como un soplo de polen sobre la vestidura
siempre hueca que les libra de estiércol y rocío!
Las anchas frutas tapizadas como úteros, acunan abalorios
que despertarán entre los dientes del salvaje.

El elemento tierra tiene en “Catedral salvaje” diferentes niveles de significación, desde el metafórico del título, hasta el más obvio en su función de materia fecundante y reproductiva, remitiéndonos, de hecho, a los vocablos matriz y madre naturaleza. “¡Horno salvaje de todas las especies! / ¡El sacerdote antiguo come carnes saladas por el viento / y en su ara de leña, te ofrece los sensuales holocaustos!”. Según Cirlot, “el horno es símbolo de la madre. El crisol de los alquimistas simboliza el cuerpo y el alambique el vas Hermetis. Pero también tiene un sentido de pura gestación espiritual.”¹⁷⁴ La imagen representa, pues, las polaridades materia y espíritu siempre presentes en la obra de Dávila Andrade.

Sus formas de manifestación, por otra parte, son también múltiples y aparecen en el poema la planicie, la montaña, el volcán, la roca, la piedra y los minerales. Otro aspecto, constante en la obra de Dávila Andrade, es la dialéctica de los opuestos que estructura el poema. Alude a la tierra como espacio de vida y de muerte: es proveedora generosa, pero es también receptora de la materia que retorna a su seno. Es tierra de “murallas y de

¹⁷⁴ Cirlot, Juan Eduardo. 244.

abismos". Es un gran laboratorio telúrico donde todo está en proceso de transmutación:

"¡Las tumbas te alimentan como poros, innumerable abismo! / ¡Antros inmemoriales, tribus profundas, secretas multitudes / de bestias y alimañas transmutadas!".

En este extraño mundo poético, las fuerzas telúricas, misteriosas en su dinámica fuerza elemental, se manifiestan como si fuesen impelidas por un poderoso impulso de unión y dispersión, y se concretan en imágenes eróticas de verticalidad: "Las rocas del Carihuayrazo, recamadas de sílice e imanes. / ¡El Cotopaxi ardiendo en el ascua de su ebúrnea lascivia!", y de horizontalidad, la planicie:

¡Inmensa eres!
 ¡Entre madejas de trigos y cabuyos te retuerces, dormida!
 ¡Y te entregas mil veces como una ría ociosa
 sobre mantos de piedra, devorados por el cielo!

¿Qué animal es ese, de ojos de mujer, que mira los nevados
 como aposento de espejos o una piedra de placer?

Mastica con lenta gracia y yace entre volcanes.
 ¡Tiene agina de muchacha y cohabita con los pastores solitarios
 de las cumbres, en coito poderoso
 de escultura funeraria!

La montaña, el monte, el volcán convocados al poema en obvia referencia a la orografía americana, conforman la dialéctica de la altura: la verticalidad, lo de arriba con lo de abajo: lo plano, la horizontalidad. Obedecen también a múltiples significaciones simbólicas: "Pero el simbolismo más profundo de la montaña es el que le otorga un carácter sagrado refundiendo la idea de masa, como expresión del ser, y la verticalidad. Como en el caso de la cruz o el árbol cósmico, el emplazamiento de esa montaña- símbolo es un "centro" del mundo. La montaña corresponde por su forma, que, vista desde arriba, se ensancha progresivamente, al árbol invertido cuyas raíces están en el cielo y cuya copa, en la parte

inferior, expresa la multiplicidad, la expansión del universo, la involución y materialización.”¹⁷⁵

Así, pues, la región montañosa de los Andes con sus “cumbres enhebradas al cenit”, es vista por nuestro poeta como el centro del mundo, como el espacio sagrado de la Catedral salvaje; su aprehensión del elemento tierra en este nivel le sirve a César Dávila, para plasmar sus intuiciones líricas en imágenes de luminosa plasticidad, con las que erige la “Catedral de la altura, rezada por millares de insectos y de cóndores.”

La contemplación de la montaña y la idea del “centro” como punto de unión entre lo objetivo y subjetivo, lo consciente y lo inconsciente, la razón y la emoción despierta en el hombre el anhelo de descubrir su propio centro. En este contexto el “centro” puede ser el punto de partida del laberinto de la dualística realidad que enajena al hombre, hacia cimas de trascendencia y conocimiento y, eventualmente, hacia la unidad que lo liberaría del ciclo de muerte y renacimiento. El mundo como laberinto y la muerte como realidad última, sugiere el poeta en estos versos:

El milenario funeral contemplo de los reyes y de los labriegos.
¡El alma del monarca huye indefensa por imperios de estupor!
¡El hueso innumerable sube a pie, hacia el viento que baña
nuestro dédalo!

En “Catedral salvaje” el poeta nos rinde una visión del cosmos totalmente abarcadora. El adverbio de lugar “aquí” y su variante “acá” es anafórico y designa el sitio en que está el hablante, en este caso la voz poética, como la “cuarta comarca de la tierra” en alusión al mundo astral de la doctrina hinduista. “...God encased the human soul successively in three

¹⁷⁵ Cirlot, Juan-Eduardo. 308.

bodies -the idea, or causal body, the subtle astral body, seat of man's mental and emotional natures; and the gross physical body. On earth a man is equipped with his physical senses. An astral being works with his consciousness and feelings and a body made of lifetrans. A causal bodied-being remains in the blissful realm of ideas. (...) The astral universe, made of various subtle vibrations of light and color, is hundreds of times larger than the material cosmos. The entire physical creation hangs like a little solid basket under the huge luminous balloon of the astral sphere.”¹⁷⁶

En El ocultismo y la creación poética, Eduardo Azcué refiriéndose a la tendencia ocultista que predominó en los poetas desde el romanticismo y se agudizó en la etapa del superrealismo, anota sobre la cuarta dimensión:

(...) El ocultismo filosófico descubre un universo yuxtapuesto al de la ciencia, en el que la causalidad es sustituida por la analogía y donde sus leyes, prescindiendo del marco témporo-espacial se expresan en términos de correspondencias simbólicas o de campos de sincronicidad, según la terminología jungiana.

Pedro Ouspensky (1878-1947), moviéndose dentro de esa particular cosmovisión, elabora mediante una “lógica afectiva” las proposiciones coherentes de lo maravilloso (en Tertium Organum). Apoyándose en las geometrías no euclidianas de Gauss, Riemann y Lobachevski, en las experiencias místicas y en las intuiciones de otros exploradores del hiperespacio como Hinton y Bucke, considera que para acceder al nivel de “Conciencia objetiva”, lo esencial consiste en alterar el sentido ordinario del tiempo; ese tiempo que pasa inexorable, el “Fugit Irreparabile Tempus” virgiliano. El tiempo sería entonces otra dirección igualmente real a las tres que captan nuestros sentidos, condenados a percibir en el “ahora”. El mundo, las cosas y nosotros mismos, tendríamos una extensión en esa dimensión invisible y al experimentarla mediante el éxtasis profundo, sobrevendría una transformación radical en la conciencia. (...) Podría entonces contemplar el Tiempo en sí, ver en otros lugares del tiempo vivenciar ese estado donde se dan todas las posibilidades de aprehension, donde existen todos los puntos del mundo.”¹⁷⁷

¹⁷⁶ Paramhansa Yogananda. 477, 478.

¹⁷⁷ Azcué, Eduardo. El ocultismo y la creación poética. Ed. Monte Avila. Caracas: 1982. 204.

Este “éxtasis profundo” podría corresponder, o se acercaría a lo que Dávila Andrade designa, lo anotamos ya más arriba, al estado, en el poeta, “de sus más secretas uniones con el plástico limo de las emociones primarias y sus vínculos con la materia hechizada, las tendencias viscerales y las voces telúricas.” En todo caso, es desde esta “cuarta comarca”, como prefiere denominarla el poeta, que nos ofrece una visión pormenorizada de este mundo de pesadilla donde “no acude ya jamás el tiempo”.

¡Nadie sufre ya más en la extremidad de la tortura,
 porque la muerte, como la demencia, ataca el corazón con talismanes!
 ¡En el ápice del alarido, el alma se rasga
 en infinita eyaculación!

¡Oh cuerpo trasmutado por la asfixia,
 ante ti se presenta la cuarta comarca de las cosas!
 ¡El mundo meteórico recibe las almas en su velo
 convertido en palacio por el huracán y el acertijo!

¡Aquí, el relámpago tirado contra las rocas,
 tiene una vértebra confusa que llega hasta las vestiduras más aisladas!
 ¡La cucúrbita duerme su séptimo semen!
 ¡Los árboles suspiran en un lecho que vuela!

¡La tumba empuja los jazmines
 hacia las raíces enguantadas de los agonizantes!
 ¡Aquí, la mano izquierda puede beber íntegramente
 la operación musical de la derecha!
 ¡Y los niños consiguen saquear impunemente las cascadas,
 como armarios de cristal!
 ¡Aquí, se mira ya el movimiento de la nueva boca
 sobre la piel de la leona bañada por los leones!

¡Esta es la cuarta comarca de la Tierra!
 ¡Acá, no acude ya jamás el tiempo!
 ¡Un mendigo asciende por su arpa a los relámpagos universales!
 ¡Y la humildad disuelve como un veneno el paraíso!

¡Pero si la escalera rutilante mata su piedra en música,
 la tierra del abismo matutino
 amaestra la mortal joyería de la araña cabelluda!

La muerte es presencia abrumadora a lo largo del poema. Nada escapa a las sucesivas etapas de deterioro, acabamiento, putrefacción y transmutación en todo lo que tiene vida, incluido el desmoronamiento y ocaso de las civilizaciones, cuyas “cúspides” apuntan, irrevocablemente, hacia el “crepúsculo”.

¡De esta tierra se exhala eternamente
el fantasma de la resurrección! ¡Sepulcro de mil cúspides!
¡Cada cima es un obelisco hacia la muerte!
¡Cada crepúsculo, un paulatino funeral!
¡Grandes barcos de nieve cabecean colmados de cadáveres
y frutos de semillas resurrectas
que agonizan empapadas en miel!

En este escenario de vida y de muerte, el poeta empieza a bosquejar, paulatinamente, al hombre. Primero, como especie sujeta a la evolución biológica, “¡Oh infinito antepasado de mil rostros, mil alas y mil colas! / ¡En el profundo rebaño de las simientes y las sombras, duermes!” No debemos perder de vista, sin embargo, que uno de los principios básicos de la doctrina hinduista es el de la evolución espiritual y que la imagen “del antepasado de mil rostros, mil alas y mil colas” le sirve también a César Dávila para aludir a ésta. De hecho, el “antepasado” a través de diferentes etapas de material pesadez va descubriendo su interno potencial de liviandad que, eventualmente, le facultará para emprender el vuelo trascendente. Los versos siguientes reiteran la idea de evolución “Pero, retorno del suceso. Y encuentro al caracol que ha aprendido/ a lamerse la agonía frente al agua. ¡Corro por los desfiladeros! / ¡El árbol ofendido, devora sus flores, por justicia!”. Anota Juan Eduardo Cirlot sobre el simbolismo del caracol que “está asociado, en el sistema jeroglífico egipcio, a la espiral microcósmica en su acción sobre la materia. La actual ciencia morfológica tiende a ratificar esta intuición, en este caso y en todos aquellos que muestran el esquema espiral en la

naturaleza.¹⁷⁸

Conforme el poema avanza el “antepasado” empieza a adquirir contornos más precisos y emerge esa compasión, ese sentimiento de solidaridad hacia el ser humano tan característico de toda la obra de César Dávila Andrade. No extraña, por lo tanto, que una de las estrofas de “Catedral salvaje” consigne una oscura referencia histórica sobre el trato inhumano que sufrieron los indígenas, primero, a manos de los colonizadores, quienes, al convertirlos en bestias de carga los diezmaron inmisericordemente. Pero, lo más ignominioso es que, después de la independencia, a partir de la vida republicana, el indio continuó recibiendo, a manos de sus coterráneos, el mismo terrible maltrato hasta bien entrado el siglo XX, precisamente hasta los años 30. Vale la pena señalar también, que esta estrofa nos remite a uno de los cuentos del poeta, “La muerte del ídolo oscuro” del libro de relatos Cabeza de gallo, publicado un año después de “Catedral salvaje” en 1952. En el cuento, Dávila Andrade desarrolla el tema esbozado en el poema, basado en un hecho real, el transporte de una planta eléctrica a la ciudad de Cuenca, por los años 30, que causó la muerte de algunos de los indígenas encargados de transportarla sobre sus espaldas:

¡Aquí, son tuyos los crisoles, los rayos, los volcanes, las ánforas!
 La iguana se desnuda de hierba entre dos llaves de madera.
 ¡Los peones caminan en hilera por el monte
 y van perdiendo siempre el último hombre que nadie ve
 al volver el rostro; hasta que el síncope llega al guía
 y lo devora con una palmada!
 (...)

El origen del tema, que en la época tuvo gran vigencia a juzgar por las obras de arte que inspiró, fue el transporte de objetos pesados, en aquel tiempo, se hacía a “lomo de

¹⁷⁸ Cirlot, Juan Eduardo. 118.

indio”, expresión coloquial de realismo inicuo, usada para expresar ese tipo de labor. A los indígenas dedicados a estas tareas se los designaba con un vocablo quechua, “los guandos”, que viene de la expresión “llevar en guando”, cargar objetos pesados sobre la espalda o los hombros, actividad que fue tema de una de las novelas del escritor Joaquín Gallegos Lara, quien falleció en 1939 sin terminarla. En 1942, el pintor ecuatoriano Eduardo Kingman Riofrío inaugura, en la galería “Caspicara”, una muestra de 24 pinturas, entre ellas, “Los guandos”, título de una de las obras maestras de su primera etapa. Años más tarde, se publica póstumamente la novela de Gallegos Lara en edición cuya portada exhibe la famosa pintura de Kingman. En 1951, nuestro poeta bosqueja el tema en “Catedral salvaje” y, en 1952, lo desarrolla en prosa de delicado lirismo, en el hermoso relato “La muerte del ídolo oscuro”.

En los versos siguientes, la voz poética cambia de registro y en elegíaco paréntesis, rinde homenaje póstumo al “antepasado verídico y confuso” :

¡Oh, antepasado verídico y confuso, hoy llego hasta la cima
de tu templo partido por la majestad de la muerte
en tumbas singulares!

¡Cada cabeza pura, arde sobre la pluma de un cometa!

¡Hoy atravieso el entusiasmo acústico de los torbellinos
que ruedan como embudos de cuarzo, entre las cumbres!

¡En los humeantes conos de azufre,
oigo el puntiagudo galope de los machos cabríos!

El ruidoso galope de los “machos cabríos”, portadores del mal, anuncia el fin de una era que va a convertirse en mítica, para dar paso a la que empieza, la era de la esclavitud del hombre de América. Este, ya no es perfil impreciso, emerge ahora de frente, en toda su estatura y, a su “invencible necesidad de muerte y de firmeza” le es asignada la identidad de

“arriero, agricultor, alfarero, o adivino futuro de la Tierra”. La palpitante ternura, la inmensa empatía que se adivina en la voz del poeta, cede ahora paso a la cólera:

¡En esta montaña nace el Hombre, a toda la longitud del día creado!
 ¡Sin cesar, por entre muslos de mujer, nace aquí!
 ¡Y muere, sin cesar, a cada crepúsculo vespertino,
 golpeado el corazón por todo el pueblo!

¡Su innumerable cuerpo yace aquí!
 ¡Sus ojos desolados, sus cartilagos tiernos que nadie oye!
 ¡En este insacudible pedestal de piedra y humus crea su infinitud!
 y prepara su individual cadáver, llamado arriero, agricultor,
 alfarero, o adivino futuro de la Tierra!

Mira:

¡ésa es la comarca que di a su invencible necesidad
 de muerte y de firmeza!

¡Cuando oigas sonar los negros cañaverales de mi furia,
 ésa es su tierra!
 ¡Cuando veas manar de la cumbre miel furiosa de lava y lámparas de piedra,
 ésa es su tierra!
 ¡Cuando veas bramar los toros con sus labios hinchados de luciérnagas,
 esa es la tierra!
 ¡Cuando el caballo toque, tres noches, a la puerta del herrero hechizado,
 ésa es la tierra!
 ¡Cuando las campanas caigan en el pasto y se pudran sin que nadie las alce,
 ésa es la tierra!

La anáfora engarzada a la enumeración es el recurso que le sirve al poeta para proclamar al antepasado como el verídico habitante de esa comarca. En la reiterada enunciación, “esa es su tierra”, está implícito, en virtud del adjetivo posesivo, el derecho de pertenencia, no así la variante “esa es la tierra”, que se repite tres veces en función demostrativa. Sin embargo, la reiteración de esta última, precedida por imágenes de factura onírica, exhibe una gran carga de simbolismo que vale la pena elucidar.

En primer lugar, tenemos la imagen del toro como símbolo antiquísimo de la tierra.

Luego viene una concatenación de símbolos: el caballo, la puerta, el número tres, el herrero hechizado y las campanas que, evidentemente, se usan para expresar algo más de lo que las palabras cotidianamente significan. Del caballo, dice Juan E. Cirlot que tiene un simbolismo complejo; “se lo considera un animal ctónico-funerario y también símbolo del movimiento cíclico de la vida manifestada, por lo cual los caballos de Neptuno surgen de las ondas marinas; (...) simboliza también los instintos (...)” Para Carl G. Jung el caballo simbolizaría la madre, el lado mágico del hombre, “la madre en nosotros”, la intuición del inconsciente. De otro lado, reconoce que el caballo pertenece a las fuerzas inferiores, así como también al agua. ¹⁷⁹ La puerta, según anota Cirlot, es “psico-analíticamente símbolo femenino (...) implica lo que permite el paso y es, consecuentemente, contrario al muro. Entre la puerta del templo y del altar hay la misma relación que entre la circunferencia y el centro.” ¹⁸⁰ El número tres representa la síntesis espiritual. Expresa “la fórmula de cada uno de los mundos creados. Resolución del conflicto planteado por el dualismo (...)” ¹⁸¹ De lo que se infiere que, tras de tocar tres noches “a la puerta del herrero hechizado”, la intuición del inconsciente podría ayudar al hombre a penetrar en su centro, que equivale a un despertar espiritual, único medio de liberarse de la conflictiva dualidad. Esta síntesis refleja las vivencias del poeta, su inquietud con respecto a los enigmas de la existencia, su conciencia de la temporalidad y su voluntad de conocimiento que lo llevó a investigar en la filosofía y las religiones orientales como vía hacia su objetivo último, el de la trascendencia. Por otra parte, el simbolismo de las campanas nos remite a sonido y a poder creador, según

¹⁷⁹ Cirlot, Juan Eduardo. 110.

¹⁸⁰ Cirlot, Juan Eduardo. 176.

¹⁸¹ Cirlot, Juan Eduardo. 329.

Cirlot, y, “como objeto que tiene forma de bóveda y está suspendido entre cielo y tierra, tiene significado místico”¹⁸². Sin embargo, en “Catedral salvaje”, se convierte en símbolo de descenso, de lo que está abajo, “cuando las campanas caigan en el pasto y se pudran sin que nadie las alce / ésta es la tierra”, versos que sugieren el anquilosamiento del poder creador de la palabra, condenándonos, como al “loro gárrulo” a maldecir la lengua “seca como una nuez”. Dávila Andrade dedicó su vida a forjar palabras con la persistencia del “herrero hechizado” en su afán de devolverles su valor primigenio, su mágica esencia, de ahí que la búsqueda de la palabra poética, de la “palabra perdida”, aunque sabía que ésta era inasible, constituyera para el poeta pasión y fuerza, sacrificio, dolor, agonía y muerte, como trasluce en estos versos:

¡Allí yace el cóndor con su médula partida
y derramada por la tempestad!
¡Amauta valeroso, toda verdadera canción es un naufragio!
¡Aquí, no cantará nunca el pajarillo matinal!

(. . .)

Alguna tarde, en una sorda pausa entre dos tempestades,
torna a elevarse el negro cóndor ciego, hambriento de huracanes.
¡En el más alto límite del vuelo, cierra las alas repentinamente
y cae envuelto en su gabán de plumas...!

Sin embargo, cada naufragio acuciaba en este alado amauta el ímpetu de remontarse, por encima del abismo, hacia lo celeste, en busca de “aquello” que constituyó el alfa y omega de su vida: la “palabra perdida”, por ello inasible, por tanto, indecible. Anhelos de trascendencia y atracción por el vacío es rasgo predominante de la vida y de la obra de nuestro poeta, simbólica y líricamente expresado en la imagen del cóndor que, conviene anotar, será luego el protagonista de uno de los cuentos, “El cóndor ciego”, de su libro,

¹⁸² Cirlot, Juan Eduardo. 117

Cabeza de gallo.

La enumeración caótica traza el "aquí", ese universo alucinante percibido por la conciencia del poeta, y se concreta en una serie de imágenes, algunas de gran plasticidad:

¡Aquí la ley, los diámetros, los elementos, se contaminan de perversidad!
 ¡El aceite penetra en sombríos laberintos para cuidar al monstruo venidero!
 ¡La culebra se desviste cada año entre bandejas de frutas y de pájaros!
 ¡La sal gema del monte presiente el apetito picante de los indios,
 les atrae hacia sus blancos sótanos y les adoba con eternos cáusticos!

¡La inconocible esfinge subterránea, despide hélices,
 fonemas, octoplasmas, bulbos dotados de uñas sanguinarias;
 y concierta mortales contubernios con el alma del hombre,
 incestos con la gran inmaculada que suministra leche a ciertas plantas,
 pactos sexuales con las orugas de la abulia y el olvido!

¡Ah, vivimos atrapados entre murallas de nieve planetaria!
 ¡Entre ríos de miel salvaje; entre centauros de lava petrificada;
 entre fogatas de cristal de roca;
 entre panales de rocío ustorio;
 entre frías miradas de serpientes
 y diálogos de pájaros borrachos!

En este escenario de cautiverio y muerte, vemos al antepasado arrastrando la vida en la montaña, el campo, las minas, los ríos. La orfandad del hombre, su precaria condición de ser abandonado, impotente ante el entorno, intensifica la compasión del poeta:

¡Veo tus mensajeros enlodados! ¡Tus arrieros palúdicos y eternos!
 ¡Tus pequeños soldados con la guerrera cubierta por las zarzas,
 riendo del aguardiente seco de la muerte!
 ¡Veo tus oscuros ladrones de ovejas y caballos, caer aullando
 en los patios de los Andes, quemados con machetes al rojo los talones!
 ¡Veo esos hombres pálidos, atragantados por el cepo,
 queriendo rascarse las moscas de los remotos pies acalambrados!

¡Tus lavadores de oro, precipitarse al agua, perseguidos por los tábanos!
 ¡Tus viejos albañiles, caer desde los torres
 golpeados por los grandes guacamayos!
 ¡Tus osos hormigueros, embrujando las misteriosas viandas de la profundidad

con sus hocicos volubles como una flor...!

(...)

Muerte, putrefacción, paisaje alucinatorio se proyectan en una copiosa imaginaria, que podrían inspirar temas pictóricos surrealistas. Pero también la denuncia por el trato que reciben los pobres y los trabajadores. Por otra parte, exhibe este poema, una tendencia naturalista de carácter escatológico que no sólo alude a la putrefacción del cuerpo físico sino que, metafóricamente, alude a la corrupción del alma también. En doliente y colérica rebeldía, el poeta permite a la blasfemia deslizarse en el verso:

¡Catedral! ¡Cataclismo de monstruos y volúmenes, eres!
 ¡Piedra veloz circula por tu fuego como un pez sanguinario!
 ¡Llueve sol consumido y verde! ¡Moho y sangre! ¡Sal y esperma!
 ¡Como árbol que se pudre, gotea corrupción el firmamento!

¡Humo de soledad bate el buitre con su harapo de cuero!
 ¡Esta piedra es mueca y tumba de muecas!
 ¡Acá, sube el hombre a su Genio, a su médula hechizada!
 ¡Aquí, hay delirios blancos.
 ¡Entre las cumbres flota el polvillo helado del gran síncope!
 ¡Oh, huracanes en los que el alma cae en añicos!
 ¡Aquí hay sombras en la íntima esquirla del vidente!
 ¡Ortiga esplendorosa para sudar cadáveres!
 ¡Coloquios con las formas superiores de la tortura y del éxtasis!
 ¡Aquí, el Creador y la creatura copulan en silencio,
 anudados durante siglos, pisoteados por las bestias!

¡En huracán continuo, traga y devuelve las vísceras, las olas,
 las escamas, las formas otorgadas y los mitos!
 ¡El cóndor y la moscarda mínima, ofrecen diariamente
 sus huevos grises y sus cenizas voladoras al Altísimo!

¡Quebrantan, roen, lamen y esmaltan el cadáver del amo,
 las alimañas, las flores sedientas, las corolas carnívoras,
 las mariposas vagabundas, las orquídeas de la fornicación!
 ¡Todo se envilece y rueda en caos palpitante de nebulosa
 intestinal, tremenda; hasta llegar a la bosta, al vómito,
 a la blasfemia, al parto de monstruos, al sismo que engulle
 la arquitectura susurrante de los pequeños pueblos!

¡Hombres, estatuas, estandartes, se empinan sólo un instante
 en el vertiginoso lecho de esta estrella en orgasmo.
 ¡Luego, los borra una delgada cerradura de légamo!
 (...)

¡Catedral de la altura, rezada por millares de insectos y de cóndores!
 ¡Cataclismo incesante, sin sonido ni escombros!
 ¡Todo arde en ti, con fuegos ulteriores,
 dispuestos más allá de las bullentes formas combustibles!
 ¡Un trueno de infinita lentitud devora tus llanuras!

Los lacrimales de la Tierra arden sobre la nieve
 En negras herrerías cantan los dioses ebrios.
 ¡Las recuas caen al abismo como la hojarasca ensangrentada!
 ¡Los puentes son talados como peines
 por las furiosas cabelleras!
 (...)

El poema termina retornando al mito; la sucesión de cataclismos que ha consumido eras y sepultado razas, no impide un nuevo comienzo. La ronda podría empezar en las tumbas de los incas que esperan el retorno de sus almas, para recomenzar su ilusoria trayectoria vital. La idea del regreso aquí esbozada por el poeta, prefigura la que se anuncia en su famoso poema Boletín y elegía de las mitas. El poeta se ofrece como víctima propiciatoria y “atraviesa la hoguera de la resurrección”; el proceso es, sin duda, purificativo y transmutador. Inicia, así, el nuevo retorno. Observa Guillermo Sucre que “‘Catedral Salvaje’ es un poema sacrificial y a un tiempo purificador (...) La resurrección de que se habla al final de este poema tiene un carácter simultáneamente religioso y poético: la transmutación de un yo individual en un yo colectivo.”¹⁸³

¡Esta es la comarca de las tumbas esféricas
 hechas por los oscuros alfareros del Sol!
 ¡Dentro, en cucullas, los cadáveres de los incas,

¹⁸³ Sucre, Guillermo. La máscara, la transparencia. Monte Avila Editores, C. A. Caracas, Venezuela: 1975. 321.

frente a un puñado de maíz, esperan el retorno de sus almas,
coronadas de plumas y rociadas de especias!

Los blancos fémures de las mujeres
duermen entreverados con los fémures rojos de los reyes.
¡Larga boda sin calor ni semilla,
asegura en la tierra mortal, un lecho supultado!

¡Yo, que jugué a la Juventud del Hombre,
alzo esta noche mi cadáver hacia los dioses!
¡Y, mientras cae el rocío sobre el mundo,
atravieso la hoguera de la resurrección!

Este canto a la tierra, profundamente elegíaco, que para Hernán Rodríguez Castelo es “himno antifáustico; apocalíptico, de desolación y muerte colosales; himno casi funerario”¹⁸⁴, va marcando los sombríos acordes del devenir de los ciclos cósmicos. Insinúa el poeta que el “Apocalipsis” no es un suceso asociado a un futuro indeterminado sino más bien uno que se va repitiendo cíclicamente a través del tiempo.

Finalmente, es importante señalar aunque sea de paso la función del lenguaje en el poema. Habíamos anotado ya esa suerte de magia que palpita en el canto debido a la irradiación de las palabras que se proyectan en múltiples niveles de significación por estar “teñidas de euforia visceral y obscuridad subjetiva”, como lo declara el poeta, es la oscuridad que responde, en primer lugar al uso insistente de símbolos. En efecto, hay en “Catedral salvaje” un extenso bestiario, objetos, cosas, conceptos, pero su función en el poema es con frecuencia más simbólica o metafórica que objetiva. Un par de ejemplos pueden ilustrar este aspecto: “las hormigas, simbolizan no sólo la pequeñez de lo viviente, de su fragilidad e impotencia, sino también de la vida que vence a la humana”¹⁸⁵, por

¹⁸⁴ Rodríguez Castelo, Hernán. 32.

¹⁸⁵ Cirlot, Juan Eduardo. 244

consiguiente, símbolo también de la putrefacción en estos versos: “Las hormigas empalidecen la carcajada del tigre/con la cruel armonía de un minuto de miel.”

Los pájaros, que en general son símbolos de espiritualización por representar el vuelo, tienen también un lado negativo: “Pájaros de las grandes aguas, sobre maderos perdidos,/ flotando a la deriva de la sabiduría”. La metáfora alude aquí, tangencialmente, a la realidad histórica, la llegada a América de los colonizadores.

La metáfora irracional u onírica predomina a lo largo del poema: “¡Aquí, el relámpago tirado contra las rocas,/ tiene una vértebra confusa que llega hasta las vestiduras más aisladas!”, junto a otras de poderosa intuición plástica: “¡Arbol de la goma esta noche has llorado un vestido de cristal!” En este sentido María Rosa Crespo, en su libro Tras las huellas de César Dávila Andrade,¹⁸⁶ ofrece, además del acertado análisis del poema, un inventario de todas las metáforas en los niveles sintáctico y semántico.

El uso de la metonimia, que sugiere totalidad, no deja de producir un efecto igualmente desconcertante, “¡El hueso innumerable sube a pie, hacia el viento que baña/ nuestro dédalo”, “crujido de muelas que blasfeman”. La adjetivación, por otro lado, se convierte en tensión dialéctica, “Antepasado verídico y confuso”, o en enunciado im-pertinente, “Rocío desesperado”, “mesa encabritada”.

Y por último, conviene señalar también el poder expresivo de algunos topónimos de origen indígena como: Tomebamba, Cotopaxi y Carihuaírazo. Y nombres de especies animales y vegetales propias de la región andina. Entre las primeras: el cóndor, la vicuña, el guacamayo, los tucanes, la iguana, el loro y el comején. Y, las vegetales: el guayacán, la

¹⁸⁶ Crespo, María Rosa. Tras las huellas de César Dávila Andrade. Publicaciones del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Cuenca: 1980. 92-121

aguacolla y el maíz; vocablos que añaden un elemento de extrañeza realmente notable en un lector no-ecuatoriano

Habíamos anotado, y este estudio ha tratado de demostrarlo, que en “Catedral salvaje” el poeta vierte sus inquietudes existenciales y metafísicas, además, claro está, de exaltar a la tierra, a la región andina del continente americano, celebrándola en una serie de imágenes que exhiben por igual, gran intuición poética y belleza plástica: “¡Territorio de cumbres enhebradas al cenit”, alturas en las que es posible contemplar “los vitrales de granizo y lava” y “la cruel orfebrería de los cráteres” de la Catedral salvaje, “rezada por millares de insectos y de cóndores”. La planicie mira a los nevados “como un aposento de espejos”. Mientras en el trópico “¡La culebra se desviste cada año entre bandejas de frutas y de pájaros!” Pausas líricas que, en medio del cataclismo, nos permiten recuperar el aliento y recorrer el espacio poético con el asombro, a cada paso, de lo inusitado.

“El habitante”

En “Catedral salvaje”, primer poema del libro del mismo nombre, pudimos observar el mundo de las formas en constante devenir en un nivel temporal cósmico. Aquellas formas rebeldes impulsadas por un dinamismo devastador de destrucción y rehacimiento, se concentraban en un escenario cuya geografía evocaba la región andina del continente americano. En “El habitante”¹⁸⁷, segundo poema del libro, el nivel espacial es el mismo y le sirve de telón de fondo a la historia del Hombre, del trabajador de América y del mundo. El tema se basa, pues, en el acaecer histórico y nos remite al período de la colonización de América; sin embargo, y esto no debemos perder de vista, siendo universal la abarcadora mirada del poeta, su homenaje de solidaridad hacia “el Habitante” se extiende, en dimensión espacio-temporal, desde “Antes de Cristo” hasta nuestros días.

Escrito, como en “Catedral salvaje”, en verso y ritmo libres, “El habitante” es un poema polimétrico y poliestrófico que contiene 327 versos largos. Es importante destacar, sin embargo, que el estilo del poema no exhibe los medios expresivos extremos, libres de toda contención y cargado de sorpresas que caracterizaron al primer canto. En “El habitante”, César Dávila Andrade decide, sin duda, despojar al lenguaje de los relámpagos y las mágicas reverberaciones que hacían estallar las palabras como fuegos pirotécnicos en el espacio de “murallas y de abismos” de la “Catedral”, y emprender la búsqueda de un lenguaje lírico sencillo que se aproxime a la prosa, conservando, no obstante, el toque mágico por un lado y, por otro, la tendencia, aunque no tan extrema esta vez, a utilizar una audaz imaginaria

¹⁸⁷ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 191-99

para contarnos la historia del anónimo “habitante” en toda su trágica dimensión. Hemos dicho contar, pues eso es lo que hace el poeta, relatarnos la historia del hombre de América, en descripción pormenorizada de lo ya esbozado en “Catedral salvaje”.

En lo que atañe a la forma, esto es, a la extensión del poema, su longitud corresponde esencialmente a la tendencia narrativa que exhibe, y que favorece la inserción del comentario, la meditación y la reflexión. Por otra parte, y tomando en cuenta las diferentes perspectivas temporales que la voz poética establece en su relación con el receptor, se puede dividir el poema en cuatro partes o secciones que se diferencian entre sí debido a los cambios de oyente; éstos a su vez implican cierta variación en la actitud del poeta. Siguiendo esta pauta, en la primera parte la voz poética comienza a narrar, dirigiéndose aparentemente a los lectores, la trayectoria vital del habitante a partir de la época de la conquista. En la segunda parte hay un cambio de voz, el poeta sustituye al narrador para ofrecer sus comentarios en el presente y, de hecho, cambia también el oyente que ya no es el lector sino el sujeto del poema, esto es “el habitante”. Relata los acontecimientos como si estuvieran ocurriendo en el presente y, con un rotundo “Yo”, se involucra en el poema, como testigo presencial de los hechos. La tercera parte adquiere un matiz universalista, se cambia la perspectiva temporal y espacial y el poeta se dirige a personajes que representan al habitante de épocas diferentes. Finalmente, en la cuarta parte, el poeta convoca también a múltiples personajes, muchos de los cuales tienen algo que decir utilizando la voz del poeta, dando por resultado la recurrencia del discurso directo que dramatiza lo que se está narrando. Esta división del poema en secciones como hemos visto, facilita la utilización de diferentes voces, personajes, perspectivas espacio-temporales y, por supuesto, niveles de

pensamiento.

Habíamos mencionado ya la intención narrativa, en efecto, ésta salta a la vista desde la primera frase del poema: “Cierta vez”, fórmula convencional con la que empiezan a relatarse los cuentos, y procede a narrarnos, ordenadamente, en el pasado, la precaria existencia del “habitante” de América:

¡Cierta vez
el maíz infinito había sido suyo!
¡Pero le desnudaron en la plaza
y le vistieron con profundos látigos!

Empapado en fatigas y costumbres
padeció mucho, en tiempos pedregosos.
¡Y murió tanto, que sació al gusano creador!

Destaca, en las estrofas iniciales, la economía del verso y la eficacia del lenguaje; el poeta está consciente de que opera con el léxico y forja sus medios expresivos por medio de la palabra sencilla, como el uso acertadísimo del adjetivo, por ejemplo, que tiene gran peso en estos versos, “maíz infinito”, “profundos látigos”, “tiempos pedregosos”. Es, además, un lenguaje con capacidad de proyección inmediata a nivel temporal, estableciendo, de entrada, una perspectiva de opuestos entre antes y después, entre libertad y opresión. Los verbos también se encargan de marcar polaridades, “desnudar, vestir”, en la primera estrofa y, en la segunda, establecen una suerte de continuidad “padecer, morir”, aludiendo, con velada ironía, a uno de los momentos de la liturgia católica, en el que se evoca el padecimiento, la muerte y la resurrección de Cristo. Obviamente, en la muerte del habitante se omite el verbo “resucitar”, pero vale la pena anotar que, en este poema, César Dávila comienza ya a esbozar la idea que más tarde será el tema central de “Boletín y elegía de las mitas”: la vida pasión y muerte del habitante de América, mas, esta vez, con la

promesa de un retorno.

Se establece pues, en las dos estrofas de apertura, el tema de “El habitante”. La voz poética que se identifica con la del narrador, se dirige evidentemente a un público o al lector y empieza a relatarnos la historia del habitante. Describe el entorno pero sin precisarlo, esto es, se refiere más bien a lugares como la plaza, la urbe, la casa, la iglesia, el convento de un lugar indeterminado con un sólo indicio como clave geográfica, “el muro infinito de los Andes”. Pero, según avanza el poema, se originan frecuentes interrupciones causadas por los cambios de voz dentro de la estrofa. Esta innovación además de añadirle complejidad al texto, contribuye a dramatizar la narración.

Se le vio ir a lo cotidiano y subir a la campana
que enflaquecía cada año después de Pascua. ¡Y no encontró lo que buscaba!
Estaba poblado de visiones y, en su afán, repetía manualmente
los ademanes de los forasteros.
¡Así, sus manos de ardilla religiosa labraron millares de estatuillas
para las viejas vírgenes de los claustros,
devoradas por sus blancas fermentaciones!

Pero, jamás logró tranquilidad; porque, o bien el indio oscuro
Subía y miraba la ventana; o bien, el asesino blanco le gritaba:
-¡ Anatema!
¡Y tenía que abrir la casa y presentar las secretas ropas
arrugadas por aquella parte atada al cerdo de la tierra;
y esos dientes sin fondo, que sudan al ser vistos!

¡Aguas futuras sonaban ya en su corazón!
¡Decían “Alcabala”, y se le humedecía la casa hasta podrirse!
¡Por esto, atravesaba la urbe en línea manca,
queriendo desollar días al tiempo
y verse libre de la transpiración de tanto consanguíneo!

Y allí estaba el eclesiástico carnal, usando el templo
como recipiente, y moviéndose entre anchos paños negros
cortados en forma de mujeres.
ellos estaban siempre sobre ellas (hijas, madres, devotas).
Sobre ciertas hermanas usaban, asimismo, su estatura parroquial.

¡Y así, en ocasiones, corpus, conventos y zaguanes,
enarcaban su lujuria con una horquilla y humeaban en el lecho!

¡Las mujeres sonreían en el asador como largas gallinas pálidas,
deseando orinar en un espejo demasiado abierto
y perdiendo luz floja por el alma!

¡Y en tanto que la iglesia se ponía clueca hasta el fondo de la huerta,
el labriego echaba trigo a los leones del Obispo!

¡Alguna vez le vieron, asimismo,
por el muro infinito de los Andes, pasar como un escarabajo,
empujando una bola de estiércol para el Rey!

El poeta revive el pasado evocándolo por medio de la narración y, frecuentemente, alterna la narración con la reflexión, la meditación y el comentario. En el proceso, se puede notar una suerte de distanciamiento del narrador para dar paso a un tono crítico que se intensifica conforme avanza el poema, y que se refuerza por medio de la ironía, velada a veces y, otras, obviamente mordaz. Comienza describiendo las actividades del habitante, en tono aparentemente inocuo, desde la contribución –anónima, por cierto-- del indio al arte colonial ecuatoriano: “Estaba poblado de visiones y, en su afán, repetía manualmente/ los ademanes de los forasteros./ Así sus manos de ardilla religiosa labraron millares de estatuillas/ para las viejas vírgenes de los claustros”, hasta sus labores de peón, arriero, labriego, minero y otras igualmente duras. La voz poética narra la precariedad de la existencia del habitante, su desvalidez, su miseria y soledad, así como la crueldad, la codicia, la avaricia y la lujuria del “forastero” blanco. La denuncia del abuso sexual es obvia en estos versos, “Las mujeres sonreían en el asador como largas gallinas pálidas,/ deseando orinar en un espejo demasiado abierto/y perdiendo luz floja por el alma.” Las imágenes, si bien insólitas y de matiz escatológico no dejan duda a lo que se alude y más cuando entendemos el significado simbólico del verbo orinar que, según Evola, citado por Juan Eduardo Cirlot,

la raíz del vocablo orina “proviene de ‘ur’ (fuego en caldeo). La frase Ur Inferioris Naturae alude, pues, al ‘fuego de la naturaleza inferior’ no sólo en fuerza sino en virtud.”¹⁸⁸

Hay otro rasgo que vale la pena señalar y que consiste en ciertas aparentes interrupciones sea en la continuidad de la estrofa o del verso, debido a la inserción de una palabra que el narrador le atribuye a otra voz y que responde al deseo de infundir cierto dramatismo a lo expresado:

Pero, jamás logró tranquilidad; porque, o bien, el indio oscuro
subía y miraba la ventana; o bien el asesino blanco le gritaba:
¡-Anatema!
(...)

¡Aguas futuras sonaban ya en su corazón!
¡Decían “Alcabala”, y se le humedecía la casa hasta podrirse!

En la segunda sección del poema, ocurren cambios de voz que refuerzan el tono dramático de lo que se está poetizando. El poeta se sitúa en el presente y adopta una postura de crítico con el fin de emitir su comentario en primera persona. Prosigue luego, en tono reflexivo, a describir la esclavitud metaforizando el vocablo “soga” y recalcándolo gráficamente para sugerir que la esclavitud es, sin duda, un estado social hereditario puesto que se va arrastrando de generación en generación. Señala, irónicamente, que la atadura comienza en la “Cruz”, habida cuenta que el Dios del colonizador le fue impuesto por fuerza al “habitante”, adoctrinándole, al mismo tiempo, sobre la bienaventuranza del sufrimiento como única vía de acceso al cielo de los cristianos.

¡Oh dulce patria caminada a sogas
entre huellas de mulos y de esclavos!
La sogas descendía de la Cruz. Unía el purgatorio de altos trigos rojos,

¹⁸⁸ Cirlot. Juan Eduardo. 342.

con la silvestre tumba del peón.
 ¡Iba de la cintura de la madre al tobillo del hijo,
 sin perder el calor umbilical!
 ¡Venía del abuelo; engrosaba en el padre; se enroscaba en los nietos,
 sin rumor. El hombre la peinaba silencioso!
 ¡El hombre la llevaba hacia los ángeles!
 ¡Los hijos la cargaban con los diezmos, los maíces, las piedras,
 la montañas! ¡Y, al llegar a la casa de la altura,
 les golpeaban con sogas el jornal...!

Destaca en el poema, por una parte, el empleo del prosaísmo y del habla coloquial salpicada de agudezas, en las que se transparenta la ironía. Y, por otra, lo habíamos mencionado ya, hay gran dinamismo en cuanto a la ubicación de la voz poética, esto es la del narrador con respecto a su oyente (hay más de uno), se percibe una actitud de acercamiento o distanciamiento relacionada con la identidad del receptor, al que se dirige usando el pronombre “tú” o el “vosotros”, como sucede en la siguiente estrofa donde ocurre un cambio de perspectiva temporal, el poeta abandona el tono narrativo y se sitúa en el presente para dirigirse a un oyente múltiple, al habitante encarnado en diferentes trabajadores explotados o sometidos por su labor; para ello utiliza la enumeración que culmina en una exclamación de mandato irónico, en la segunda persona del plural:

¡Peón innumerable de la sogas! ¡Aguador mudo de los inundados!
 Durísimos arrieros sin fiambre ni camino.
 ¡Cargadores oscuros de estatuas y turbinas!
 ¡Segadores del mes de septiembre, entre las cumbres!
 ¡Agricultores de la sal del monte! ¡Náufragos de los volcanes
 y los trigos! ¡Recuerdos y pastores de la puna!
 ¡Cuidad la sogas por amor al Hombre!

El cambio de la perspectiva temporal involucra al narrador quien pasa del acto de narrar lo anecdótico a una actitud crítica, que se acerca a la denuncia. En el proceso, se intensifica el peso de lo negativo en la reflexión del poeta, pero también se transparenta un profundo

sentido de solidaridad hacia el habitante. La actitud de confrontación es evidente y se establece mediante el apóstrofe, las preguntas retóricas, los mandatos y el tono interjetivo cuyos matices expresan diferentes estados de ánimo, al igual que el uso de una estrofa parentética de tres versos. El paréntesis no sólo implica una interrupción en el fluir del verso sino también una suerte de digresión en la reflexión del poeta que expresa un comentario, al parecer, dirigido a sí mismo. Hay también momentos en los que un tenue lirismo permea en el verso, como aquellos donde la anáfora y la aliteración de la “l” refuerzan el sonido líquido del vocablo lluvia.

¿Quién podía volver, así, del dédalo de cuerdas y látigos?
 ¡Oh Señor, el cuerpo se hace tarde y llega sin el hombre:
 mientras llueve tanta noche colgante oscuridad
 de equinocciales gotas siempre y muerte!

¡La lluvia es lontananza, es tiempo, es tumba!
 Los funerales pasan por la lluvia.
 Los ahorcados cuelgan en la lluvia.
 ¡En la lluvia la yegua es fecundada
 y en contracciones húmedas concibe!
 ¡Los ladrones se pudren las pestañas, acechando hasta el fin
 muertos de lluvia!
 ¡La lluvia esponja las escolopendras,
 y lava la sonrisa del caballo difunto!

¡Y en las habitaciones, nada, nunca!
 ¡Las techumbres cohabitan con los techos, y dan
 nuevos rincones, como cuernos!
 ¡Producen ángulos, intersticios, letrinitas duales
 para incrustarse mutuamente amor!
 ¡Y otros rincones, ratas, huesos, cuevas, escamas, orificios, soledad!

(¡Este es el río que deja sus propios acarreos y, sin saberlo,
 pudre el camino que le conduce a la tristeza de la despedida!
 ¡Ha, pero también las nubes le abandonan –sudando- sin ser vistas!).

El apóstrofe, la expresión a la vez exclamativa e interrogativa, utilizados para cambiar de

receptor le sirven al poeta para dirigirse al colonizador, al “habitante” y al supuesto lector, empleando, en general, el pronombre “vosotros”; el uso del “tú” sugiere una actitud de acercamiento y solidaridad del poeta hacia el habitante. En el caso del colonizador, sin embargo, el poeta prefiere guardar las distancias y se dirige a éste, en velada imprecación, utilizando nombres propios. Todo esto intensifica el tono dramático de la narración, y más aún, cuando el poeta revive una escena del pasado, prestándole su voz a uno de los habitantes, para emitir lo enunciado por éste, en estilo directo.

¡Y así, quien os podía encontrar jamás, samaniegos, perez,
lópez, hijos míos!? Todos alargando el sombrero podrido y comilón
a la clemencia, por el amor de Dios: el nos dio
el semen, la lágrima, el tabaco!

¡Mas, vosotros, perseguidos por el piojo infatigable!
¡Pequeños míos, vuestra infancia escupida; zagales de la tenia,
de la garrapata, de los mendrugos! ¡Y encima de vosotros,
el mondadientes y el palo nacional
coronado de pluma estrepitosa!

¡Como os veo entre vuestras letrinas de dos lóbulos,
entre vuestros cepos, descalzos sobre el gran guijarro,
naciendo a caminar con tino de cervatillos!
¡No sea que de nuevo hagáis baba tenue, o aquel pis simple
de los niños puros!
¡Y... sólo vuestra madre, aquella dulce loba de senos compasivos,
iba y venia: -“Señores, un oficio, una medida, un paralelogramo
para el desheredado!”.
Hasta ser puta de alma generosa y cabello barato de dolor; pero, al fin,
sólo madre, criando siete hijos, viuda, mujer sin sostén, Maria, gran mujer.
¡Y, siete: algunos clérigos; otros, latines; otros pintores pobres;
otros ratones, pero queridos con más amor aún!

¡Mirad la ciudad, las aldeas, los escondrijos aterrados de los niños;
los huecos de esta tremenda muela!
¡Sus hombres ya han perdido hasta esa fuerza valerosa y triste
del que tiene hambre y, sin comer, se acuesta sobre su cinturón!

Sorpresivamente, el narrador se incorpora al poema; en efecto, aparece el “yo” que receptor le sirven al poeta para dirigirse al colonizador, al “habitante” y al supuesto lector,

nos informa sobre su participación en los sucesos relatados: “¡Yo estuve una mañana con ellos!”, involucrándose, el poeta narra las experiencias del habitante para expresar su profunda compasión, para dolerse de la crueldad del hombre contra el hombre y, como testigo del devenir existencial del habitante a través de la historia, continúa la narración alternándola con el comentario, haciendo énfasis en su esclavitud, su miseria, su hambre.

¡Yo estuve una mañana con ellos! ¡Y tomé el sol frente a los animales
domésticos que saben que el hombre se muere de hambre
y ellos, alimañas, se desquitan oscuramente,
adorándole con un gruñido conmovedor!

¡Mirad esa ciudad: diez hombres pasean ante mil;
usan levita y modos articulados de personas libres!
¡Cómo esperar que el sueño sea paralelo al alma
si el corazón trabaja como una garra!

¡En la gran noche sin rocío se vuelven
en sus espesas camas llenas de hijos,
y escuchan salir de sus cuerpos, el sudor que les defiende!
Vuélvense en la oscuridad y con el oído como una pincelada,
Escuchan algo: la confesión del hierro que se retuerce
en las manos del herrero llegado la víspera (din, din, din).
¡Y al alba, oyen golpear la primera cabezuela de trigo
contra el viento general de la montaña!

¡Pero les dieron harina de piedra y ceniza en la boca!
¡Les dieron cáscaras para la sed y una postura pública
a que pudieran rascarse sin incomodar a los señores!
¡Ellos, hijos del Padre, seres vivientes de salino espíritu,
sufrieron con sus hermanos en el huerto,
tras la casa pudiente, sorda por la grosura de su pan,
y cercada por las dificultades y las leyes...!

En la tercera sección, la inquieta pupila del poeta recorre milenios de civilización

¡Piedra, rajados por el habitante de todas las épocas, en particular por el obrero, el trabajador de la
piedra, el constructor que a fuerza de indecible labor transforma, con sus “manos durísimas
que no abrirá el gusano”, ese duro material que es la piedra, en pura realidad estética

llámese ésta catedral, torre o pirámide. Nos movemos, pues, en una dimensión universalista y atemporal; vemos surgir ante nuestros ojos, para recibir el homenaje del poeta, al “Roedor supremo del bajo relieve”, al “Pequeño comensal del pan del Nilo (...) hombres de la piedra/viva”; “el indio de zoológica espina y carne triste”. El sentimiento de solidaridad que expresa el poeta es igualmente abarcador, la enumeración incluye a “Judas”, “al leproso”, “al cantor popular”; a “los simones”, “los lázaros”, “los pablos”, los “labriegos del Ande”; a la mujer del albañil y del peón, abusada por la “blanca bestia fornicadora”. Todos, en una u otra forma, representan a seres marginados, desvalidos, derrotados en la dura lucha del vivir y, por eso, despiertan su piedad y su ternura y con dolido acento exclama: “¡Todos vosotros os mojasteis de algún modo en mi corazón!” Verso estremecedor de sutilísima intuición poética que moja las palabras y los ojos.

La tercera sección termina con la reiteración en pasado y en futuro: “¡Porque yo estuve y estaré con vosotros hasta el fin!”, en promesa y homenaje del poeta al habitante de todos los tiempos, al que fue y al que será.

¡Cuando toco una catedral, lo veo subir,
miserable y ardiente como un ángel devorado por los cuervos,
con su taciturno destino de gran mono,
tanteando los andamios, las columnas, las ojivas!

¡Roedor supremo del bajo relieve, cara de piedra, corazón!
¡La flora y los fruteros de la roca, y el cielo mineral
que brilla sin arder en los enormes ríos,
entrojaste en los frontis otoñales!

¡Así, cumpliste -un día- las viejas maravillas, las torres,
las pirámides!
¡Pequeño comensal del pan del Nilo, en estos hombres
de la piedra viva, se abren también tus ojos remotos de egipcio!
¡Y tu país sin cumbre, eterno babilonio alucinado!

¡De suerte que ya nada queda aislado sobre la tierra,
 por tus manos durísimas que no abrirá el gusano!
 ¡Pero entonces, cumplidos los cien techos, te alejabas
 sin contar tus cadáveres,
 ni los hilos de la vida que habías dado como árbol de hilo
 a la basílica del huracán!

¡Mas, en tanto que vivías en los andamios y en el viento,
 había nacido un nuevo hijo de tu mujer
 removida en su lecho nocturno por los forasteros!
 ¡Hijo de dos inmensas carnes, nació contrario a sí mismo,
 y exasperado contra las semillas que habían mojado
 su solitario cuerpo de alimaña uterina!

¡Porque, de un lado estaba la blanca bestia fornicadora,
 arrojada por la miel sanguinaria de la mar;
 y de otro, el indio de zoológica espina y carne triste,
 mirando sin moverse, la aterradora esfinge de la hierba!

Y así, de pronto, condenado a las calles, ya ibas tú,
 Lázaro, plebeyo y desigual, y libre de ser amado
 por mí.

¡Y por aquel caballero que había extraviado su mano sobre el pecho,
 y aún conseguía unir todas las casas de la comarca
 sin ser mirado por sus dulces guantes...!

¡Todos vosotros os mojasteis de algún modo en mi corazón
 ¡Hasta Judas, aquel que chupo ese beso tan rojo
 en la serena barba del eterno Amigo!

¡El leproso mordido por las campanas de la ciudad!
 ¡El cantor popular que paga su vivienda
 con los agujeros del corazón!
 ¡El esclavo desembarcado a medianoche entre los gritos de los pavorreales!
 ¡Todos vosotros! ¡Todos!
 Los simones, los lázaros, los pablos, los peones de la hierba
 los labriegos del Ande, y los otros, comidos por el cáncer de piedra.
 ¡Antes de Cristo, en todas las pirámides!

¡Porque yo estuve y estaré con vosotros hasta el fin!
 ¡Tomando el agua, el sol, el pan, el número
 secreto de los mundos que guarda vuestro cuerpo!

En la cuarta sección del poema se intensifica la visión multiplicada de los diversos

habitantes, la dramatización debida al número de personajes que intervienen en el texto, hace posible que el poeta les preste su voz para que la realidad léxica asuma su complejidad. Por otra parte, se hace referencia a la actividad de la escritura aludiendo a su origen más remoto, el de “historia y cántico”. Revela así, Dávila Andrade, su fe en la palabra, esto es en la poesía, y su afán de trascender, por medio de ésta, los límites de lo conocido para descubrir, como en “Catedral salvaje” los secretos del cosmos, y en “El habitante”, la verdad última sobre el Hombre.

(...)

¡He aquí la tierra del misterioso abuelo,
de cuyas vestiduras cayeron las espigas en el huracán
y los tridentes en la mar!
Los desconocidos pastores de antilopes, entre el cáñamo,
masticando cebollas de mil años.

La llanura funérea de los abalorios y los escarabajos.
¡Y, más allá, el mesón sin techo, en que durmió Jacob
con su insegura ropa de novio, amenazada!

¡Y en tanto que en el pluvioso Sur,
sobre el granero de las osamentas,
los condenados entregaban ya, toda su estirpe al rey y al escribano,
alguien compuso historia y cántico, con pluma de palmípedas!

¡Alguien miró pasar el pelotón oscuro de los contrabandistas,
vestidos de pesebres, por detrás de la luna!
¡Las cañas de los rayos, espiadas por los toros,
chorreando savia y miel, en los trapiches de la zona tórrida!
¡Los indios de la hacienda El Paraíso ,
crucificados en un arado de setenta brazos!
¡El viático, que sube en el caballo ciego del crepúsculo
hacia la casa del jinete muerto!

El “yo”, en las estrofas siguientes, se identifica como poeta y su voz adquiere un tono oracular para describirnos, en forma personal su percepción de lo visto, en sucesión de imágenes que interrumpen la secuencia de lo que se venía diciendo, esto es, el discurso de

evocación histórica relacionado con el “habitante” de diferentes épocas y oficios. Este cambio de perspectiva se logra, describiendo en el presente, los diversos acontecimientos que percibe a través de sus ojos de vidente, con un despliegue de imágenes surrealistas cuyos elementos son, en gran parte de corte onírico. La aseveración de lo visto, por la voz poética, vale recordar, se dio ya en “Catedral Salvaje”:

¡Ah, vivimos entre insectos y entre himnos difíciles!
 ¡Bajo erróneos tumbados, escuchamos la tempestad del día que vendrá
 o el caracol de arcilla en el que soplan los árboles sus ruinas!

Las niñas se llenan de maternidad en los rincones de los aposentos.
 ¡Nuestras hermanas velan largos vestidos de piedra
 antes de partir a las montañas de la quina!
 ¡Un hombre que conocí, tenía una princesa lasciva
 atada a un cerdo, como adorno profundo del chaleco!
 Los indios llevan por el monte, arriba,
 Oscuros candelabros usados en las terrazas del Apocalipsis...!
 En el último domingo de los tiempos, va pedaleando el desgraciado.
 En los helados templos de los Incas, sube a morir el toro solitario.
 Los niños cuelgan como peces lívidos del seno de una estaca.

¡Millares de hombres ebrios se inclinan a beber misterio
 en las grietas sedientas de las cunas...!
 ¡Las mujeres se esconden a sollozar detrás de un corazón de pájaro!

¡Yo nombro la ciudad. La grito; digo que amo mucho sus rocas
 con penachos; sus puertecitas apoyadas entre dos bastones!
 ¡Nadie contesta! ¡Alguien escribe, como yo, en la grama,
 su sencillo epitafio de poeta!

¡Salgo! ¡Ando de noche con los perros afilados por la luna!
 ¡Oigo -aterrado- el golpe de las cosas sobre el hueco decimal!
 ¡que las une al abismo, desde hace dos mil años!
 ¡Oigo las aguas de las postrimerías, lamiendo
 a sus dormidos caballeros!
 ¡Escucho el paso de mortales productos entre las camas
 de los infelices!

Oigo los ayes de amor, saltar en húmedas parejas, como ranas.
 Duermen los secretarios y los proxenetas.

¡Marchan desnudos al gran choque del alba!
 En el sueño sus rostros se deforman
 Hasta reproducir la angustia de los animales que amaestran.

¡Oh, alguien -desnudo hasta la uretra-
 contempla un hoyo que arde en el sendero de la luna!

El nuevo día cuenta los dientecillos rotos de la patria.
 Despiertan los oficios milenarios.
 ¡Hay que poner en marcha la tímida camisa del estrangulado!

¡Aquí está el albañil que cayó de los andamios de Salomón,
 y el obrero despedido por el viento
 de la gran Torre de los Tartamudos!
 Con las espaldas gruesas de sol y sangre,
 llegó el oscuro picapedrero de los Incas.

Los cambios de tiempos verbales nos obligan a poner atención en las diferentes perspectivas que éstos suponen y nos llevan otra vez al relato. La voz poética en su papel de narrador empieza a relatar acontecimientos pasados en los que intervienen diferentes personajes, cuyas voces emiten diversos comentarios sirviéndose de la del poeta. En esta forma se intensifica el tono dramático de lo que se está narrando y también la impresión de que el poema se aproxima a una suerte de representación teatral, en la se percibe ese inconfundible toque mágico que, en el "El habitante", oscila entre lo sagrado y lo profano.

¡Un anciano que había sido ciego en otra vida
 tiró al campo su bastón mojado en la tiniebla
 y pidió plaza de juez en la villa de San Juan,
 aduciendo que durante su ceguera
 había llegado a percibir el fino falsete de la mentira
 en las conversaciones de sus semejantes;
 y, asimismo,
 todo tinte de desamor, de contumacia, o raíz de profecía!

¡Los herreros habían vendado con sus más negras camisas invernales
 las nerviosas cabezas de las mulas;
 y soplando con sus fuelles de ombligos milenarios,
 encendían en torno de las ciegas acémilas

veloces surtidores de retama!

Inclinadas sobre anchas bateas de madera con parches de hojalata,
las mujeres en el pueblo lavaban, ya mil años,
sus camisas de tela de huevo. –“Tienen tres naves
y coro, como los santuarios”, decían al colgarlas.

Entre sus nocturnas bodegas, adornadas con follaje
de cerveza muda, los panaderos
imitaban la cara del sol en la masa.

¡El cazador iba arrastrado por nubes de pedrisco
y sus armas caían en el polvo universal del Aquilón,
como utensilios puros en sí, pero obligados por la astucia
de la primavera!

Los vendedores de cereales llegaron a la catedral
y elevaron a las cúpulas sus gruesos sacos de polen nutritivo.
–“Las nubes soportan la agonía de nuestras casas”, gritaban.
–“Entre el oscuro grano de la pimienta, el ojo de la atórtola
silvestre, observa el rayo de la resurrección!”.

Los segadores del monte, con zamarras de piel de oveja,
giraban, cantando el indescifrable nombre de Melquisedeck:
–“Santo, Santo, Santo”.

¡Con un loro salvaje sobre el hombro derecho,
los arpistas subían y bajaban una escalera encendida por los ángeles!

Un viejo vagabundo, sentado a orillas de un torrente,
desplumaba un gallo recién hurtado con la artimaña del espejo,
el hilo y el maíz. –“Mi salsa es la salsa de los zorros
y mi mesa, toda la Cordillera” decía, en el afán.

Los pastores de los cumbres, sentados apaciblemente en sus picachos,
conversaban entre sí con voz muy suave,
como si se hallaran en torno a la mesa familiar del mesón.
–“¡El cordero negro es muy pobre; pero el cordero blanco
no puede concebir la hierba como una cosa independiente del aprisco!”
–“¡El mundo es un trueno! ¡Nadie puede esconderse! ¡Todos a combatir!”
gritaban los viejos criadores de gallos de pelea,
llevando pequeños demonios tornasolados bajo el brazo.

–“¡Salud y buenos negocios!”, clamaban las hileras semanales

de mendigos, rascándose la tortuga de bruñido cobre,
pendiente sobre sus genitales resecos como viejas ristras de ajos!

Pasaron los ebanistas con camisas de hojas de maíz
muy limpias, aunque estrechas y crujientes.
Masticaban semillas de marfil, desprendidas de las gorgueras
de las guitarras. Y decían: -“¡El, nos dio uñas de almizcleros;
somos Sus ayudantes; hacemos pestañas para sus umbelas
y clavijas para sus mazorcas...!”

Hileras de alfareros descendían de las montañas,
trayendo sobre las espaldas, pirámides de ollas y tinajas.
Hablaban como en sueños:
-“¡El, nos dio la greda que llora en el rocío;
pero nosotros la disfrazamos de princesa
y la encerramos en el horno!”

En las dos estrofas finales culmina la tensión dramática del poema con la aterradora visión del cataclismo. Por lo demás, el final implica una vuelta a los motivos recurrentes del texto: hambre, miseria, esclavitud, muerte con una sola variación al tema, el sismo, como un azote adicional de la naturaleza al habitante. El final incluye la reiteración de algunos versos de la segunda parte, repetidos casi exactamente, en una suerte de ritornello de los motivos ya contemplados:

De pronto, oyóse un trueno bajo la tierra, en todo el país.
Grietas humeantes se abrieron a lo largo de las llanuras.
Los hombre fueron devorados por abismos de azucarados muros.
-“¡La tierra es nuestra madre!”, gritaban antes de perecer.
Entre el humazo negro flotó un pañuelo verde,
bordado con abalorios de cristal y ramos de anís silvestre:
¡Era un papagayo!
¡Y el humo, un sueño! Porque abajo en la Tierra,
estaba el hombre, y también su madre, aquella dulce loba
de senos compasivos: - “¡Señores, por favor, un oficio, una medida,
un paralelogramo, una sepultura cristiana para el desheredado!”.

¡Oh mirad la ciudad; las aldeas; los escondrijos
aterrados de los niños;
los sórdidos huecos de esta muela beoda!

¡Sus hombres ya han perdido hasta esa fuerza
 valerosa y triste
 del que tiene hambre y, sin comer, se acuesta sobre su cinturón
 prometiéndose el pan del nuevo día...!

El final no anuncia cambio sino recurrencia; la historia del hombre se reduce a una ronda de sucesos que le afectan y que se repiten a través de los tiempos. “El habitante” es, por lo tanto, una incursión en el ámbito de la historia y el poeta, en su afán de revivirla, incorpora al recuerdo la imaginación y la visión penetrando, en esa forma, en épocas y mundos ignotos. Explora, así, las etapas existenciales del habitante de los Andes y del mundo con el propósito, al parecer, de extraer sus propias conclusiones con respecto a la vida misma, al acto de vivir. La vida no es un don gratuito. La realidad del vivir, parece sugerir el poeta, ha sido y sigue siendo, en lo que concierne al habitante, esfuerzo, lucha, dolor, quehacer y realizaciones. Esto, en suma, es lo que lo ubica históricamente, a través del tiempo. No es aventurado por lo tanto suponer que, implícito en el poema, hay también un mensaje vital destinado al habitante contemporáneo. El canto del poeta celebra pues al Hombre, a su “dolor y fortaleza”, a “su invencible necesidad de muerte y de firmeza”. Más, el poema se cierra, vale la pena subrayar, sin sugerir la posibilidad de un cambio o de alguna resolución o trascendencia; al contrario, el poema termina con la reiteración de los versos :

¡Sus hombres ya han perdido hasta esa fuerza
 valerosa y triste
 del que tiene hambre y, sin comer, se acuesta sobre su cinturón
 prometiéndose el pan del nuevo día...!

que nos remite a una vuelta, en la forma y en el fondo, a lo ya visto; a una repetición de la jornada, a una trágica recurrencia.

“Vaticinio”

“Vaticinio”¹⁸⁹, el tercer poema de Catedral salvaje, es similar en la forma y extensión a los dos primeros cantos del libro; el fondo, sin embargo, es distinto pues nuestro autor decide abandonar las zonas geográficas e históricas que servían de base a la temática de “Catedral salvaje” y “El habitante”, para trasladarse al ámbito de la profecía. Sin embargo, siendo la catedral y el habitante, en su representación del mundo y el hombre, inherentes al poema por ser los motivadores del vaticinio, vuelven a destacar como tema central del texto.

En “Vaticinio”, el poeta cede la palabra al vate, la atmósfera lírica se enrarece y, desde la primera estrofa empezamos a movernos en un universo poblado nuevamente de imágenes surrealistas y de elementos oníricos. Este estadio preliminar sugiere el deseo, por parte del poeta, de crear un escenario propicio al fluir de la revelación que, a través de su voz, va a plasmar en profecía. Una de las características que ya observamos en “El habitante”, esto es la variedad de enunciados emitidos en estilo directo por diferentes voces a través de la del poeta, se da también en “Vaticinio”. En efecto, la voz poética en registro múltiple es tanto la voz de Dios que conmina al vate a decir “mis palabras verdaderas”, como el portavoz del mensaje divino. Es la voz de Juan y la del poeta que se identifica con aquél, “yo, Juan innumerable” y, por último, es la voz colectiva del Hombre total o muchedumbre.

Las estrofas de introducción, que constituyen la primera parte del poema, empiezan por suscitar determinadas impresiones de carácter onírico. De entrada, los vocablos “noche”, “me traslada”, “vuelo”, “floto” además de producir cierta sensación de dinamismo aéreo, no dejan duda que el desplazamiento nocturno anuncia una relampagueante incursión por los

¹⁸⁹ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 200-08.

territorios del sueño. En esta forma, el poeta va perfilando una atmósfera que favorece la interacción de los dos niveles, el onírico y el del vaticinio.

¡He aquí que la noche me traslada a contaminaciones milenarias
y vuelo, a veces entre los raudos ángulos de los diamantes metafísicos,
o floto en la desesperanza, como un residuo puro del amanecer!

Persigo angelicales vestiduras y las veo caer sobre ciudades que arden.
¡Soy inducido a singulares vasijas por el gusano triste de los sabios,
mientras los trenes lloran ya en el Sur, por una guillotina que no sacia!

¡Como carro de piedra en la colina, duerme la blanca mano del poeta!
¡La noche toca al comediante muerto! ¡Oh guante delicado en las tinieblas!
¡Un clarín nos da un hilo para que despertemos!
¡Pero es inútil!
¡Vuelve la noche y contamina los más bellos cadáveres!

¡Aquí, en tu oscuro ventisquero descubro el inminente borde!
¡Miro caer el paraíso, lejos! ¡Y alguien mira caer
mi espectro en aldeas cuyo cenit ha sido devorado!

¡Entre espejos venimos a pescar sin piedad nuestra epidermis!
¡Oh escalera de caracol en la que lloran mil violines!

¡Confuso emerjo de la noche como de un paraíso de mucosas!

¡Cantan los gallos
entre sus negros mostos salpicados de ojos de cristal,
antes de saltar al irisado rueda de cortaplumas!
¡Aletean contra una pared futura aún, pero ya clara, y
sin pedir, toman de entre sus rojos mantos estirados,
un breve sorbo para desposarse!

¡Veo, entonces, caer sobre los tejados del mundo,
grandes hojas quemadas por los dioses,
profecías, esculturas atadas con pañuelos,
y esos verdes cerrojos funerarios de las familias del pasado!

¡Desvelado, oigo tu soledad de tabla en el océano!
¡Pongo la oreja en tus costillas de mujer embarazada!
¡Oh, anís errante de los altiplanos!
¡El caballo del correo asesinado, vuelve solo y relincha enloquecido!

Trae una misteriosa carta en la memoria.
 -¡“La hierba está enferma por la patria; la comida escasea;
 han fusilado a Martín pescador y a su hermano el antropófago;
 los moribundos chocan en sus deudas; las esteras
 están llenas de niños! ¡Han vuelto, sin su viaje, los ahogados!
 Todavía te buscan tus amigos en esa bocacalle en que caíste!

Volvemos a encontrar en estas estrofas algunos motivos y símbolos familiares ya vistos y comentados en los dos primeros cantos. La vida y el cosmos percibidos como incesante movimiento de muerte y renacimiento; el ser que persigue “angelicales vestiduras” y es “inducido a singulares vasijas” en su nuevo nacimiento. En el intervalo, “¡Un clarín nos da un hilo para que despertemos!/ Pero es inútil”. La vida y la muerte, sugiere Dávila Andrade, son un sueño recurrente y el ser, un ente sujeto a la rueda de renacimiento y evolución. El mundo de las apariencias es un espejo en el que se reflejan nuestra sucesivas epidermis: “¡Entre espejos venimos a pescar sin piedad nuestra epidermis!/ ¡Oh escalera de caracol en la que lloran mil violines!”. Se hace alusión también a la “palabra”, uno de los leitmotiv del poeta, “¡Como carro de piedra en la colina, duerme la blanca mano del poeta!”. Se comentó ya, en páginas anteriores el sentido simbólico del carro o la carreta asociado a la palabra. Esta vez, la cualidad pétrea del carro, nos lleva al simbolismo de la piedra que, según Mario Schneider, citado por Juan E. Cirlot¹⁹⁰ representa en el cosmos “la música petrificada de la creación” y constituye “la primera solidificación del ritmo creador”. Este se correspondería, en el microcosmos, con el ritmo de la palabra. La metonimia “duerme la blanca mano del poeta” es efectiva en tanto que sugiere el silencio, la ausencia de la palabra trascendente que sólo el poeta sería capaz de aprehender. Con el canto del gallo, emblema del despertar del día, el vate abandona la dimensión onírica y se traslada súbitamente al ámbito de la profecía,

¹⁹⁰ Cirlot, Juan Eduardo. 362.

tan escurridizo y menos descifrable aun que el del sueño. Alusiones al claustro materno, a la vida y la memoria anuncian el nacimiento del vate.

La poesía de Cesar Dávila se caracteriza por un marcado eclecticismo teológico que permea toda su obra. Su concepción de Dios y la divinidad, lo mencionamos ya en el capítulo primero, si bien básicamente cristiana por un lado, por otro, refleja una fuerte influencia de las doctrinas y filosofía orientales, de las que fue ávido lector y apasionado investigador y practicante. Los principios de la reencarnación y evolución de la doctrina hinduista, por ejemplo, son recurrentes, entre otros, en su quehacer poético, así como también las referencias cristianas provenientes de la Biblia. Y esto es lo que ocurre en “Vaticinio” donde la enfática referencia a San Juan, autor del “Libro de las “Revelaciones”, más conocido bajo el nombre de “Apocalipsis”, nos remiten al Nuevo Testamento. Sin embargo, es importante señalar que si bien el poeta se identifica con el Evangelista, la naturaleza de sus revelaciones conciernen al habitante contemporáneo del territorio americano, mientras que las de San Juan apuntaban a la “Jerusalén celeste” o la iglesia futura. En el tercer canto de Catedral salvaje, se puede apreciar las distintas influencias que intervienen en “Vaticinio” y que producen un fascinante tejido de trama judeo-cristiano-hinduista, resaltada por el tono oracular y la atmósfera surrealista del poema.

La segunda parte del canto se abre con la explícita referencia a la Divinidad y la visión del vate se remonta a su origen primigenio: “El padre milenario” le arranca de su “madre” (la tierra), y le sacude el costado para extraer a la mujer, en obvia referencia al “Génesis”. Ha nacido pues Adán, el hijo, el “hombre total”, el que puede traducir los “sucesos angustiosos” de las diferentes épocas a través de sucesivas encarnaciones en diferentes

profetas que culminaría en la llegada de Cristo, el Hijo del hombre. Por otra parte, es obvio el tono, al parecer irreverente, con el que se describe al “padre”, un Dios que grita, muestra un rostro de furor, “dividido en mil rostros” y “ganguea ebrio”. Emerge, así, el rostro de Shiva o Siva, uno de los dioses más importantes de la mitología hindú. Sobre Siva, Mircea Eliade anota: “In classical Hindu mythology Brama, Visnu, and Siva are linked together as the gods of creation, preservation and destruction, respectively. In the Saiva versions of the myths, however, Siva is generally portrayed as the one God over all, who is ultimately responsible for creation and preservation as well as destruction.”¹⁹¹

Los rostros de Siva como constructor, preservador y destructor convergen, vale la pena recordar en “Catedral salvaje” y su rueda de destrucción y rehacimiento y, en “Vaticinio”, anuncian, de hecho, el mismo proceso y conminan al hijo a transmitir “sus palabras.” Las alusiones a la ebriedad y a los “alcoholes altísimos”, en este contexto están asociados, evidentemente, al elemento fuego y su simbolismo los explica Juan Eduardo Cirlot: “El alcohol o agua de vida es agua de fuego, símbolo, en consecuencia, de la “coincidentia oppositorum” o conjunto de los contrarios, de la suma de dos elementos, activo uno y pasivo otro, fluidos y cambiantes, creadores y destructores.”¹⁹² Gaston Bachelard anota sobre la mezcla del alcohol y el fuego, esta vez, en concepción poética: “Nous avons en particulier examiné les images suggérées par l'alcool, étrange matière qui paraît, quand elle se couvre de flammes, accepter un phénomène contraire à sa propre substance. Quand l'alcool flambe, en un soir de fête, il semble que “la matière sois folle”, il semble que l'eau

¹⁹¹ Eliade, Mircea. The Encyclopedia of Religion. Saisvism. MacMillan Publishing Company. New York: 1987. V. 13. 9.

¹⁹² Cirlot. Juan Eduardo. 61.

féminine ait perdu toute pudeur, et qu'elle se livre délirante à son maître le feu !"¹⁹³

Hemos visto, pues, que tanto el significado simbólico como el poético del alcohol nos remite a la "coincidentia oppositorum" o conjunción de los opuestos: fuego-agua. Principio activo y pasivo, masculino y femenino que se conjugan en el universo, en otras palabras, a la idea de unidad siempre presente en la obra de Dávila Andrade.

¡El padre milenario sacude en el vacío mi costado,
me grita su nombre sobre el cabello; me arranca de mi madre;
y, como antes, ganguea ebrio,
delira sonriendo con el rostro dividido en mil rostros
humeantes de furor, de piedras, vientos, y
de sucesos angustiosos que sólo el hijo
puede traducir, abriendo esos años de miseria y de huídas,
y de vertiginosas conversaciones
entre los hombres que vivieron en aquel tiempo
y en las fotografías de la zona tórrida!.

Ardiendo en sus alcoholes altísimos,
Me grita: -"¡Hijo, di, di mis palabras verdaderas!"
"¡Veo tu calavera: está pálida; has caído!"
"¿En dónde está tu madre? ¿En dónde tus hermanos?"
"¡Búscalos: trata de que oigan mis nocturnas muecas!"

"¡Toda baraja será azotada y toda llaga perseguida
"hasta encontrar al Hombre, al Hijo, al Genio que da médula y rocío!"
"¡No te detengas con el soñador de animalillos y parásitos!"

"¡Ay del poeta que hiere con su cítara la mejilla del pobre
"y canta los lunares de las rameraas pálidas
"llamándolos semillas de pimienta en fuentes de marfil!"
"¡Di, di, hijo mío, la palabra que demuele el humo cotidiano!"

- "¡No te detengas! ¡Yo soy voraz! ¡Trago mosquitos y águilas!"
"¡Trago los lentos animales adheridos a las grietas del mar
"como heces viscosas a un tortuoso cáliz!"
"¡Devoro, sin fatiga ni furia, almas y cuerpos;
"collares de formas; guirnalda corpórea!"

¹⁹³ Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*. Ed. Librairie José Corti. Paris-VI : 1989. 131

“¡Las esculturas jóvenes incitan a cada hora
 “mi entusiasmo homicida!”
 -“¡Más, no me creas ebrio! ¡Repite estas palabras
 “hasta que el necio advierta su cornamenta entre la polvareda
 “y piense que olvidó su aureola –ardiendo- en mis almohadas!”
 “¡Despierta a tu madre! ¡ Sacude las pestañas humeantes de mis hijos”

Así, subo al país de la perpetua profecía.
 ¡Tierra ocultada por la madre en el fondo del hijo
 para remota alianza con el padre infinito y misterioso!

El mensaje del “padre milenario” gira en torno a la “palabra” y conmina, por lo tanto, al hijo a transmitirla. Empieza recordándole la muerte, “veo tu calavera”, como resultado del pecado, “has caído”. El padre, en “Vaticinio”, representaría, no sólo el principio masculino sino también la razón como canalizadora del instinto y, además, la autoridad, el mando, (que nos remite a mandamientos) para establecer una serie de restricciones y prohibiciones destinadas a encauzar los instintos del hijo hacia el ejercicio de la razón y eventualmente hacia el despertar espiritual. La etapa inicial de este proceso requiere, por lo tanto, el trabajo de la razón sobre el instinto, vía purgativa que demanda sacrificio y que, eventualmente, conduce a los “elegidos” al estado de iluminación, o, como prefiere llamarlo el poeta, “al país de la perpetua profecía.” La imagen del “Hijo” encarna, de hecho, la de los diferentes profetas que han surgido a través de los tiempos, “hasta encontrar al Hombre, al Hijo, al Genio que da médula y rocío”, y cuya misión es emitir la “palabra” esencial y fresca que disipe el sueño interior, la ilusión o “maya” de la doctrina hinduista. El vocablo “rocío” es elemento celeste y, además de poético, es profundamente simbólico en este contexto por la implícita alusión a la hora del alba y al frescor nuevo que desciende sobre la naturaleza al disiparse la noche. El amanecer, preludio del nuevo día, es, pues, un proceso que se correspondería en el microcosmos, con el despertar espiritual del ser humano.

El lugar preeminente que el vate otorga a la palabra es palmario, tanto que, entre las prohibiciones del padre se incluye una, en tono conminatorio, sobre el don de la poesía practicado como ejercicio trivial: “¡Ay del poeta que hiere con su cítara la mejilla del pobre/ y canta los lunares de las ramerías pálidas/ llamándolos semillas de pimienta en fuentes de marfil!”. Dávila, el poeta, revela, por una parte, su profunda convicción sobre la sacralidad de la poesía y, por otra, su rechazo a la perversión de la palabra, emitida por el poeta falso y superficial desprovisto de la pasión y la intuición creadoras del verdadero artista. “La palabra que demuele el humo cotidiano”, según Dávila, es la que requiere el ejercicio de la poesía, tarea “dura como la vida” a la cual el poeta dedicó la suya, pues intuía que el quehacer poético era, además de un arte, de una técnica adquirida, el único sendero hacia el conocimiento y, eventualmente, hacia la trascendencia.

En los múltiples rostros del padre, Dávila Andrade condensa, sin duda, la idea de una sola divinidad, pese a las diferentes denominaciones con las que el hombre de diferentes épocas y culturas la concibe y la describe. Por otra parte, le sirven al poeta para ilustrar su idea de un dios, simultáneamente, constructor y destructor del cosmos y de los seres, como ocurre en estos versos en que el padre declara “¡Yo soy voraz.!", y luego añade “¡ Devoro, sin fatiga ni furia, almas y cuerpos;/ collares de formas; guirnalda corpórea”, actividad que podemos asociarla con Siva, sobre cuya representación iconográfica dice Mircea Eliade:

Although Siva and Kali-Durga are not funerary divinities, their iconographic representation clearly shows that the continual destruction and re-creation of the universe inexorably implies death, even if this death is sometimes viewed as a spiritual experience: that is, to die in one's profane, unenlightened human condition in order to proceed to a superior level of

being, that of liberty or immortality”¹⁹⁴

Siva o Shiva es también representado, en la India, en esculturas de bronce, como el dios de la danza cósmica, sosteniendo un tamborcillo en la mano derecha que simboliza la creación y la pulsación rítmica del tiempo. Con la otra mano sostiene el fuego sagrado, con el pie derecho pisotea la cabeza del demonio de la ignorancia y, la pierna izquierda la mantiene alzada, el pie apuntando hacia arriba como símbolo de salvación. Hay también un rostro de Siva ascético y otro erótico, así como uno de naturaleza andrógina. Estos atributos del dios y su profundo simbolismo probablemente influyeron en la imagen del padre milenario descrita por el poeta.

La voz del vate situada ahora en el “país de la perpetua profecía” insinúa que éste es, aunque en forma potencial, conocimiento inherente al ser, “Tierra oculta por la madre en el fondo del hijo”, conocimiento que, al emerger, eventualmente, reanudará “la remota alianza con el padre infinito y misterioso.” Conmina a un “tú” que es el “otro”, aquel que yace, incontaminado, en las profundidades del ser en espera del despertar, a emprender la vía de ascenso hacia “altas moradas/y los eternos cantos”. La conciencia de la dualidad y el deseo de trascendencia es, sin duda, uno de los motivos recurrentes en la obra de nuestro poeta.

¡Tú, que golpeas cada noche la mitad de una solemne puerta,
pide a tu estatua pura el resplandor de las altas moradas
y los eternos cantos!

¡Asciende Tú, y eligeme entre el eco!
¡Aun soy el oscuro esclavo semanal
que empuña el utensilio y escupe al hombre milenario!

¹⁹⁴ Eliade, Mircea. Symbolism, the Sacred, and the Arts. The Crossroad Publishing Co. New York: 1986. 61.

¡El testigo impuro que aclama la ciudad saqueada
por los muertos!
¡El pequeño tirano que regala espejos a su madre!

La dialéctica de los opuestos, “ascender-caer” en los versos siguientes, sugieren una serie de repercusiones que afectan el destino del hombre sujeto a la rueda de nacimiento y muerte de la que quisiera escapar. Intuye, pues, “desesperadamente” que ello sería posible sólo a través del ascenso hacia las cimas del espíritu. Consciente de la fugacidad de la existencia, rechaza “la esperanza” que es “un modo infinito de caer”; sabe que su existir es apenas “cera que sube hasta la llama” lista a perder “su tallo en lágrimas postreras”. La imagen, acertadísima, conviene subrayar, plasma admirablemente el proceso de extinción del ser que comienza el día de su nacimiento y termina en el “gusano”, símbolo de putrefacción y muerte; mientras el sueño, esa ilusión que denominamos realidad, permanece inalterable.

¡Asciende Tú, desesperadamente!
¡La esperanza es un modo infinito de caer!
¡Así, la cera sube hasta la llama, y en el fulgor continuo,
pierde su tallo en lágrimas postreras!
¡El gusano desteje la deliciosa córnea de los ojos
pero el sueño prosigue en el aire incorruptible!

¡Salvaje atmósfera, recibes sólo a los que van desnudos!
¡Oh, pureza que matas sombras
y preservas la mágica desolación!

En los siguientes versos el poeta pasa a ser el portavoz de la raza humana, el “Hombre Total”, la “Muchedumbre”. La tensión dialéctica, sin embargo, corrobora el principio de la dualidad, representado en la imagen del Hombre Total que lucha “al pie de los palacios salvados del diluvio”, y que está consciente de su potencialidad para emprender el vuelo trascendente: “Águila coronada de humanas cabelleras”.

Del “Hombre Total” emerge el profeta, el “Juan innumerable” portador de la palabra y

de la luz. El simbolismo de la antorcha, el fuego y el color rojo sugieren etapas de un proceso que ha caracterizado la vida de los profetas de todas las épocas: purificación, iluminación espiritual, sacrificio. Es en este contexto que se puede entender estos versos:

“¡Desde el fondo del muro rezuma una palabra/ de miel y de amenaza!/ Yo voy hacia ella...”

Cirlot nos ofrece una fascinante explicación del simbolismo de la miel:

Para los órficos, símbolo de la sabiduría. El oscuro axioma, “las abejas nacen de los bueyes” tiene su explicación astrológica por la relación entre Tauro y Cáncer y simbólica por ser el buey signo de sacrificio, expresando así la idea de que no hay conocimiento superior sin sufrimiento. Simbolizó el renacimiento o cambio de personalidad que sigue a la iniciación. Por ser la miel el resultado de un misterioso proceso de elaboración, se comprende que corresponda analógicamente al trabajo espiritual ejercido sobre sí mismo.¹⁹⁵

Este trabajo de autorrealización espiritual siempre ha sido, en las religiones de las diferentes culturas, labor básica y primordial de aquellos que buscan la iluminación, como los profetas, los grandes iniciados, los santos y, fue, sin duda, tarea de nuestro poeta también, a juzgar por su inclinación hacia el aspecto espiritual del vivir. Inclinación tan absorbente como la de la poesía, importa subrayarlo, que le llevó a investigar y profundizar en una variedad de doctrinas, además de la cristiana, en su afán de acceder a las regiones del espíritu en las que, intuía, se encuentra la fuente del conocimiento. Por otra parte, y considerando que la misión de los elegidos siempre ha marcado hitos de gran trascendencia en el devenir existencial del Hombre Total, es preciso recordar que ésta no está exenta de sacrificio, encrucijadas y “amenaza”; esto explicaría el clamor del profeta que, consciente de su humana vulnerabilidad, clama por la ayuda del Padre en tono interjetivo: “¿Cómo dirijo -¡di!- los torbellinos roncós de mi manto/ bajo tu tempestad de líneas absolutas?”, clamor

¹⁹⁵ Cirlot, Juan Eduardo. 304.

que resuena como eco de aquel emitido en Getsemani, por otro "Hijo", hace dos mil años.

¡Hombre Total eres, Muchedumbre!
 ¡Aguila coronada de humanas cabelleras,
 luchas aún al pie de los palacios salvados del diluvio!

¿En dónde están los ángeles que buscaron los lechos
 de las bellas mujeres? —¡Tenían pátina de eternidad en la mirada,
 y canales cavadas por los rayos en las túnicas!

¡Hombre Total eres, Muchedumbre!
 ¡Yo marchó entre tu multitud vestido con una antorcha
 que me atisba!
 ¡Desde el fondo del muro rezuma una palabra
 de miel y de amenaza!
 ¡Yo voy hacia ella, bañado en esta antorcha que me mira
 y me peina de rojo como a un asesinado!

¡Padre, desde almohadas de dulce podredumbre,
 me lanzas hacia el día riguroso
 y lavas mis ojos en geometrías puras!
 ¿Cómo dirijo -di!- los torbellinos roncós de mi manto
 bajo tu tempestad de líneas absolutas?

En la respuesta del padre se condensan algunas ideas claves del pensamiento de nuestro autor expresadas a lo largo de los tres cantos. Entre otras, la necesidad de aprehender la palabra despojada del rumor de lo mundano y rutinario, "que se enroscan en tu canto", sugiriendo así, una lucha incesante y dolorosa con el verbo hasta acceder a la palabra esencial, aquella que da "médula y rocío" al mensaje del profeta-poeta. De hecho, se alude a una sublimación del instinto, de la parte sensual del Hombre Total: "Mata con piedras encendidas/ al sordo comensal que pudre nuestra mesa", para que surja el hombre auténtico, el verdadero "¡Hombre de Cordillera y de calvario, eres!/ ¡Ruedas profundamente, envuelto en tu rugosa capa!" sugiriendo así el inexorable destino de transitoriedad de la humana existencia y su secuela de sacrificio y muerte, pero también la aspiración al despertar

espiritual que le ayudaría a vislumbrar esa presentida realidad unitiva y trascendente.

-“¡Negra cera de sepulcro y rutina obstruye tus oídos!

“¡Rumores de mundanas hipotecas

“se enroscan en tu canto!

“¡Mata con piedras encendidas

“al sordo comensal que pudre nuestra mesa!”

-“¡Hombre de Cordillera y de calvario, eres! Ruedas profundamente,

“envuelto en tu rugosa capa! ¡Oh alfarero del hierro equinoccial!

“¡A través de huracanadas vestiduras escapas siempre

“de mi fuego puberal que quisiera

“sembrar de vocaciones sublimes tus nocturnos albergues!”

“¿Quién te dio esos cuchillos

“en los que extiendes la nube solitaria del carnero?

“¡Muchas condiciones mortales se enroscan en tu puño!

“¡Y en tus canciones, tu apetito gotea

“como en coito furioso y desigual

“del asno viejo con la potra rubia!

-“¡Mira ese arriero que devora bajo su ala de lana

“una flor de maíz, y jamás pertenece a un lugar;

“sufriendo el tiempo, la ventisca, las hambres, las tinieblas...!

“¡El, es mi hijo mayor y no lo sabe!

“¡Sin embargo, Yo extenderé, de mar a mar y de un volcán a otro,

“su tortuoso machete! Su hoja volveré tersa y verídica

“y él, mirará en ella su verde rostro, mucho,

“hasta encontrar de pronto una doncella”.

En la tercera parte del canto ocurre una suerte de polifonía lírica, la voz poética se multiplica en voces, una que se dirige a Juan: “¡Ante los estridentes ojales de la muchedumbre, oh Juan eterno!/ ¡Sobre la negra sogá que anida en la garganta del tirano, Tú!/ ¡Oh celeste cordero de los cedros; delfín de movimiento inacabable!”. Otra, la voz de Juan situada en Patmos, “Desde Patmos te escribo, escultura profunda, eternamente/ abandonada a la miel escarlata que la combate”. Y, por último, es también la voz del “Juan innumerable” u hombre total o muchedumbre:

¡Oh Juan eterno, de las calles, de los pueblos, de las colinas,
de la soledad! ¡Yo, Juan Innumerable,
escribo a mi ángel mientras resuena el llanto de los atrios,
como en una inmensa vispera de exequias universales,
ante tus ojos de transparente vino azul, que despiertan o matan!

El ser humano, en la visión del poeta, gira incesantemente asido a la rueda de las polaridades: sueño y realidad, materia y espíritu, bien y mal, nacimiento y muerte sin vislumbre de cese, de término, y con humanísima pasión se subleva e increpa a ese Dios inaccesible, al “Duro Jehová de setecientos cielos”, por su constante asedio: “¡Fui el cercado máximo de tu infinito y sordo territorio!” Y en tono admonitorio clama por su derecho de retorno al paraíso, por la prometida redención:

El gavilán de uñas tostadas por la nieve, cae de sus éxtasis
como de una caña. ¡Los hombres cumplen sus dolores
con sus órganos ocultos por la batalla!
¡Vuelven los pájaros por la fugaz memoria!

¡Duro Jehová de setecientos cielos,
ya mucho he sonreído a los leones y a las catedrales!
¡Fui el cercado máximo de tu infinito y sordo territorio!
¡Largo tiempo soñé, anduve, ardi,
y expulsé en cucullas mi animal vespertino!

Fui torpe comensal. Inquilino de cáscaras y muecas.
¡Pero tu extraño juego ha terminado!
¡Extraeme de mí! ¡Extraeme de Ti!
¡Hoy es el fin!
¡Advenga el hombre puro, en su final decoro!

En la tercera parte se intercalan secciones en las que predomina el tono oracular, el simbolismo que en gran parte tiende hacia lo indescifrable y la imagen visionaria y surrealista que enrarecen la atmósfera del poema. Versos como: “¡Desde Patmos te escribo, sagrada bestia del domingo/ y del sombrero usual...”, o “¡Nube dura; metal que suda metal/ y dispara su centellante semen de plata/ hacia hondas plantaciones de vírgenes en guerra!”.

evocan, ciertamente, el tono y el hermetismo del libro del Evangelista. De otra parte, el mecanismo expresivo se apoya en una estructura dialéctica de oposiciones tan característica de la obra de Dávila Andrade, y las polaridades que la conforman: pecado-purificación, vida-muerte, temporalidad-eternidad le sirven al poeta para continuar con el tema de la dualidad, matizándola en configuraciones imaginativas extrañas aunque no indescifrables:

¡Los infusorios siembran en tus ojos estrellas de carroña,
gotas de la mentida leche negra! Tú miras –virginal-
el triste documento de la carne
vencida por su pasta en las posadas de los novios ebrios.

¡Sol de blancura irradiará el huerto de las tumbas!
¡Los lagares torcerán vetas de miel reverberante al gusto!
¡Cántico dará la piedra umbral!
¡Oh cuerpo puro; hombre infinito en cuya vestimenta milenaria
las barrancas silvestres entonan la alabanza de los surcos!

Estos versos apuntan una vez más al Génesis: la muerte como consecuencia del pecado. Sin embargo, se insinúa también una posibilidad de redención a través de vidas sucesivas, como proceso purificador; “la piedra umbral” encierra, en general y, en este contexto en particular, la idea de transición, de paso de un lugar a otro, de un estado a otro. En suma, se sale de la zona de “el triste documento de la carne” para arribar al estado de transformación a “cuerpo puro” del “hombre infinito”. Y más adelante insiste el poeta sobre el mismo proceso, pero refiriéndose a principios de la doctrina hinduista, el ascenso del kundalini y su transmutación en energía espiritual: “Pero los que guardaron su esperma en flor/ en la materna nube o en la reptante esfinge de la médula, ellos toman ahora/ la misteriosa llave que sembraron!” “Hoy exhalan su crisálida continua como un río.” Surge así la figura del Hombre Total representado por Juan, como arquetipo de la evolución espiritual:

¡Oh Juan eterno, y tú, sin transcurrir,
miras la obra del suceso en sus tres desencantos verdaderos!

¡Un gran ojo impar funciona en tu alta frente de centauro
vestido de eremita!

En una suerte de “coincidentia oppositorum” la imagen del centauro-eremita sugiere el proceso de transformación del ser, la potencialidad espiritual inherente en éste, representada por el centauro, cuyas extremidades inferiores de caballo y la superior de hombre aluden al dominio del instinto o energía sobre el espíritu, pero también a la posibilidad de ascenso y transmutación del instinto en energía espiritual, proceso alquímico que da paso al eremita. El “gran ojo impar”, símbolo de la iluminación espiritual y, en estos versos, de la profecía y de la sabiduría, facultan a Juan a mirar, y de hecho a comprender, “la obra del suceso en sus tres desencantos verdaderos” que, en terminología de la doctrina cristiana equivaldría a los denominados “tres enemigos del alma”: mundo, demonio y carne. Con esta fusión de imágenes que nos remiten a dos vertientes, la cristiana por un lado con Juan, y por otro a la hinduista con Shiva y su ojo frontal, el poeta nos ofrece dos representaciones simbólicas de un mismo principio, el de la dualidad del centauro inherente a la naturaleza del hombre y el de una virtual conjunción de los opuestos que culminaría en unidad.

Sin embargo, la imagen del eremita esconde un significado mucho mas profundo, difuso para el profano pero muy claro para el poeta que, siendo un verdadero erudito en materia esotérica, la utilizó para sugerir la experiencia de unidad. El Arcano 9 del Tarot muestra al “ermitaño” de pie en la cima nevada de un monte, completamente solo, imagen que prefigura también la de nuestro poeta. Con la mano derecha mantiene en alto una lámpara cuyo foco, en forma de estrella de seis puntas, emite una luz dorada y en la izquierda

sostiene un largo bastón. Refiriéndose a este arcano dice Paul Foster Case,¹⁹⁶ que “el ermitaño” está asociado al número 9 y a la letra del alfabeto hebreo “Yod” que significa mano, y anota:

The sense of “Touch” is that which is attributed to Yod, and the same letter, in Qabalah, corresponds to the function of “Coition”, in which the sense of touch is particularly active. Esoterically, the letter Yod corresponds to the experience of union with the Supreme SELF, the true I AM of the cosmos. This experience, intensely blissful, is often compared by occult writers, both ancient and modern, to the intense physical ecstasy of the sex-embrace. (...) This state is what the Bible calls “heaven.” Therefore Jesus said that in heaven there is neither marriage, nor giving in marriage, because in the blissful state of union there is no sense of “otherness,” or separation.

Y más adelante, luego de explicar el significado del número 9 y su conexión con el Arcano 0 denominado “El loco”, añade:

The Hermit is the Supreme Will, de cosmic, eternal urge to freedom. Union with that will is the highest result of the operation of the law that subconsciousness responds to the initiative and to the suggestions of selfconsciousness. Only through the working of the subconscious body-transforming powers may our bodies undergo the subtle changes which make them fit vehicles for union with the Supreme Spirit.¹⁹⁷

Y, de esta manera resulta más fácil comprender por qué Dávila Andrade eligió la imagen del eremita como representación de Juan evangelista, autor del Apocalipsis:

This consciousness, “the demonstration of the existence of the primordial glory,” is the basis of the mighty works of adepts, the foundation for the miracles which are the evidences of genuine sainthood. Thus, and also because it is consciousness of the true basis of all manifestation, the Hermit bears the number which Hebrew occultism associates with “Basis” or “Foundation”¹⁹⁸

El significado simbólico de los números, presente en la poesía de Dávila Andrade, es el

¹⁹⁶ Case, Paul Foster. The Tarot. A Key to the Wisdom of the Ages. Macoy Publishing Company. Richmond, Virginia: 1975. 111.

¹⁹⁷ Case, Paul Foster. 116

¹⁹⁸ Case, Paul Foster. 116

recurso que le sirve al poeta para sugerir ciertos principios ocultos de doctrinas herméticas como los de la Cábala, por ejemplo:

This number 9, it should be remarked, is also de number which Qabalists ascribe to the reproductive organs of Adam Qadmon, the Archetypal Man. For all sages are agreed that though Intelligence of Will seems to be the outcome of personal effort and aspiration, it is really the final stage of a work initiated and carried on by the Life-power itself. That work, they say, is one in which the Heavenly Man reproduces himself in the image of the earthly. Herein some of our readers may find a clue to the inner meaning of the doctrine that the Christos is "begotten, not made."¹⁹⁹

Vida y muerte; muerte y renacimiento constituye el tema de las estrofas que cierran el poema. Esta doble perspectiva no es nueva, viene arrastrándose desde el primer canto donde pudimos observar el dinamismo de la energía cósmica en persistente ritmo de destrucción y reconstrucción. El microcosmos no escapa a esta ley, en la concepción del poeta, la vida del ser humano es un doloroso proceso cuyo final destino es la tierra o, en otras palabras, un retorno al origen con el cual habrá de identificarse. "¡La tierra te da un rayo para la fiesta oscura que la envuelve! / ¡El cementerio pierde ya tu rostro, como una almohada cada vez más sola!"

Sin embargo, la energía cósmica, representada por el falo, símbolo del poder activo de perpetuación de la vida, es la preservadora de la especie y nos remite nuevamente a la tierra, pero esta vez como comienzo, como resurrección:

El alfarero abre sus urnas llenas de amuletos.
Los mártires despegan sus ropas de los féretros.
¡El peón despenado recoge sus heridas y sus golpes
en una ceremonia iluminada por legiones de estatuas!

Las estrofas que siguen son, indudablemente, reiteración de solidaridad, amor y homenaje del poeta al trabajador, al "profundo labriego del polvo equinoccial", a quien

¹⁹⁹ Case, Paul Foster. 116

celebrara ya en “El habitante”.

¡Heredero infinito; bulbo sagrado. Raquis y hueso agosto
de la especie! ¡Falo y bastón de la resurrección y de la vida!
¡Pozo del aguador y del venado!
¡Minero de los surcos y los montes, sobre el brocal
del rojo mediodía, como aureola, te sigue la boca de una mina
y los labios de Cristo!

¡Me diste pan, mieses, caminos, villas, cementerios!
¡Por ti, como corderos de la roca, rezan millares de obeliscos!
¡Millares de columnas, de umbrales, de pirámides, de gárgolas!
¡Herrero primordial de las espigas y las hoces!
¡Batiste la bacteria con la miel y la jora; el metal con el pasto!
¡Agrupaste la arcilla al pie del árbol
como largo ropaje de misterio y combate!

¡Has terminado de morir, semilla, corazón, hermano!
¡Es tuya la comarca que hizo girar en su incesante torno
el profundo labriego del polvo equinoccial!
¡Crisol alucinado de los más altos climas
y los más hondos límites agrarios!

No obstante, el proceso de renacimiento envuelve también el de purificación tanto del macrocosmos como del microcosmos; en ello radica la fatalidad “del designio”. En el proceso tanto la tierra como el habitante se renuevan tras periódicos sismos : “¡Tus murallas de cuarzo tiemblan cada cien años/ movidas por el fuego del designio!” (...) “¡Así, limpias de escoria,/ la catedral del hombre venidero!”. Tierra limpia para el hombre puro, anuncia el poeta, profetizando, en esta forma, la alborada de la Edad Nueva que espera al hombre total.

¡Tus murallas de cuarzo tiemblan cada cien años
movidas por el fuego del designio!
y al levantar sus toldos, en la noche,
¡las multitudes miran bailar el tempestuoso escombros!
¡Así, limpias de escoria,
la catedral del hombre venidero!

¡Para su misterioso advenimiento,
 el niño entrega hoy su prepucio al río de la raza!
 El buzo baja a sepultar sus pasos
 en un país que corre hacia la altura.
 ¡El cerrajero lleva por las casas
 una rama segura como un sello!

¡Cada hombre introduce en su tarea
 el órgano más hondo de su cuerpo,
 como un golpe que mana de la especie y embellece las manos del cadáver
 para los nuevos siglos...!

¡Porque es eterno el hombre!
 ¡Y eternidad activa le devora y le viste!
 ¡Los muertos viven transparentemente el porvenir!
 ¡La muerte es una íntima fiesta vespertina
 que dan los pensamientos y los dioses!

¡Oh muertos, los vivientes meriendan cada noche con vosotros
 en países de algebraica navidad, que al otro día olvidan!
 ¡Los vivientes son vuestros compañeros moribundos de cada día,
 oh albañiles secretos de la argamasa sideral...!

¡Vengo cada mil años!
 ¡A desposorios y matanzas, llego cantando!
 ¡Sólo un instante emerjo de la noche
 para mirar mi cuerpo al sol de los maizales y las tumbas!
 ¡Y muero de la herida que abro incesantemente al avanzar!
 ¡Oh, Piel Oscura, siempre abierta y adherida...!

César Dávila Andrade, el poeta, ha incursionado así, con intuición iluminadora, en la trayectoria existencial del hombre. Ha percibido su irreducible soledad de ser situado en un universo hostil, y su destino de temporalidad que lo condena, al nacer, a seguir el curso directo hacia la muerte; es decir que, en proyección metafísica esta vez, reitera los temas de "El habitante". ¿Canto fúnebre? Sin duda, lo es, y con ecos que nos remiten a la filosofía existencialista.

Por otra parte, hay también en los tres cantos, una estremecedora sed de vida, un afán de

perduración, un ansia de eternidad bullendo en las profundidades del ser de nuestro poeta. Esta vertiente se manifiesta, según lo hemos visto, en un acuciante anhelo de trascendencia que, en el transcurso de nuestro recorrido por su obra poética, hemos tenido la oportunidad de observar, aparece desde sus versos más tempranos. La metafísica, las doctrinas religiosas y el esoterismo, convocados al canto, se entrelazan en “Vaticinio” y nos guían, a través de la fluida percepción del conocer poético, por senderos, quizás no explorados por algunos lectores, pero sí presentidos por muchos. En todo caso, el poema termina sugiriendo una suerte de -si cabe la expresión- perdurabilidad perecedera:

¡Porque es eterno el hombre!
¡Y eternidad activa le devora y le viste!”

Boletín y Elegía de las Mitas.

En 1959, tras 8 años de la publicación de Catedral salvaje, César Dávila Andrade culmina su etapa americanista con la entrega de una de sus grandes creaciones poéticas de línea telúrico-histórica, Boletín y Elegía de las Mitas.²⁰⁰

Producto de extensa y exhaustiva investigación realizada, tanto en el Archivo Nacional de Historia como en la Biblioteca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el poema tiene base histórica y, entre otras, una de sus fuentes es el libro Las mitas en la Real Audiencia de Quito, de Aquiles Pérez. Refiriéndose a la génesis del poema, Laura Romo de Crespo²⁰¹ anota:

... su gestación fue muy intensa, agotó la bibliografía que encontró en mi biblioteca: el Padre Las Casas, el Obispo Peña y Montenegro, con su Itinerario para párrocos de indios, documentos del Archivo Nacional de Historia, y ese libro que anotó, rayó y subrayó hasta volverlo inservible para la Biblioteca, Las Mitas de Aquiles Pérez..

Es pues un hecho que nuestro poeta se propuso recrear la estremecedora realidad vivida por el habitante de los Andes en el tiempo de la conquista, sirviéndose de la información bibliográfica acumulada durante su investigación. Sin embargo, y como acertadamente subraya Jorge Dávila Vázquez²⁰² con referencia a la obra de Aquiles Pérez, a menudo citada por la crítica como la principal fuente bibliográfica:

.... sería ingenuo pensar que fue su única lectura sobre el tema, o que todo ese

²⁰⁰ Dávila Andrade, César. 287-296.

²⁰¹ Crespo de Romo, Laura. "Queridos amigos". Boletín y elegía de una vida. Homenaje a César Dávila Andrade. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1993. 13-19.

²⁰² Dávila Vázquez, Jorge. César Dávila Andrade, combate poético y suicidio. Edición, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca: 1998. 215- 16.

material histórico pasó en bruto a la obra poética. Así, por ejemplo, la enumeración inicial de nombres indios de Boletín halló algunos de sus elementos en la p. 71 del libro de Pérez (...) Algunos pasan igual, otros no. El primero de la lista poética se vuelve Juan Atampam, el Gualanlema se torna en Guamancela y el Ladñú en Ladña. (...) En las páginas 117 y 217 de Pérez hallamos nombres de acaparadores de tierras y encomenderos: Rodrigo Núñez de Bonilla, Pedro Martín Montanero, Sancho de la Carrera hijo, Diego de Sandoval, Muño (sic) de Valderrama y Alonso de Bastidas. En la sección XXII de Boletín., Valderrama se vuelve Nuño (v. 236) y es parte a lo que el narrador colectivo indio dice “Adios... Rinimi”.

Establecido el origen histórico del poema, el próximo paso requiere detenernos en su título, Boletín y Elegía de las Mitas, que define, con gran acierto, la sustancia temática del texto en su doble vertiente, la de “historia y cántico” ya anunciada por el poeta en estos versos de “El habitante”:

¡Y en tanto que en el pluvioso Sur,
sobre el granero de las osamentas,
los condenados entregaban ya, toda su estirpe al rey y al escribano,
alguien compuso historia y cántico, con pluma de palmípedas!
(el subrayado es nuestro)

En efecto, boletín es, en una de sus acepciones, publicación destinada a tratar de asuntos científicos, artísticos, históricos o literarios..., y cántico, composiciones poéticas de los libros sagrados y litúrgicos.... El texto se adscribe a las dos acepciones, la doble perspectiva es pues acertadísima; nuestro autor, fiel a su enunciado, revive la historia de sus coterráneos en forma de composición poética y tono de cántico luctuoso, adquiriendo así una trágica y conmovedora dimensión. Boletín y Elegía de las Mitas, es historia y es, esencialmente, lamento en memoria de las víctimas del Holocausto de la América indígena.

En términos espacio-temporales, Boletín... se sitúa en el período de la conquista española de América y la subsiguiente etapa colonizadora y se concentra, geográficamente, en el territorio de lo que hoy es la república del Ecuador. Con respecto a su creación, es

importante recordar que la idea motriz de Boletín, empezó a forjarla el poeta durante la etapa de Catedral salvaje. De hecho, los tres cantos exhiben momentos en los que, como fosforescencias de una realidad enterrada hace siglos, emergen del verso retazos de historia de uno de los episodios más cruentos de la colonia. Pocos años después, Boletín, se convierte en realidad lírica y constituye uno de los grandes logros de César Davila Andrade.

Poliestrófico y polimétrico, Boletín y Elegía de las Mitas es un poema extenso de 286 versos blancos agrupados en 29 estrofas. Destaca, como rasgo esencial del poema, la economía del verso, el uso, muy limitado por cierto, de medios retóricos y la elementalidad del lenguaje, con ello su cualidad expresiva alcanza aquí gran condensación y originalidad. Efectivamente, César Dávila no sólo se propone revivir la historia sino que va a conferirle, por medio del lenguaje, un sello único de autenticidad. Señala Hernán Rodríguez Castelo, que nuestro poeta se propuso rescatar "... más que por anécdota —la que no habría logrado superar la simple crónica—, por lengua, uno de los más sórdidos rincones de la colonia americana. Boletín y Elegía de las Mitas fue empresa de forja de un lenguaje casi bárbaro para una tragedia bárbara. Rescate de toponimia y antroponimia indígenas para una lírica mestiza, y hallazgo de una forma tremendamente eficaz: discurso elegíaco coral, donde se suceden lo épico, lo sacro, lo ordinario..."²⁰³

En efecto, el habla indígena, rebelde a la sintaxis española, se distingue por un marcado rasgo elíptico que deriva del quechua y que le sirve al poeta para recrear la forma de expresión del indio, actualizando, por medio de la palabra, la época y la atmósfera que enmarcan al poema. Entre otros, merecen anotarse el uso de quichuismos, arcaísmos

²⁰³ Rodríguez Castelo, Hernán. 33.

y de ciertos giros del habla popular que, incorporados al texto, confieren a la expresión poética aliento fresco e insólita novedad. Con respecto al lenguaje de Boletín..., Jorge Dávila Vázquez acertadamente señala que:

La influencia del sustrato quichua provoca la elipsis; por efecto de ésta, se reduce la frase a su expresividad más concentrada y sustantiva, y la lengua poética se acerca de modo marcado al castellano indígena.²⁰⁴

Y comentando otros rasgos del castellano que denomina “indígena”, anota:

Arbitrariamente, considero como quichuismo no sólo a las palabras que vienen del quichua, como mitayo o carajú, sino también a las frases que luego se dan como ejemplos del lenguaje elíptico, influido por el sustrato quichua. Del mismo modo, no he considerado arcaísmos sólo a los vocablos que ya no se usan en el habla corriente, como Bárbola, trujeron o comistes, sino a formas expresivas anticuadas como “huevos de ceniza”, así llamados, posiblemente, porque eran guardados en ceniza para que se conservaran frescos; “cera para monumentos”, la que se reunía para iluminar los altares en Jueves Santo; o “para el pulso”, frase usada antes en el campo con el sentido aproximado de “para dar energías”.²⁰⁵

Boletín y Elegía de las Mitas, refleja pues la voluntad del poeta de revivir la historia, de recrear el pasado, de contarlo, de ahí el tono narrativo y la dramatización, que caracterizan al texto. Pero, si bien César Dávila parte de una realidad históricamente documentada, el desarrollo del poema es el resultado de su enorme capacidad evocativa que nos permite acceder al mundo indígena y sumergirnos en lo que ya había esbozado el poeta en Catedral salvaje, la vida, pasión y muerte del habitante de los Andes. Al respecto, vale anotar que María Rosa Crespo, en un pormenorizado análisis de Boletín, establece tres niveles de interpretación denominados “Código histórico”, “Código bíblico” y “Código andino”. Con referencia al segundo dice: “La figuración estética de Boletín y Elegía de las Mitas transforma a los Andes en un Nuevo Gólgota, su víctima expiatoria es el indígena

²⁰⁴ Dávila Vázquez, Jorge. 220.

²⁰⁵ Dávila Vázquez, Jorge. 219.

martirizado en la cruz traída por los conquistadores, determinados pasajes de la pasión, muerte y resurrección de Cristo servirán a Dávila para establecer el paralelismo.”²⁰⁶

El poema se divide en secciones favoreciendo la utilización de voces diferentes que se alternan a lo largo del texto para narrar experiencias individuales o colectivas, en las que se percibe la postura crítica de denuncia que asume el poeta, así como la soterrada rebeldía del indígena. Este se dirige a un auditor múltiple: a su amigo, el poeta encargado de transmitir los hechos al conquistador y a Pachacámac, uno de los dioses de la cultura incaica, a quien el indio clama pidiendo protección. En este proceso de rescatar la historia a través del canto elegíaco, las voces tienen a su cargo algo semejante a lo que, en términos musicales, se denomina “recitativos”, en ciertos momentos se intercala, además, el motivo coral con la doliente invocación a Pachacámac.

La estrofa que inicia el poema, de marcada lentitud rítmica debido a la morosidad de la enumeración de antroponimias y toponimias, imprime al verso una luctuosa solemnidad, ritmo que, otra vez usando el término musical, podemos llamar de “tempo largo”, va a mantenerse en todo el poema.

Yo soy Juan Atampam, Blas Llaguarcos, Bernabé Ladña,
Andrés Chabla, Isidro Guamancela, Pablo Pumacuri,
Marcos Lema, Gaspar Tomayco, Sebastián Caxicondor.
Nací y agonice en Chorlavi, Chamanal, Tanlagua,
Niebli. Sí, mucho agonice en Chisingue,
Naxiche, Guambayna, Poaló, Cotipilaló.
Sudor de Sangre tuve en Caxají, Quinchirina,
En Cicalpa, Licto y Conrogal.

Padecí todo el Cristo de mi raza en Tixán, en Saucay,

²⁰⁶ Crespo, María Rosa. “Boletín y Elegía de las Mitas: Crónica, Lamento y Utopía de la América India. *Boletín y elegía de una vida*. Homenaje a César Dávila Andrade. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1993. 54.

En Molleturo, en Cojitambo, en Tovavela y Zhoray.
Añadí así, más blancura y dolor a la Cruz que trujeron mis verdugos.

A mí, tam. A José Vacancela tam.
A Lucas Chaca tam. A Roque Caxicondor tam..
En plaza de Posmasqui y en rueda de otros naturales
Nos trasquilaron hasta el frío la cabeza.
Oh, Pachacámac, Señor del Universo,
nunca sentimos más helada tu sonrisa,
y al páramo subimos desnudos de cabeza,
a coronarnos, llorando, con tu Sol.

En esta sección, importa destacar, hay tres elementos que van a configurar la materia poética: tiempo, espacio, memoria. Estos, en estrecha correspondencia se resuelven en el “yo soy” múltiple y elíptico de la voz colectiva. Por un lado la materia, el ser que retorna de la muerte, se ubica en un espacio y rescata la memoria que lo identifica, con ella se sitúa en el tiempo para revivir la historia, afirmando, así, su deseo de continuidad. Más, para que ello ocurra debe evocar sus vivencias y procede a narrar su martirio; la mirada del poeta lo acompaña a la cima del dolor. (“Así avisa al mundo, Amigo de mi angustia”. / Así, avisa. Di. Da diciendo. Dios te pague).”, clama la voz colectiva, convirtiéndose ésta en material lírico que el poeta traslada al texto; de esta forma aflora al verso no sólo la angustia del indio, sino los sentimientos de piedad y ternura del poeta ante el desvalimiento del habitante de la América colonial.

Exhibe la primera sección ciertos elementos retóricos cuya función es modificar el sentido del texto; así, por ejemplo, tenemos la elipsis verbal del primer verso: “Yo soy Juan Atampam, Blas Llaguarcos, Bernabé Ladña,/ Andrés Chabla, Isidro Guamancela, Pablo Pumacuri,/ Marcos Lema, Gaspar Tomayco, Sebastián Caxicondor”. El “yo soy” del primero, que se identifica con su nombre, se integra en la situación de los otros, esto es, les

confiere identidad. Sin embargo, y con el propósito de relatar sus vivencias, el yo individual se convierte en yo colectivo y anónimo, en múltiples “yo” que conforman la voz de una raza y, desde esa perspectiva, nos cuentan su historia. Compuestos con sólo la enumeración de nombres propios, los tres primeros versos constituyen un feliz hallazgo pues introducen en el espacio poético, como acertadamente anota Rodríguez Castelo: “...nueve nombres propios (...) que aportaban, simples directos, desnudos de retórica, un sonido nuevo: “Atampam. . . Llaguarcos. . . Ladña. . . Chabla...” (...) Y algo más: la sintaxis india, de indómita rudeza ante las estructuras españolas.”²⁰⁷ (el subrayado es nuestro). Este sonido establece, además, instantáneamente, una atmósfera cargada de premoniciones, como si esos nombres acarrearán destellos de un sino terrible que, con precisión implacable, como lo veremos, irá perfilándose en el texto.

Prosiguiendo con el sonido, esta vez como recurso onomatopéyico, conviene subrayar el primero de los nueve nombres, “Atampam”, cuya sílaba “tam” va a resonar en la segunda estrofa como apócope de “también”. Sirve, además, a un doble propósito del autor, rescata la forma peculiar del habla indígena y origina una suerte de sonido contrapuntal; en efecto, el “tam” emitido por la primera voz va a ser estrictamente imitado por las otras voces: “A mi tam. A José Vacacela tam./ A Lucas Chaca, tam. A Roque Caxicondor, tam.” Finalmente, la onomatopeya cumple también otra función al introducir en forma alterna el sonido grave y espaciado del tambor, el “tam”, confiere al poema el tono luctuoso de la elegía.

La voz coral cierra la estrofa con la queja a Pachacámac, Señor del Universo, su lamento es de infinito desamparo. El poeta sugiere, sin duda, en estos versos, la indiferencia de un

²⁰⁷ Rodríguez Castelo, Hernán. “Las aventuras poéticas de César Dávila Andrade.” Boletín y elegía de una vida. Homenaje a César Dávila Andrade. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1993. 71.

dios inasequible mediante el uso de la adjetivación sinestésica, “helada sonrisa”. Hay otros aciertos, como el uso del hipérbaton y la elipsis: “y al páramo subimos desnudos de cabeza,/ a coronarnos, llorando, con tu Sol”, que imprimen de tenue lirismo la invocación emitida en entrecortado y elemental lenguaje.

Y así, recreados por la evocación, van surgiendo, con detalles naturalistas, miembros mutilados; brazos, piernas, testes; “A Melchor Pumaluisa, hijo de Guápulo,- en medio patio de hacienda, con cuchillo de abrir chanchos,- cortáronle los testes” . Pulmones destrozados por el trabajo forzado, el hambre y la enfermedad; la sangre a borbotones escapando por la boca de los forzados, o por la piel destrozada a latigazos, ““Capisayo al suelo, calzoncillo al suelo,/ tú bocabajo, mitayo. Cuenta cada latigazo’./ Yo, iba contando, 2, 5, 9, 30, 45, 70./ Así aprendí a contar en tu castellano, / con mi dolor y mis llagas”; las mujeres abusadas, la mortalidad infantil, los hijos condenados a la “soga” de la esclavitud de los padres, como ya lo describiera magistralmente el poeta en “El habitante” : “¡Iba de la cintura de la madre al tobillo del hijo,/ sin perder el calor umbilical!./Venía del abuelo; engrosaba en el padre, se enroscaba en los nietos,/ sin rumor...” La experiencia colectiva del trabajo forzado y el abuso sexual, ilustran estos versos:

Mientras mujeres nuestras, con hijas, mitayas,
a barrer, a carmenar, a texer, a escardar;
a hilar, a lamer platos de barro –nuestra hechura-.
Y a yacer con Viracochas,
nuestras flores de dos muslos,
para traer al mestizo y verdugo venidero.

El vocablo “Viracocha”, nombre de una de las divinidades más importantes de la cultura incaica, por corresponder a la del dios-padre, creador de la luz, del sol, sustentador de vida, se usó en el período de la Colonia para denominar al hombre blanco. Según la tradición

indígena, su aparición súbita, como la de un dios en el territorio del Tahuantinsuyo, marcaría el principio del fin del imperio incaico. Irónicamente, al llamar al colonizador Viracocha, el término pierde su simbolismo de vida y se invierte a la opuesta polaridad. El Viracocha español se erige como el dios exterminador de una raza.

El lenguaje primitivo y roto del indio, como cualquier otro material que se emplee en el quehacer artístico, es moldeable en relación con el talento creador del artista. En Boletín..., César Dávila, como gran poeta que es, logra plasmar, con palabras de obvia elementalidad, y humilde significado, imágenes de finísima intuición lírica, despojadas de ornamentos pero colmadas de dolido pesar. Resultado del uso efectivo de la aliteración y la anáfora son estos susurrantes versos de ritmo leve y tono desfalleciente :

Sin paga, sin maíz, sin runa-mora,
ya sin hambre de puro no comer;

que introducen la imagen desnuda, elíptica, estremecedora, junto a la enunciación metafórica “granizo viejo” por lágrimas, transmutando lo líquido en sólido, lo caliente en frío y, por efecto de la adjetivación sinestésica que implica connotación de tiempo, transforma las lágrimas en símbolo de largo e intenso padecimiento:

sólo calavera llorando granizo viejo por mejillas,
llegué trayendo frutos de la yunga
a cuatro semanas de ayuno.
Recibieronme: Mi hija partida en dos por Alférez Quintanilla,
Mujer, de conviviente de él. Dos hijos muertos a látigo.

En el poema se alterna la narración de experiencias colectivas e individuales, pero sus límites son imprecisos ya que, con frecuencia, éstas se fusionan respondiendo principalmente a un sentimiento de solidaridad ante el dolor que, de uno o de todos, afecta por igual al grupo humano. Y, a nivel artístico, esa fusión es el resultado de sutiles matizaciones de

sentido, como sucede en la pintura, cuando los colores se difuminan creando, en el proceso, nuevas tonalidades cromáticas.

El onomatopéyico, lúgubre “tam” anunciador de pesares encabeza la denuncia del indio contra sus dos implacables verdugos: el conquistador y el clero. En las siguientes secciones la enumeración teñida de ironía señala, con énfasis, la situación sobre la que se va a insistir y dirige nuestra atención sobre objetos, personas o actividades cargados de valor simbólico y relacionados en el texto con un eje común fácilmente identificable. Emergen así, el indio y el colonizador envueltos en una dialéctica de oposiciones que los identifica y los define. Por un lado tenemos: “Curas”, “diablos, buitres” como símbolo del mal, y por otro: “Hijo, Amor, Cristo”, cuya connotación de humanidad y espiritualidad, irónicamente se transforma, al ser enunciados por el clero, en símbolo de explotación del indio.

Y entre Curas, tam, unos pareciendo diablos, buitres, había.
 Iguales. Peores que los otros de dos piernas.
 Otros decían: “Hijo, Amor, Cristo”.
 Y ellos: “Contribución, mitayo a mis haciendas,
 a tejer dentro de Iglesia, aceite para lámpara,
 cera de monumentos, huevos de ceniza,
 doctrina y ciegos doctrineros.
 Viñuela, india para la cocina, hija para la casa.
 Así dijeron. Obedeci.

“Y después, Sebastián, Manuel, Roque, Salva, / Miguel, Antonio. Mitayos, a hierba, leña, carbón, / paja, peces, piedra, maíz, mujeres, hijas.” La lista de siete nombres propios en la estrofa siguiente establece, paralelamente, la enumeración de siete objetos que sugieren diferentes labores; lo inusitado es la inclusión en ésta de “mujeres, hijas” destinadas a “todo servicio”. El efecto es de total desvalorización del ser humano, hombres y mujeres descenden a nivel de objeto para uso y abuso del colonizador. Nombres y objetos, pues,

trascienden aquí la semántica, y se convierten en elementos simbólicos de lo que significó, para la raza indígena, la conquista de América.

Y después: Sebastián, Manuel, Roque, Salva,
Miguel, Antonio. Mitayos, a hierba, leña, carbón,
paja, peces, piedras, maíz, mujeres, hijas. Todo servicio.
A runa-llama tam, que en tres meses
Comiste dos mil corazones de ellas.
A mujer que tam comistes
cerca de oreja de marido y de hijo,
noche a noche.

Otro feliz acierto constituye el uso de la metonimia, que le sirve a Dávila Andrade para enumerar diferentes partes del cuerpo humano. Sin embargo, no se propone describir esa realidad física como tal y su respectivo empleo, lo cual no rebasaría su función denotativa; prefiere conferirles poder connotativo resaltando su esencia emotiva y psicológica mediante la asociación de esas fracciones: brazos, ojos, hombros, mejillas, corazón. Y, finalmente, el vocablo totalizador, cuerpos, a una función ajena a su realidad física: al mal, al llanto, al soplo, etc. En estos versos, no hay la intención de exaltar el cuerpo humano en su dignidad esencial; al contrario, la fragmentación corporal sirve más bien para ilustrar la serie de indignidades a que fue sometido el cuerpo del indio de América:

Brazos llevaron al mal.
Ojos al llanto.
Hombros al soplo de sus foetes.
Mejillas a lo duro de sus botas.
Corazón que estrujaron, pisando ante mitayo,
cuerpos de mamas, mujeres, hijas.
Sólo nosotros hemos sufrido
el mundo horrible de sus corazones.

Muchos de los trabajos impuestos sobre el indio aparecen escuetamente sugeridos por la enumeración; sin embargo, una sola palabra en función dialéctica certeramente introducida

al final de la lista, resalta, no el tipo de trabajo sugerido, sino una condición extraña a él, trastrocando así el valor denotativo de la enumeración. Observemos, en estos versos, al indio como obrero textil: “En obraje de telas, sargas, capisayos, ponchos, / yo, el desnudo, hundido en calabozos, trabajé, año cuarenta días,/ con apenas puñado de maíz para el pulso- que era más delgado que el hilo que tejía.” (El subrayado es nuestro.). Como albañil en el trabajo de construcción: “Y, después a batir barro, entraña de mi tierra;/ hacer cal de caleras, trabajar en batanes,/ en templos, paredes, pinturas, torres, columnas, capiteles. / ¡Y, yo, a la intemperie!” (El subrayado es nuestro). En la industria del azúcar y el alcohol, el indio perdía, en accidentes, no solo las manos, sino el alma. Su jornal era el alcohol y con él la progresiva degradación y degeneración de su raza:

Y, después, en trapiches que tenían,
moliendo caña, moliéronme las manos:
Hermanos de trabajo bebieron mis sanguaza. Miel y sangre
y llanto.
Y ellos, tantos, en sus propias pulpería,
enseñaronme el triste cielo del alcohol
y la desesperanza.
¡Gracias!

Al arrebatarle la libertad, despojaron al indio de su identidad, sus tierras, sus leyes, sus dioses y su religión, La desposesión fue total, la imposición brutal: servidumbre, trabajo forzado, nuevo Dios y religión. Esto produjo en el indígena un estado de desorientación última, estremecedora sensación errátil que se transparenta en estos versos: “¡Dejaronme en una línea del camino,/ sin Sur, sin Norte, sin choza, sin... dejaronme!”

Y a un Cristo, adrede, tam trujeron,
entre lanzas, banderas y caballos.
Y a su nombre, hiciéronme agradecer el hambre,
la sed, los azotes diarios, los servicios de la Iglesia,
la muerte y la desraza de mi raza.

(Así avisa al mundo, Amigo de mi angustia.
Así, avisa. Dí. Da diciendo. Dios te pague).

Y bajo ese mismo Cristo,
negra nube de buitres de trapo vinieron. Tantos.
Cientos de casas hicieron en la Patria.
Miles de hijos. Robos de altar. Pillerías de cama.
¡Dejaronme en una línea de camino,
sin Sur, sin Norte, sin choza, sin...dejaronme!

(...)

Un día en santa Iglesia de Tuntaqui,
el viejo doctrinero, mostróme cuerpo en cruz
de Amo Jesucristo;
único Viracocha, sin ropa, sin espuelas, sin acial.
Todito El, era una sola llaga salpicada.
No había lugar ya ni para un diente de hierba
entre herida y herida.
En El, cebáronse primero; luego en mí..
¿De qué me quejo entonces? –No. Sólo te cuento.
(...)

A fuerza de sufrimiento, no de doctrina, el indio intuye que el Cristo es él mismo, que el existir es avanzar dolorosa, agónicamente, no hacia la redención y el cielo cristiano, como le han adoctrinado sus verdugos, sino hacia las minas, los telares, los trapiches, los montes, los ríos.

Hay dos pausas líricas en el poema a cargo de la voz coral; la primera, envuelve la reflexión sobre uno de los grandes temas de Dávila Andrade, el de la temporalidad, representado por los opuestos, sueño o maya y realidad, en los que aflora su constante inquietud metafísica por aprehender ese instante fuera del tiempo, que le ayudaría a vislumbrar la real esencia de la vida.

“Porque no hemos venido
a vivir en la tierra.
Sólo venimos a soñar.

Sólo venimos a amar
aquí, en la Tierra.”

Es importante anotar, que estos versos son una modificación de los que aparecen en uno de los poemas de su libro Arco de instantes, (1958), “La corteza embrujada I”: “Sólo venimos a dormir -sólo venimos a soñar- / No es verdad –No es verdad que venimos a vivir en la tierra”-, y constituyen un elemento intertextual muy efectivo, pues crean un oportuno paréntesis donde viene a remansarse, por unos instantes, la tensión dramática de la elegía.

La segunda pausa es la invocación a Pachacámac y contiene los versos más hermosos del poema. El ritmo, la economía del verso, el lenguaje sencillo y desnudo de artificio, hacen de la invocación un momento de lograda intuición poética, exaltado lirismo, e inefable ternura. Los versos definen la divinidad como Unidad, en Pachacámac se conjugan los opuestos, hombre-mujer (el andrógino divino), Todo-Nada; la sed de trascendencia de Dávila Andrade, se refleja en la de sus indios.

¡Oh, Pachacámac, Señor del Universo!
Tú que no eres hembra ni varón.
Tú que eres Todo y eres Nada,
Oyeme, escúchame.
Como el venado herido por la sed
Te busco y sólo a ti te adoro.

El tema del trabajo en las minas, una de las experiencias colectivas más terribles de la colonia, ingresa al poema en las tres últimas estrofas de contexto histórico. Cargados de intensidad dramática, los versos reflejan sentimientos de patético dolor, impotencia y abierta rebeldía.

Minero fui, por dos años, ocho meses.
Nada de comer. Nada de amar. Nunca vida.

La bocamina, fue mi cielo y mi tumba.
 Yo que usé el oro para las fiestas de mi Emperador,
 supe padecer con su luz,
 por la codicia y crueldad de otros.
 Dormimos miles de mitayos,
 a pura mosca, látigo, fiebres, en galpones,
 custodiados con un amo que sólo daba muerte.
 Pero, después de dos años, ocho meses, salí.
 Salimos seiscientos mitayos,
 de veinte mil que entramos.

La terrible evocación, sin embargo, no aniquila esa mínima reserva de aliento vital que le queda y, cuando finalmente sale de esa eternidad en la “negrura” y contempla una ráfaga de “azul”, con esforzada voluntad se integra nuevamente a su tierra, a su dios, a la vida. Y canta “in memoriam” de los desaparecidos, incluyéndose él mismo, cuando en una suerte de desdoblamiento, mira al muerto y en él se reconoce, fusionando así al uno en todos, al yo en el otro. En esta estrofa el poeta va a expresar también un trasfondo esencial, anunciador del motivo final de Boletín y elegía de las mitas, el de la vuelta: “Volvíamos. Nunca he vuelto solo”, pero la promesa de ésta no atenúa el dolor de lo vivido, los versos recogen el sollozo, la agonía y muerte de una raza, así como su adiós, su “rimini”, a Pachacámac. De ahí ese hondo tono elegíaco que los caracteriza.

Pero, salí. ¡Oh, sol reventado por mi madre!
 Te miré en mis ojos de cautivo.
 Lloré agua de sol en punta de pestañas.
 Y te miré, Oh Pachacámac, muerto
 en los brazos que ahora hacen esquina
 de madera y de clavos a otro Dios.
 Pero salí. No reconocía ya mi Patria.
 Desde la negrura, volví hacia el azul.
 Quitumbe de alma y sol, lloré de alegría.
 Volvíamos. Nunca he vuelto solo.
 Entre cuevas de Cumbe, ya en goteras de Cuenca,
 encontré vivo de luna el cadáver
 de Pedro Axitimbay, mi hermano.

Vile mucho. Mucho vile, y le encontré el pecho.
 Era un hueso plano. Era un espejo. Me incliné.
 Me miré, pestañando. Y me reconocí. ¡Yo era él mismo!
 y dije:
 ¡Oh Pachacámac, Señor del Universo!
 ¡Oh Chambo, Mulaló, Sibambe, Tomebamba;
 Guangara de Don Nuño Valderrama!
 Adios. Pachacámac, Adios. Rinimi. ¡No te olvido!
 A ti, Rodrigo Nuñez de Bonilla.
 Pedro Martín Montanero, Alonso de Bastidas,
 Sancho de la Carrera, hijo. Diego Sandoval.
 Mi odio. Mi justicia.

A ti Rodrigo Darcos, dueño de tantas minas,
 de tantas vidas de curicamayos.
 Tus lavaderos del Río Santa Bárbola.
 Minas de Ama Virgen del Rosario en Cañaribamba.
 Minas del gran cerro de Malal, junto al río helado.
 ¡Minas de Zaruma; minas de Catacocha. Minas!
 Gran buscador de riquezas, diablo del oro.
 ¡Chupador de sangre y lágrimas del indio!
 Qué cientos de noches cuidé tus acequias, por leguas
 para moler tu oro,
 en tu mortero de ocho martillos y tres fuelles.
 Oro para ti. Oro para tus mujeres. Oro para tus reyes.
 ¡Oro para mi muerte. Oro!

La estrofa con la que se inicia el regreso, es eco lejano del sonido nuevo de la primera, ocho nombres propios con una sola variación que actualiza el suceso: “ahora soy”, anuncia la poderosa voz coral.

¡Pero un día volví! ¡Y Ahora vuelvo!
 ¡Ahora soy Santiago Agag, Roque Buestende,
 Mateo Comaguara, Esteban Chuquitaype, Pablo Duchinachay,
 Gregorio Guartatana, Francisco Nati-Cañar, Bartolomé Dumbay!

En las últimas estrofas, se trasciende el nivel temporal y el canto va a convertirse en una suerte de promesa de resurrección que sólo puede darse en el nivel de la profecía: una resurrección que supone un insoslayable anhelo de permanencia, un reintegrarse a la tierra,

a sus dioses, a la comunidad de la patria, a la comarca “que di a su invencible necesidad de muerte y de firmeza!” (“Catedral salvaje”).

La exaltación a la tierra, amado elemento fecundante y nutricio, es también afirmación de propiedad y a la vez de identidad. El yo colectivo se identifica con la Tierra, después de tres siglos de esclavitud y muerte y vuelve para poseerla, para hacerla suya “como mujer en la noche”:

Y ahora, toda esta Tierra es mía.
 Desde Llaguagua hasta Burgay;
 Desde Irubí hasta el Buerán;
 desde Guaslán, hasta Punsara, pasando por Biblián.
 Y es mía para adentro, como mujer en la noche.
 Y es mía para arriba, hasta más allá del gavián.

¡Vuelvo, Alzome!
 ¡Levántome después del tercer Siglo, de entre los Muertos!
 ¡Con los muertos vengo!
 La Tumba india se retuerce con todas sus caderas
 sus mamas y sus vientres.
 La Gran Tumba se enarca y se levanta
 después el Tercer Siglo, dentre las lomas y los páramos,
 las cumbres, los yungas, los abismos,
 las minas, los azufres, las cangaguas.

Regreso desde los cerros, donde moríamos
 a la luz del frío.
 Desde los ríos, donde moríamos en cuadrillas.
 Desde las minas, donde moríamos en rosarios.
 Desde la muerte, donde moríamos en grano.

Estos versos expresan, esencialmente, una forma estoica de aceptación del destino que involucra una voluntad de cambio, no la repetición de la historia, sino un nuevo capítulo; actitud idealista en tanto que sugiere una utopía, esto es, un retorno a las raíces, a un destino no necesariamente exento de contingencia pero sí dignificado por una sencilla y auténtica humanidad.

La elegía termina como se inició, con la onomatopéyica resonancia del “tam” que envuelve a la promesa. La solemne reiteración de la vuelta del yo colectivo anuncia una inalienable voluntad de reafirmación del ser, una poderosa fuerza de fe en su destino.

Regreso.

¡Regresamos! ¡Pachacámac!
 ¡Yo soy Juan Atampam! Yo, tam!
 ¡Yo soy Marcos Guaman! Yo, Tam!
 ¡Yo soy Roque Jadán! ¡Yo, tam!

¡Comaguara, soy. Gualanlema, Quilanquilago, Caxicondor,
 Pumacuri, Tomayco, Chuquitaype, Guartatana, Dichinchay, Dumbay, Soy!
 ¡Somos! ¡Seremos! ¡Soy!

Boletín y Elegía de las Mitas es, a nuestro juicio, una de las grandes contribuciones de César Dávila Andrade a la lírica ecuatoriana contemporánea, especialmente en lo que atañe al esencial y elusivo material poético: la palabra. El habla indígena, es la materia en bruto que utiliza el autor de la elegía, incorporándose ésta al texto sin perder su primitivo valor, pero transmutada en finísimas capas de intuición lírica se convierte en elemento de un trabajo artístico de gran altura, cuyo resultado es la expresión verbal escueta, la efectiva fuerza plástica, y el sentimiento lleno de humana tragedia.

CAPITULO IV

Tercera Etapa.

Con Arco de Instantes (1958), César Dávila Andrade inaugura una nueva fase de su labor poética. Esta se caracteriza por una marcada voluntad de abstracción orientada a la meditación sobre el tiempo y la indagación metafísica, así como una acuciante preocupación por la palabra, en tanto vehículo de expresión lírica; sin embargo, importa subrayar que estos temas, entre otros claro está, aparecen en la obra de nuestro poeta desde su primera entrega, siendo sus matizaciones las que varían en las etapas siguientes.

En el primer libro Espacio, me has vencido, por ejemplo, el poeta expresa el sentimiento de la temporalidad, del paso del tiempo, a través de su propia circunstancia o experiencias vivenciales que, inevitablemente, producen emociones de melancolía, desesperanza y angustia, así como evocaciones del tiempo de la infancia o la adolescencia, recreadas poéticamente como se da en “Carta de la ternura distante”, “La casa abandonada” y “Carta a la madre”; través de los cuales se puede percibir un hondo sentimiento de nostalgia y desarraigo. Acordes de reflexión metafísica resuenan en los poemas “Espacio, me has vencido” y “Espacio” y, en cuanto a la palabra, motivo recurrente a través de su obra, en el “Poema No. I”, veladamente anuncia una voluntad de cambio, de búsqueda de un léxico nuevo, de un lenguaje depurado, libre de cualquier lastre modernista, para acceder a una nueva dimensión lírica a través de una expresión más auténtica.

En su producción telúrica, histórica y americanista es fácil percibir un cambio de actitud en nuestro poeta con respecto al tratamiento de esos mismos temas como si,

superando su propia circunstancia, arribara a una profunda reflexión de tónica universalista sobre la elusiva realidad de los seres y del cosmos. Así, el poeta se enfrenta al enigma del tiempo que ya, anteriormente, le había impedido desentrañar el del espacio, con el afán no sólo de desvelar ese misterio causante de honda inquietud humana, sino de aprehenderlo para convertirlo en intelección lírica y metafísica como único medio de permanencia. Esa aspiración va a volcarse en los tres cantos de Catedral salvaje y en Boletín y elegía de las mitas, en los que se percibe, además, un sentimiento ético de dimensión abarcadora pues se manifiesta como uno de infinita compasión y solidaridad con el ser humano. En lo que atañe a la palabra, se transparenta asimismo una voluntad de búsqueda de un lenguaje nuevo, personalísimo que le permita incorporar al verso la cosmovisión aprehendida. Conviene señalar, además, que en los tres cantos de Catedral, hay frecuentes alusiones a la palabra, reitera así el poeta la importancia capital que le asigna como vehículo de expresión lírica.

A partir de Arco de instantes, Dávila Andrade va a enfocar el tiempo pero desde una dimensión marcadamente metafísica cuyos linderos con el hermetismo comienzan a vislumbrarse; de hecho, necesita un nuevo lenguaje y no vacila en continuar la búsqueda de la palabra medular y fresca para dar libre curso a su expresión poética.

En los libros siguientes: En un lugar no identificado, Conexiones de Tierra, La corteza embrujada y Materia real, la atmósfera lírica se enrarece debido a un poetizar cada vez más abstracto, más hermético con preferencia casi exclusiva por temas ya metafísicos o trascendentes. Si tomamos en cuenta que en la época posvanguardista dos de las más importantes vertientes líricas se adscriben sea a la línea trascendentalista o a la existencial,

no es de extrañar que el quehacer poético de Dávila Andrade reflejara estas tendencias.

Como bien observa José O. Jiménez:

...a partir de 1940 comienza a producirse una nueva poesía, que intentará, como su objetivo más peraltado, una penetración de la realidad, cuya faz aparential o inmediata no resultaba suficiente ni siquiera como material poetizable, y en busca ya de la dimensión última o trascendente. (...) Naturalmente, el resultado de tan ambicioso designio tuvo que ser un hermetismo expresivo casi total, aire el más común de la poesía de estos últimos treinta años en Hispanoamérica. Su vehículo o apoyo expresivo más fuerte pudo proveerlo todavía el superrealismo, de tan fuerte vitalidad en estas tierras. (...) otras motivaciones también han reclamado por el mismo tiempo la atención de poetas tan auténticos y valiosos como los llamados trascendentalistas. Me refiero sobre todo a las inquietudes de carácter existencial entrañable, realizadas a través de la experiencia y asumidas también culturalmente mediante el contacto con los grandes temas del existencialismo contemporáneo.”²⁰⁸

A partir de esta etapa se nota una intensificación de las tendencias arriba señaladas en la obra de César Dávila Andrade, por un lado y, por otro, siendo la palabra el instrumento último de la expresión poética, prosigue con igual intensidad, la búsqueda de un lenguaje nuevo que le sirva para plasmar sus intuiciones líricas y que le ayude a vislumbrar la vía de acceso hacia una realidad trascendente. De hecho, nuestro poeta siempre consideró que la esencia misma de la poesía es una experiencia de conocimiento, importa subrayar, por lo tanto, otro aspecto que emerge en este período: su actitud frente a la poesía, al acto mismo de poetizar, al proceso que éste supone y que da paso a la metapoesía; en efecto, en esta época ven la luz sugestivos poemas de tema metapoético en los que es posible percibir su angustiosa lucha con el verbo, “...Tú sabes lo que muele /un solo cráneo entre dos horas consecutivas...” dice en su poema “Los precios”, pero también su fe en la poesía; su desgarramiento interior al intuir la inasibilidad de la palabra: “Todo era cruel, / y la Poesía, el dolor más antiguo,” (“Tarea poética”) y, a pesar de ello, su entrega total y apasionada al

²⁰⁸ Jiménez, José Olivio. Introducción. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea. Alianza Editorial, S. A. Madrid: 1988. 23-24

quehacer lírico que le impone su destino de poeta.

Arco de instantes.

Arco de instantes,²⁰⁹ publicado en 1959 representa, lo habíamos ya anotado, el inicio de una nueva etapa en la trayectoria lírica de César Dávila Andrade y exhibe sustanciales cambios en el universo poético, el enfoque de la realidad y el uso del lenguaje. Este, despojado de retórica, exhibe una marcada sencillez que no resiente el uso espontáneo del giro coloquial. No obstante, esta aparente impresión de naturalidad y espontaneidad pronto se desvanece debido al ingreso de la imagen irracional, al carácter onírico del discurso y a la complejidad conceptista que contribuyen a oscurecer la atmósfera del poema.

El libro contiene 19 poemas cuyos temas se concentran principalmente, y como el título sugiere, en el tiempo. Sin embargo, relacionados con éste aparecen motivos que podrían considerarse afines o consecuencia de la temporalidad, como la vida, la muerte, el desarraigo, implicaciones existenciales que reflejan, además, el sentimiento de profunda soledad ontológica subyacente en toda su obra.

En “Advertencia del desterrado”²¹⁰, primer poema del libro, se observa, de entrada, su irregularidad estrófica, cierta complejidad espacio-temporal y gran riqueza de sugestión. Estructurado en dos partes, la primera abarca tres estrofas que desarrollan un aparente diálogo entre el Yo poemático y sus interlocutores; el tema vida- muerte como realidad inseparable sugiere el constante devenir o la rueda de muerte y renacimiento de la doctrina hinduista. La segunda parte tiene cinco estrofas y continúa el tema concentrándose en las

²⁰⁹ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 253-84.

²¹⁰ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 253.

vivencias de carácter intrasubjetivo emitidas por el Yo poemático.

Cuando un día vayáis a buscarme,
 quedaos a la puerta.
 Gritad con vuestras voces un nombre de los vuestros.
 Yo os responderé abriendo el suelo
 con una débil costilla o un recuerdo.
 Yo, que estoy allí, o acaso duermo,
 o que aún no he llegado, o no despierto,
 o que he rebasado el día del destierro.

Gritad un nombre de ayer que suene a siempre.
 O a nunca, como un ángel increado.
 O a nada como una cabeza dada vuelta.

Yo, os responderé: "Pretérito presente".

Resalta, en la primera estrofa, el efecto de tensión dialéctica causada por una velada insinuación de ausencia y de presencia reforzada por un léxico de opuestos: vida y muerte, sueño y realidad, siempre y nunca que, incorporados al texto producen una impresión de irrealidad. El poeta se propone expresar sus inquietudes existenciales y su reflexión sobre la vida y la muerte, el tiempo y el ser. De hecho, hay la voluntad de anular los límites entre éstos para irlos trenzando en una serie disyuntiva de posibilidades: "Yo os responderé abriendo el suelo / con una débil costilla o un recuerdo. / Yo, que estoy allí, o acaso duermo, / o que aún no he llegado, o no despierto, / o que he rebasado el día del destierro." Busca entonces la manera de trascender la ilusión de la individualidad sugerida por el nombre: "Gritad un nombre de ayer que suene a siempre. / O a nunca como un ángel increado." ; y de la de la temporalidad: "Yo, os responderé: "Pretérito presente'." Así, la evidente ambigüedad de la estrofa resulta de la superposición de pasado, presente y futuro, y de los diferentes estados de conciencia: estar vivo, muerto, despierto, dormido.

En la segunda parte del texto el yo poemático situado en el presente va a expresar sus vivencias enfocadas en el "ayer", quizás porque desentrañado ya el enigma de esa porción

de tiempo vivido que es el pasado, éste, al incorporarse a la memoria como recuerdo adquiere visos de permanencia.

Me niego porque sufro si me encuentro.
Soy de ayer, por la tarde, cuando muerto.
Soy de ayer, de un ayer que ya es eterno.

Emerge así, la trágica dicotomía del poeta que se niega a integrar su ser en el hoy, en cuyo ámbito se siente como un desterrado y, agónicamente, se proyecta sobre su pasado para expresar, en forma retrospectiva, la afirmación de su existencia:

Es verdad que bajé una mañana,
con un nombre de sal entre los labios
y una mancha de cielo sobre el alma.

El “nombre de sal” correspondería al de su origen, la tierra, y a su vocación lírica que dio sabor a su existencia; en esta forma se explicaría la frase “mancha de cielo” que violenta la sintaxis por lo insólita y, por eso mismo nos sorprende y entenece, alude, sin duda, a su potencial de trascendencia por medio de la palabra, esto es de la poesía, por ser ésta, indudablemente, don supremo del alma.

Es verdad. Pero, mi gran secreto,
No era jamás donde mi nombre estaba.

Hoy recuerdo mi día en otros pueblos:
la antigua Ley y el oro del rebaño;
cuando el pulso sentía en el cavado
Yo soy de ayer, y me visito ahora
por un descuido en que lloró el Eterno.
Yo soy de ayer, y me visito ahora
por un descuido en que lloró el Eterno.

El gran secreto del poeta radica pues en su origen primigenio; la nostálgica evocación envuelve una sutil referencia panteísta y nos traslada a ese “día” en “otros pueblos” donde el yo poético, integrado en la unidad del cosmos, percibe la pulsación del universo y el

simultáneo origen del todo en el Uno.

Sin embargo, implícita en el hecho mismo de recordar está la idea de sujeción al tiempo de la memoria y de todo lo que existe y, con implacable claridad emerge a la conciencia el drama del ser humano condenado, al nacer, a una jornada de tránsito hacia la muerte. Y más aún, mientras dura su terrestre exilio, el poeta se siente acosado por un sentimiento de orfandad total; se reconoce en el que fue “ayer” en esos “otros pueblos” y sufre el desarraigo de ser en el “ahora”: “Yo soy de ayer, y me visito ahora / por un descuido que lloró el Eterno.” La conciencia del transcurrir del tiempo y la inevitable implicación de angustia existencial que conlleva, contribuye a que en estos versos palpite una dolorosa intensidad comparable tan sólo, con aquella sentida por el autor de Los heraldos negros, el peruano César Vallejo, otro de los grandes poetas Hispanoamericanos del Siglo XX.

La conciencia de la muerte, en la poesía de César Dávila Andrade, está ligada a uno de los principios básicos de la doctrina judeo-cristiana: el de la caída o pecado original, motivo que, a partir de Catedral salvaje, aparece en forma de símbolos o imágenes alusivas a la pérdida de la inocencia. Este es el tema de “Vecindario”²¹¹, cuyas tres estrofas recogen tres sencillas anécdotas sin conexión aparente entre ellas, pues producen la impresión de instantáneas capturadas en diferentes momentos y lugares. Por otra parte, y en estrecha relación con éstas, el lenguaje, de lograda sencillez, alude a los seres y las cosas en su particular y concreta existencia, dentro de una determinada ambientación temporal para cada estrofa. Sin embargo, una segunda lectura del poema nos revela el punto unificador

²¹¹ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 254.

donde convergen las anécdotas y, súbitamente, se aclara ese cuadro de tendencia surrealista compuesto de instantáneas que estimuló nuestra atención. Conviene señalar además que, en estos versos, el signo verbal como instrumento de expresión tiene la posibilidad de auto-transformarse; en efecto, el lenguaje de “Vecindario” trasciende su sencillez coloquial y se metamorfosea en símbolo de conceptos y principios, como se verá a continuación:

A veces, miro la blanca ropa de llorar
tendida en el balcón de la Virgen María.
Ella, iría al pueblo por aceite o por harina,
o para pasar el tiempo que le falta
estar a estribor del Paraíso.

Lo primero que llama nuestra atención en esta estrofa, es el verbo “llorar” en función de expresión adjetival “la blanca ropa de llorar” que se encuentra “tendida en el balcón de la Virgen María”. Nótese que el balcón que denota una posición de altura que sobresale, es de la Virgen María, pero no está claro si la “ropa de llorar” es de ella; la ambigüedad se acentúa en los versos siguientes por el empleo de la forma condicional del verbo que confiere un matiz conjetural a la actividad de la Virgen, “Ella iría al pueblo por aceite o por harina, / o por pasar el tiempo...” En la segunda estrofa los versos parecen flotar en la brumosa atmósfera del sueño:

Siempre, en la tarde escucho un clavicordio,
en el que aprende música una niña.
Y, parece una ciega que en la Luna,
cada cien años recogiera
la mano cercenada de otra niña,
muerta antes del Génesis.

La niña que aprende música no es, sino que “parece” ciega; la referencia a la luna, la mano cercenada, la muerte y la idea del eterno retorno aumentan la impresión surrealista

que envuelve a los versos. La irrealidad de la atmósfera se extiende a la tercera estrofa, pero al final, el vocablo “serpiente” nos ubica en tierra firme.

Y, cada día miro mi cadena,
 enroscada en el fondo de un cajón.
 Le digo: “Madre, madre, te quiero”.
 Ella mueve la cola con afecto,
 y de ternura le rechina la serpiente.

Efectivamente, la alusión a la serpiente nos remite a la primera estrofa y comprendemos que “la blanca ropa de llorar” es imagen de la caída, de la inocencia perdida; la Virgen María, en este contexto, representaría el alma que al comprender la magnitud de la pérdida anhela volver al “Paraíso”, esto es, al reino de la luz, la pureza, la inocencia. Debe, sin embargo, esperar en el “pueblo”, “a estribor”, imagen del mundo, hasta completar el proceso alquímico de la transformación sugerido por los vocablos aceite y harina, que nos remiten al fruto del olivo y a la espiga, al óleo sagrado y al pan, símbolos, en este contexto, del espíritu y de la materia que nos sustenta.

La estrofa intermedia exhibe imágenes de corte onírico cargadas de valor simbólico que giran alrededor de una central, la de la “luna”. Como símbolo, el significado de la luna es complejo y extensísimo, de forma que anotaremos sólo lo que puede aplicarse al texto; el de la temporalidad, por ejemplo; el ritmo lunar se aplicó antiguamente para dar medida al tiempo y, el de la multiplicidad, por sus periódicas modificaciones que, por analogía, se repiten en la naturaleza, como las cuatro estaciones del año, y en el microcosmos, -el hombre y su jornada vital que va, de la infancia a la juventud y madurez hasta llegar al último tramo, el de la vejez; por consiguiente, se relaciona también con la muerte. Y en las polaridades eternidad-temporalidad, la luna esta ligada al devenir y todo lo que está más

allá o encima de ella, según Cirlot, trasciende el devenir. La condición lunar, por lo tanto equivale a la condición humana, por eso en el arte pictórico religioso, la iconografía mariana muestra la luna a los pies de la Virgen María sugiriendo la idea de eternidad como opuesto a lo mudable y transitorio. La recurrencia, también asociada a la luna y a sus cuatro fases, se corresponde con la idea de la periódica creación y recreación del universo y de la reencarnación, ésta, se plasma en la imagen de la niña que, "cada cien años" recoge la "mano cercenada de otra niña". La música que aprende aquella, al parecer "ciega", alude al conocimiento y al anhelo de aprehenderlo, que podría devolverle la facultad de "ver" en alguna de sus vidas sucesivas. Schneider, citado por Cirlot, "precisa un hecho de alto interés morfológico, al decir que la evolución de los contornos de la luna -desde el disco hasta el hilo de luz- parece haber determinado un canon místico de formas, con sujeción al cual se construyeron también los instrumentos de música."²¹²

Todo lo anterior apunta a una sola dirección: la temporalidad inherente al ser humano y su corolario de mutación, deterioro y muerte, como resultado de la caída, según nos relata el Génesis.

Y llegamos así a la serpiente, símbolo de la caída acuñado por las religiones judeo-cristianas y, en la doctrina hinduista, símbolo de la energía sexual cuando está "enroscada" en el chakra mulhadara; en el plano esotérico sus anillos o eslabones, aluden a la sucesión de vidas o rueda de nacimiento y muerte. La idea medular, por consiguiente, varía: en la doctrina cristiana representa el pecado y la muerte y, en la hinduista, el principio de la evolución; enroscada sobre sí misma, en la base de la columna vertebral, es el símbolo de la facultad evolutiva de la energía pura denominada kundalini, éste al desenrollarse y

²¹² Cirlot, Juan Eduardo. 284.

ascender hacia los diferentes chakras o plexos se transforma en energía espiritual.

Finalmente, merece subrayar, de paso, las referencias temporales con las que se inicia cada estrofa del poema: “A veces”, “Siempre” y “cada día” nos revelan: la nostalgia del paraíso que “a veces” siente el ser humano; el transcurrir del tiempo que, “siempre”, está en su mente recordándole la muerte; y la tentación, que “cada día” rechina en “el fondo” de su “cajón” y le induce a recomenzar la historia. César Dávila Andrade ha re-creado así, poéticamente, el mito de la trasgresión y del castigo. Estructuralmente el poema imita, por su circularidad, a la serpiente enroscada, la última estrofa da la vuelta y enlaza con la primera y la segunda, dando así sentido al texto y justificando al mismo tiempo el título de éste: “Vecindario”

El tema de la pérdida de la inocencia continúa en “Fábula”,²¹³ esta vez en forma explícita. Hay aquí un desplazamiento al estadio de la cruda realidad del ser humano, a la presencia inevitable de los contrarios, el bien y el mal, el placer y el dolor, la inocencia y el pecado que afectan la ruda jornada del humano existir. La aparente densidad conceptual queda trastocada por la presencia de la ironía, mientras que la sencillez del lenguaje y la imagen configuran ideas de complejos matices sobre la realidad física del hombre, frente a la noción de la inocencia promulgada por las religiones cristianas.

Comienza el poema haciendo uso de la tradicional frase asociada a los cuentos infantiles: “Cierta vez hubo un niño que fue guiado por una Virgen”, creando así una imagen de pristina inocencia bajo cuyo reflejo es posible contemplar el alma del niño a través de su humilde ropa, “El niño en su camisa tenía entonces / un delgado remiendo en forma de ala / que, de noche, en desquite, le transportaba hacia los ángeles.” Hasta aquí, los versos exhiben una incuestionable transparencia, reforzada por la extrema sencillez del

²¹³ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 256.

lenguaje en el que se desliza, tenue como el ala del niño, la frase coloquial. La siguiente estrofa compuesta de un solo verso, sirve de transición entre la primera y la tercera y tiene el propósito de atenuar el repentino cambio de tono y de expresión; la imagen de la Virgen, que, ahora, alude al alma del niño sugiere la reiteración del tema, pero esta vez con los bemoles que marcan el paso del tiempo

Pero, una Virgen le guiaba ahora.

Supo que la Inocencia es un Infierno sin calor
 en el que cada cuerpo es un deseo
 de la blancura de la ignorancia.
 Que la pureza enflaquece a las almas
 y las atonta dulcemente, para finos espantos
 disfrazados de amor.
 ¡Oh, la necesidad de una huella animal
 en el secreto pomo del corazón!

Emerge así la cruda realidad del ser humano y su lúcida conciencia del bien y del mal; el deseo que le empuja al inevitable encuentro con la “Bestia” y, con talante irónico, nos muestra el poeta que el envés de la inocencia es la “blancura de la ignorancia”; en otras palabras, lo que trata de señalar es la distancia que media entre el principio abstracto y la realidad física. En efecto, la inocencia va a experimentar un proceso de transformación que la convierte en “Infierno sin calor” y comprende que la pureza “enflaquece a las almas / y las atonta dulcemente, para finos espantos / disfrazados de amor.” Evaporada la inocencia, la “esperanza” alimenta a la Bestia, “porque a los dioses les divierte el fuego.”

Y, supo que esa Virgen era su misma Alma,
 beoda de las siete esclavitudes.

Liberado ya el niño,
 en el fango de Abril la poseyó.

El “fango de Abril”, metáfora de la pubertad y la caída en la estrofa de cierre, en

tensión con el “remiendo en forma de ala” del niño, que “le transportaba hacia los ángeles” de la primera estrofa, nos muestra este proceso evidentemente involutivo inherente al ser humano, tanto como lo es el evolutivo, conformando así la inescapable dualidad. En su ensayo sobre el Zen-Budismo “Noción y Técnica de la conciencia de sí mismo”, César Dávila Andrade comenta sobre las enseñanzas Zen y recuerda algunos principios de esta disciplina vertidos por otro adepto del Zen-Budismo, el escritor Gustav Meyrinck, en su novela El rostro verde: “En este camino del despertar, el primer enemigo que encontrarás será tu propio cuerpo. Luchará contigo hasta el primer canto del gallo.”(...) Nosotros sabemos que no hay pecado; el cuerpo es el principio de nuestra obra, y hemos bajado a la tierra para convertirlo en espíritu. Nosotros sabemos que nuestro espíritu debe ante todo ir a la soledad para transfigurar al cuerpo”²¹⁴. Lo que aquí se sugiere es que el dualismo es conjugable y que las fuerzas positivas son más poderosas que las negativas y pueden transmutar la materia, (principio negativo o inferior) redimirla y conducirla a lo alto, principio alquímico que, implícitamente, sugieren también las religiones.

Esta idea se insinúa veladamente en el poema “El ebrio”²¹⁵, cuyo título sugiere de entrada, una dolorosa declaración desarrollada luego en estremecedores versos que, probablemente, contienen algún retazo de las vivencias del poeta:

Ir a pasos rotos sobre ese paso roto que camina solo
bajo el Ebrio.
Salir en la noche, pálida ya de aurora,
y elegirse entre los ahogados más humildes en el Señor.

Ir de animal en animal, por ese número, Número en Cruz,
con la camisa de un velero náufrago

²¹⁴ Dávila Andrade, César. O. C. V. II. 442-43.

²¹⁵ Dávila Andrade, César. O. C. V. I. 260.

que nunca ya te tomará en cuenta.

La idea central aquí es la tragedia del beodo que radica, sin duda, en la conciencia de su propio rebajamiento, iniciado por el alcohol y continuado en el ámbito de las “siete esclavitudes”. La nave o el “velero” es, en la poesía de Dávila Andrade, metáfora del cuerpo; en “El ebrio”, éste, en conexión con el “Número en Cruz”, que simboliza la dualidad materia-espíritu, es velero náufrago en la compulsión que lo domina:

Ir de luna en luna
con la princesa de carne vestida de yeso.
Amor de astilla que nos avisa el sitio exacto de la Cruz
En el hombro sin ropa.

Noche tras noche el cuerpo se prostituye, pero a pesar del proceso involutivo de la “carne vestida de yeso”, esa mínima parte de Angel que le resta, puede, antes de sumergirse en “la gárgara del Beodo Universal”, sentir todavía un sinuoso punto de luz horadar las tinieblas de la conciencia para avisarle “el sitio exacto de la cruz”.

Caer en el caos de la mujer dibujada ya por cien manos.
¡Y, caer en la gárgara del Beodo Universal!

Porque el ventrílocuo escribió en un velo
el soliloquio de la mosca,
ir de oído en oído hacia el Silencio.

Blasfemia de los ebrios,
desde el líquido idioma de los niños,
rezas devotamente a la espalda de palo de Jesús.

Temblar como una copa en las manos de un loco
y temer que la llaga termine
en la hora de la muerte.

Extender el Cielo hasta el otro lado de Dios.
Y extender la carne
hasta el último clavo del Gólgota.

Hasta que el Angel se deshaga en papel y en agua,

y, luego, escuchar: “Esta es mi Sangre”.
Y embriagarse sin calor y sin pecado.

En el poema, toda la imagería crística convocada nos muestra la angustia asociada al proceso de autodestrucción alcohólica que siente el beodo, “hasta el último clavo del Gólgota”; estremecedora plasmación poética de la agonía interior del alcohólico, quien, poseído de esa compulsión que lo hace “Temblar como una copa en las manos del loco”, apura el dolor hasta la última gota, pues presiente que sólo éste, como agente purificador, podría ayudarle a transfigurar su ebriedad en “embriaguez sin calor y sin pecado”, implícita en la promesa de redención enunciada hace dos mil años: “Esta es mi sangre.”

Uno de los símbolos más complejos para expresar la dualidad instante-eternidad asociada al tiempo es el de la serpiente que se muerde la cola: Ouroboros. El símbolo de la serpiente es de ancestro remotísimo, aparece en el Génesis, -el árbol y la serpiente en su representación de Adán y Eva-, y en la mitología de muchas culturas, desde la de Grecia, Egipto y la India hasta el México de los aztecas, entre otras. De sus múltiples significados deriva, en consecuencia, la gran ambigüedad de la serpiente como símbolo; se la asocia a la vida (la energía pura) y la muerte (el veneno); en las sociedades primitivas representaba a la madre primigenia; en la antigüedad simbolizaba la vida y el agua y, a la vez, la muerte y la destrucción; es símbolo fálico y también de la fecundidad femenina; representa el mal (pecado) y la evolución espiritual (ascenso del kundalini); enroscada forma la rueda de la vida; por el desprendimiento periódico de la piel es símbolo de renovación y del renacimiento. Todo lo anterior no agota, por supuesto, la extensa gama de significados del símbolo.

En "Ouroboros"²¹⁶ la serpiente representa la circularidad y, también, los pares de opuestos. Como rueda sugiere el continuo girar de la dualidad vida-muerte, pero como centro queda fuera del fluir del tiempo. El poema desarrolla esta idea, en tensión con la irrevocable fatalidad del tiempo histórico:

Sólo el instante delata al tiempo puro
y luego se aniquila en la deglución de la clepsidra.
Multitudes de bocas, gritan altísimas palabras:
"¡Madre, Muerte, Coño!"
Esas almas se desarrollan siempre idénticas a sí mismas,
a pesar de sus reverberantes borracheras.

El "instante" del tiempo puro es, para quien lo ha vislumbrado, una experiencia trascendente que lo ubica fuera del tiempo cronológico y le permite percibir la realidad última, aquella que no transcurre, que no "se aniquila en la deglución de la clepsidra." Su opuesto, radica en la concepción linear del tiempo y su implicación de irreversibilidad que causa la nostalgia del pasado, la angustia del presente factual y la ansiedad del incierto futuro; este estado no puede ser superado por la mente racional del hombre que no aspira a acceder a un plano superior de conciencia; así pues, se integra al grupo de las almas que "se desarrollan siempre idénticas a sí mismas".

Yo sé de alguien que te ama con sus dos pechos, Ouroboros.
Los coros de la Noche, redondos, se miran en Ti,
boca con cola.

Circundado por el eterno ahora de Amor y de Nieve,
yaces, medido por la incesante rueda.
Hembra y varón en un lecho redondo,
se muerden, por turno, la entrada del corazón.

Día fijo, siempre fuera del Tiempo,
¿en dónde gira tu Angel de rapiña?
Hemos rodado ya mucho, por tu átomo oscuro,
pero nuestra alma ha relampagueado.

²¹⁶ Dávila Andrade, César. O. C., V I. 265.

A tu pequeño Lunes, a tu sórdido Martes de cera,
 les hemos revestido de estaciones y aniversarios,
 pero, han recibido, frios, la dádiva de los Angeles.
 Por un solo poro de la Eternidad hemos mirado tus Domingos,
 y aún quedaba espacio para un día roto.

En constante autofecundación Ouroboros se renueva a sí mismo; la “boca con cola”, en
 moción circular, hace girar la “incesante rueda” de vida y muerte, tensión dialéctica que se
 resuelve en la síntesis del eterno presente y puede darse en un instante único de percepción.
 En “Ouroboros” se sugiere que sólo por la experiencia irradiante del Amor le es dado al ser
 humano rasgar el velo de Maya y, rescatada su andrógina esencia primordial, podría
 vislumbrar ese instante eterno en el que “Hembra y varón en un lecho redondo, / se
 muerden por turno la entrada del corazón.” El corazón, en el hombre, representa el
 símbolo místico del “centro” y en el poema, el punto donde lo disperso se unifica, la
 dualidad se conjuga y se convierte en Unidad.

Los seres humanos que ruedan por “el átomo oscuro” del tiempo y lo perciben
 como constante fluir, a través de los sentidos únicamente, se preocupan por medirlo y
 dividirlo en series de segundos, minutos, horas, días; en su afán de capturarlo, han
 perdido de vista lo esencial, ocupados en la trivial actividad de revestirlo “de estaciones y
 aniversarios”, de “pequeños Lunes” y de “sórdidos Martes”; de ahí que la alusión a los días
 de la semana, envuelva la polaridad dinámica de los seis días “que han recibido, frios la
 dádiva de los Angeles”, frente a la quietud del séptimo día: “Por un solo poro de la
 Eternidad hemos mirado tus Domingos”. El domingo, relacionado con el número siete y el
 descanso tiene connotación de lo sagrado y representa el centro por su inmovilidad donde
 converge el dinamismo de los otros seis. El centro místico es, pues, el espacio de la
 iluminación, zona circular cuyo centro representa la intemporalidad.

Oh, Tiempo,
recuérdanos el derrumbamiento de nuestros vestidos

a los pies de esa lámpara llamada Amor,
cuando sólo nuestro espíritu quedaba en el Gran Afuera
y veía correr nuestros chinches,
como a nuestras hermanas bajo sus quitasoles.
Estivales muchachas yacentes más allá del sueño.

Sólo tú, Movimiento, duermes para poder mirar el Tiempo.
Allá en el día eterno, no sucede nada.

Todas las vísperas despeinan nuestras almas.
Y todo lo que nos circunda, desvela algo en nosotros.
La basura chispeante de sagradas sortijas,
reclama, silenciosa, nuestros tiernos desechos,
nuestros corpúsculos de misterioso amor.

Hay una obscura referencia a Eros y Tánatos en estas estrofas relacionada con el instante revelador de la experiencia erótica, “cuando sólo nuestro espíritu quedaba en el Gran Afuera”/ y veía recorrer nuestros chinches”, (el chinche es un parásito del hombre, que anida en las paredes y muebles de los dormitorios, particularmente en las camas) que, en este contexto, alude a la putrefacción alquímica) es posible percibir entonces las señales porque “todo lo que nos circunda, desvela algo en nosotros.”

Oh, tiempo solo,
en tu vacío sucesivo, recuperamos nuestros rostros
para sonreír a un mundo que no es nuestro.

La última estrofa nos inquieta por su ambigüedad; por un lado, tenemos conciencia de que estar en el tiempo es ser para la muerte; no obstante, el velo de Maya nos hace sonreír a “un mundo que no es nuestro”. Por otro, si nos situamos en “el vacío sucesivo”, éste, de acuerdo a los principios esotéricos, equivale a la absoluta quietud de la mente; podríamos entonces mirar el instante en el que “no sucede nada”, pues, en su centro, se conjugan los opuestos; instante de iluminación en el que quedamos fuera del tiempo, del ámbito de

Maya y “recuperamos nuestros rostros”, nuestra identidad espiritual oculta bajo la ilusoria identidad personal, finita y mudable.

El “no ser” moviéndose fuera de las dimensiones del tiempo y del espacio, en visión cargada de sustancia onírica, es el tema de “Atemporal”²¹⁷. La voz poética parece emerger de la “nada mística”, que equivale al estado de éxtasis, desde donde puede percibir “la realidad inobjetiva, informal, pero en la que se encuentra todo germen”²¹⁸. En esta dimensión intemporal:

Ninguna hora. Caminantes y confines
del espacio, marchan sin ser,
unidos en lo blanco,
tocados por el tic-tac de las cosas totales.”

Esa no-entidad es un todo y “No pueden dividir el “somos” ni la respiración.”; situados en lo intemporal y en el no-ser, la muerte no puede tocarlos, por lo tanto, “No saben que hay un río / que va de las nociones a la Nada.” En el paso de lo indiferenciado a lo diferenciado “hay un claro” entre “dos obstáculos” que es la “expansión de la blancura” en la brecha entre el no ser y el ser, donde “Unidos, / el supremo peso sienten / de la infinita clueca”, que los atrae al plano de la materia y la procreación física y, al caer, perciben como súbito relámpago el instante eterno:

Y, en una expansión de la blancura,
caen del Tiempo y el vuelo queda en vilo,
deshecho de pretérito y futuro.

Referencias al vacío y la nada se dan también en “Fogata y sombra del estío”²¹⁹, pero esta vez para expresar una visión cósmica positiva, metafísica y trascendente, cargada de

²¹⁷ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 261

²¹⁸ Cirlot, Juan Eduardo. 455.

²¹⁹ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 257.

intuición lírica y concretada en imágenes de sorprendente plasticidad.

El título, que inunda de luces y sombras el ámbito poético, anuncia ya el crepúsculo que va a coronar esa tarde de verano. El poeta se siente impelido a plasmar la emoción que suscita la contemplación de la naturaleza; sin embargo, se hace de rigor señalar que no es la mera evocación descriptiva lo que se propone expresar, sino su deseo de fundir la situación, esto es la naturaleza vista dentro de un preciso marco temporal, con lo personal o sea la emoción que origina los pensamientos sobre aquella. Todo esto resulta en una mayor libertad de expresión y, de hecho, en gran riqueza de matizaciones líricas para dar paso a la emoción objetivada.

La materia, tema medular de la poesía de César Dávila, porque significa la vida, lo cíclico, el ritmo cósmico de la repetición, es el objeto de su contemplación:

Este es el tiempo de la materia encinta.
Ya Dios se aclara en el perfil de las cosas
que sufren la majestad de su nitidez.”

Los versos, en este universo panteísta, plasman felices intuiciones que anuncian el alumbramiento de la forma. La estación estival se condensa en la imagen de la “materia encinta” al término de su preñez; el parto se consuma y lo recién nacido se expresa con la prodigiosa imagen: “Ya Dios se aclara en el perfil de las cosas / que sufren la majestad de su nitidez.” La conexión cielo-tierra que corresponde a los principios, masculino, activo y del espíritu y, femenino, pasivo y de la materia, respectivamente, sugiere el ritmo armonioso del cosmos visto como unidad. “Todo el cielo se mueve sobre el vaivén unánime del bosque./ Y todos los reinos son idénticos / en la Nada y en el Viento.”

Vibra el instante ateo. El vacío en añicos.
El viento rasga la hueca ropa del Infinito,
y el oro absoluto vuela a través de los vitrales.

(Gira, Cenit, ombligo de diamante.)

El instante ateo que es el del “vacío” en el sentido de la nada, asociada a la angustia existencial y la temporalidad, se anula y se transforma en nada mística, ese vacío que, como anota Krishnamurti, es: “...aclarar la mente, vaciarla de toda experiencia y pensamiento, para que quede nueva, fresca, inocente; porque es sólo la mente inocente, en su libertad, la que puede descubrir lo que es verdadero. Esta inocencia no es un estado de permanencia, no es que la mente haya logrado un resultado y se quede ahí. Es el estado de una mente que, como es libre por completo, puede renovarse de momento a momento, sin esfuerzo.”²²⁰ Dicho vacío, simbolizado por el “oro absoluto”, que alude a la luz solar y a la iluminación espiritual, se condensa en la imagen del cenit y ratifica la del oro, es, además, símbolo del centro; el cenit, “se identifica con el agujero central del símbolo del cielo chino llamado Pi, y también con la cima del templo montaña, (...) el pensamiento mítico supone que se pasa del espacio a lo no espacial, del tiempo a lo intemporal (...) desde el punto de vista formal se identifica con el agujero.”²²¹

Pasamos entonces a escuchar a nuestro poeta en cuya alma se ha detenido el tiempo; este instante lírico, centro de sus intuiciones, es el prisma donde va a reflejarse el espacio poético a todo color pese a que no se menciona ningún matiz específico:

Pais en guerra del estío, país en lápiz de color.
Las cometas se desesperan en el extremo de sus ángeles.
El movimiento de una espiga
abre las viejas manos del profeta David.

Pero, llega la sombra, tejida por la Virgen.
Los gavilanes duermen, de costado, en el cielo,

²²⁰ Krishnamurti, Jiddu. La mutación psicológica. Editorial Krishnamurti. Río Piedras, Puerto Rico. 1966. 138.

²²¹ Cirlot, Juan Eduardo. 123

y los trenes sollozan por sus muñones de alas.

Cuando el día declina,
el girasol se vuelve a mirar su camino.

(Las fogatas en la cumbre de las montañas,
la Luna salpicada de eucaliptos.)

La suprema sencillez del lenguaje cristaliza en imágenes de transparente simplicidad; así, los matices cromáticos del estío resaltan en el “país en lápiz de color” y, el anhelo del vuelo se sugiere por la referencia a esa veraniega actividad infantil propia de los campos: “Las cometas se desesperan en el extremo de sus ángeles”. La dorada ondulación de las mieses, en sugestión panteísta cuaja en la imagen: “El movimiento de una espiga / abre las viejas manos del Profeta David”. Y, cuando cae la noche: “llega la sombra, tejida por la Virgen” que, como angostas franjas de nubes negras invaden el cielo crepuscular y se proyectan en ese horizonte imaginístico, como gavilanes dormidos; y, en mirada proyectada hacia abajo: “los trenes lloran por sus muñones de alas” incapacitadas para el vuelo, en referencia a la moción lineal de éstos dentro del ámbito terrestre.

El sol disuelto ya “(Las fogatas en la cumbre de las montañas)” y la imagen de la luna, en especie de hipálaje apoyado en la sinestesia, invierte el efecto del reflejo y en lugar de que éste se proyecte sobre los árboles, son los eucaliptos transmutados en líquido los que salpican a la luna. La posición del poeta también se invierte, no contempla la luna desde la tierra, sino a los eucaliptos desde la luna. En esta forma nos ha rescatado del tiempo lineal para depositarnos en el instante mágico, capturado para nosotros en imágenes cargadas de sensorialidad. Liberada la mente de la escisión de la conciencia, nuestro poeta alcanza, dentro de sí mismo, la experiencia de total unidad con la poesía: “Oigo, entonces a mi alma como a una caracola, / decir todos los mares con una voz indecible.”

La reflexión del poeta sobre el tiempo, cambia de perspectiva en “Consagración de los instantes”²²²; en efecto, esta vez se propone cantar los instantes históricos convocados por la memoria. Sin embargo, su canto no es de celebración del tiempo histórico, sino más bien una profunda elegía al destino del ser humano nacido para la muerte.

“Consagración de los instantes” es una reflexión de carácter metafísico sobre la temporalidad de todo lo que existe; se desarrolla en dos partes y 17 estrofas de versos polimétricos de ritmo lento y marcada solemnidad. La aparente sencillez del lenguaje se desvirtúa conforme avanza el poema, debido a su contenido profundamente simbólico; por lo mismo, los elementos imaginativos utilizados lindan con lo irracional, lo onírico y envuelven la atmósfera poética en un aura surrealista; sin embargo, no tan extrema que no podamos rescatar alguna porción de racionalidad, a cuya luz avanzamos por el espacio lírico; de lo que se deduce que Dávila Andrade siempre estuvo regido por una clara conciencia del quehacer poético y permaneció inmune a la atracción del estímulo subconsciente y de la escritura automática.

La meditación de la primera parte recoge, en siete estrofas, la reflexión del yo poético que habla desde el presente: “Ahora que vivimos, quememos nuestras manos en las arpas./ La música lineal cae sobre sus barcas inclinadas.”, y sugiere el ritmo vital de la existencia humana, destinado a cesar, ineluctablemente, en el momento que la música de las arpas “cae sobre sus barcas inclinadas”; la barca está asociada al cuerpo y también al claustro materno, mientras la imagen del arpa representa, en estos versos, el puente entre el mundo terrestre y el celestial y también el dolor que crucifica al hombre en su terrena existencia. Esta idea de transitoriedad se extiende a la segunda estrofa, pero se alude, además, a la

²²² Dávila Andrade, César. O. C. V I. 271.

acción de la memoria de rescatar los despojos de la superficie para transformarlos en historia.

Todo lo existente quema su ritmo, bate su ala.
todo lo que naufraga, deja un remo en la superficie
como una larga flor para nuevos imperios.

(El Polo Sur gotea en las tinieblas
y el Tiempo es un suceso sin apoyo)

La estrofa parentética anula el simbolismo del “centro”; el Polo Sur en tinieblas impide alcanzar el instante de trascendencia, mas la esencia del Ser, “se halla siempre / en el instante libre de movimiento”, esto es el instante trascendente en el cual es posible escuchar el sonido de la materia en estado de sublimación y transfiguración, representada por el disco: “y escucha cómo fluyen los discos caídos de las manos del Eterno.”

Pero la materia y toda la obra del hombre sobre ella, incluyendo la construcción de las civilizaciones, se adscribe, paradójicamente, al estado de irrealidad o sueño de los constructores, cuyas vidas y sus obras, así como la vida de las culturas, están regidas por la temporalidad, esto es, condenadas irrevocablemente a “quemar su ritmo”, en fúnebre acorde final. Los palacios, símbolo de la memoria ancestral, es lo que permanece y resbala hacia las nuevas eras de la humanidad:

Como en una sinfonía escrita durante el sueño,
los palacios del mundo resbalan hacia sus constructores;
pero estas almas lividas no pueden ya poseerlos:
La Muerte cierra el granero de sus fémures.

Sin embargo, el proceso es cíclico; desde lo celestial, donde la garra “cuelga a sus Ángeles”, hasta lo elemental, la piedra, y esa chispa de la esencia que los habita parte de “El, desenvolviéndose velozmente en cámaras,/ desde el vértice del alma,/ desciende a los más duros pedernales.” El hombre, que estuvo “pintado con Nada en el Alma de Dios,”

va del no ser al Ser cuando el espíritu le penetra; “veo que su Tercera Mosca entra en mi pensamiento”. La conciencia de ser, lo ata al tiempo y al espacio “y allí, aletea, llorando, contra un cristal metafísico.” La revelación de sus limitaciones lo agobia, pero presiente que le queda la poesía como eventual vía para penetrar en lo metafísico: “Dejo, entonces, lo eterno, y canto los instantes.”

El tiempo lineal, formado de instantes y sus acontecimientos, es el tema de la segunda parte del poema; hay, pues, una explícita intencionalidad historicista de proyección abarcadora, que convoca a la memoria tiempos y espacios míticos para contrastar la temporalidad del hombre y las civilizaciones, frente a la intemporalidad del mito. Detrás de todo esto, surge también la idea de que el cosmos está regido por una voluntad, o una divinidad aparentemente indiferente a su propia creación.

Misteriosa Misericordia de cordajes y velos
por donde atraviesan las mariposas y las almas
a sus destinos.
Entre el pulgar y el índice, pasa la seda triste
de cada siglo.

Si el álamo se volviera a contemplar la Esfinge,
te encontrara llorando sobre el hacha,
Leñador de columnas y de estatuas.
Si el joven náufrago te pidiera la cicatriz del agua,
contemplara en aquel último espejo
la huidiza comisura
de tu humorística sonrisa de Verdugo y de Padre.

La angustia del poeta por la conciencia del existir, vista como mero enlace de destinos ensartados uno tras otro en la cuerda de la vida, se refuerza por los encabalgamientos extremos y la sintaxis entrecortada de los versos. Esa Misteriosa Misericordia entretenida en pasar “la seda triste de cada siglo” entre el pulgar y el índice, es la responsable del enigma último de la existencia y contempla la fuga del tiempo con la “humorística sonrisa

de Verdugo y Padre.”

Ah, el Diluvio que sucedió bajo una casa de madera.
La Torre de Babel que negó a sus gitanos.
Yo, que extendiendo la mano
hasta la nueva época de mi nueva condena.

Alusiones al diluvio existen en las tradiciones de varias culturas de lo que se deduce la recurrencia cíclica de cataclismos que purifican y regeneran la tierra; pero la explícita referencia a “la casa de madera”, nos remite al Arca de Noé, (“Génesis” 7, 14-15); sobre el simbolismo del Diluvio explica Mircea Eliade: “. . . immersion in the Waters signifies, not a definitive extinction but a temporary re-entry into the indistinct, followed by a new creation, a new life or a new man, according to whether the nature of the event in question is cosmic, biological or soteriological.”²²³. Igualmente, la Torre de Babel es referencia bíblica y sugiere la decadencia de las civilizaciones y sus quiméricas empresas que conducen al fracaso y a su extinción. Sin embargo, en el poema adquiere además otro significado de importancia capital; en efecto, la alusión a la Torre que implica la del castigo: “. . . descendamos, y confundamos su lengua, para que ninguno entienda el habla de su compañero. “ (“Génesis” 11, 7.), debe haber sumido a nuestro poeta en profundas reflexiones sobre la enorme fuerza simbólica del castigo, que envuelve un caótico estado de confusión e incomunicación relacionado con el lenguaje. Es, probablemente, en este pasaje bíblico donde se encuentra el germen de la inquietud del poeta por la palabra y su obsesiva búsqueda de “aquello” que, lo sabe de antemano, es irrecuperable.

Análogamente, en el hombre se repite el proceso; en términos individuales, el Yo poético asume el mismo destino del macrocosmos, y ve la rueda de nacimiento y muerte

²²³ Eliade, Mircea. Images and Symbols. Studies in Religious Symbolism. Princeton University Press. Princeton: 1991. 152

como castigo, como “la nueva época de mi nueva condena”, que nos remite a esos estremecedores versos de la primera etapa de nuestro poeta, donde se refleja la misma angustia y su compasión por aquellos que aún no existen y que “quieren bajar a uniformarse de cautivos”. (“Invitación a la vida triunfante”).

En suma, la idea central una y otra vez reiterada por el poeta es la de la fugacidad de la existencia, la impermanencia de los seres y las cosas, es decir el triunfo de la muerte sobre ellos, en implícita tensión dialéctica con la idea de la cíclica renovación de la naturaleza. En las siguientes estrofas, el uso de la anáfora combinada con la enumeración, le sirve de instrumento para continuar elaborando la idea del tiempo asociado al sueño, a lo que cesa, a la muerte y al olvido vistos como instantes, como desacierto o equivocación de Dios.

Cuando el sol se despierta, es por ley de la rosa.
 Cuando el niño ha llegado a la edad de cordero.
 Cuando han muerto los ojos, recuerdan la mirada.
 Cuando la noche adviene cesa en la piel su estrella.

Hasta entonces, Instante, traspíe de Dios.
 Hasta el perfil de la última canción navega el cisne.
 Hasta perder tu luciérnaga sus pétalos.
 Hasta morir encantadoramente triste.
 Hasta el sueño, hasta el olvido, hasta otro día.

La idea central arriba anotada enfatiza la sugestión temporal por medio del adverbio “cuando” en función anafórica y enumerativa; nótese, sin embargo, la curiosa relación con la preposición “hasta” de la estrofa que le sigue y su significado que expresa el punto donde termina un movimiento; si se ensaya una lectura alternativa de las dos estrofas, intercalando un verso de “cuando” y otro de “hasta”, el enlace permite una mejor ilación entre los versos. Se hace imperativo, en este punto, aclarar que no estamos sugiriendo en absoluto, que esta haya sido la intención de César Dávila Andrade cuando compuso el

poema; por otra parte, y esto es lo importante, el profundo significado de las dos estrofas no se altera, cualquiera sea la forma en que se lean. Un par de ejemplos conviene aquí para ilustrar lo anotado: 1) “Cuando el sol se despierta, es por ley de la rosa.”/ “Hasta entonces, Instante, traspíe de Dios.” 2) “Cuando el niño ha llegado a su edad de cordero.” / “Hasta el perfil de la última canción navega el cisne”. En el primer ejemplo, tomando en cuenta los obvios atributos del sol y de la rosa, el verso sugiere vida, luz, energía, belleza; en un sentido más profundo pero marcado por la dualidad, podría sugerir el nacimiento del alma (sol) y la fugacidad de la vida (rosa), uno anuncia el fin de las tinieblas y el comienzo del día, y la otra el transcurrir y la muerte. Se explica así el Instante: “ traspíe de Dios”, el desacierto de una obra creada para ser destruida.

El segundo par de versos: “Cuando el niño ha llegado a su edad del cordero.” / “Hasta el perfil de la última canción navega el cisne.”, también sugiere la polaridad vida-muerte; el “cordero”, en su representación del hombre justo de pensamientos puros, se asocia aquí a la idea de sacrificio, de acuerdo con uno de los significados del cordero que tiene que ver con su etimología, “por la relación del ‘agnus’ y del griego ‘agnos’ (ignorado), es un símbolo de lo ignoto. Por la relación de ‘agnus’ con ‘agni’ (fuego) es un símbolo sacrificial de la renovación periódica del mundo.”²²⁴ Aplicado al ser humano, la muerte constituye para el hombre, lo desconocido, el gran enigma y, en última instancia, el sacrificio último que le exige la vida. La imagen del “cisne” relacionada también con la muerte, por aquella creencia de que canta para morir, es símbolo de la música y del viaje al más allá, a lo ignoto, “Hasta el perfil de la última canción navega el cisne”. Resumiendo, el cordero, el cisne, el navegar e, implícitamente el río, forman una lírica representación de la polaridad

²²⁴ Cirlot, Juan Eduardo. 146.

vida-muerte por la que transita el ser humano. Finalmente, es de rigor añadir, que la mayor parte de los símbolos tienen múltiples significados y bien puede el lector entrenado aplicar más de uno; los aquí seleccionados, no anulan, por supuesto, la posibilidad de elección; por lo demás, siendo la naturaleza del texto la de un constante fluir, de ahí que cada libro tenga tantas interpretaciones como lectores, la que aquí nos ocupa sólo es una en el incesante fluir de la doble corriente: libro-lector.

Entonces de cristal. Enterradora en tu piel de espejo.
 Entonces tú de nieve. Enterradora en tu trineo de muslos.
 Entonces de esperanza. Enterradora del quemado tiempo.
 Entonces de septiembre. Adiós al mes que nunca
 se adherirá a la suma de la Muerte.

La imagen de la muerte como "Enterradora" es sumamente gráfica y, entre otras cosas, entierra "el tiempo quemado" y todo lo que se quema con él incluyendo la vida del hombre.

Entre la memoria y la esperanza, blanca lastimadura del porvenir.
 Entre la noche y miles de ventanas,
 luz sin país que huyes en los trenes.
 Entre el estío y los paraguas, el girasol que absorbe tinta negra.

Siempre esta mariposa conmemorativa, volará un siglo.
 Siempre, pero después que tu mortaja vista de rojo.
 Siempre, hacia la media luna, te ven Oscura.

En el rayo que muere a pinceladas, nacerá el ángel
 En el reptil, en el águila, en fin, en todo, la Nada es Tuya.
 En el instante en que la muerte se alza, cesan Tus Obras.

La divinidad se manifiesta a través de Su Obra, esto es, el universo y todo lo que en él existe, incluido el ser humano. La muerte, sin embargo, es la manifestación de la nada, si a causa de ésta cesan Sus Obras, el poeta parece sugerir entonces que la divinidad necesita del hombre tanto como éste de su Creador.

La muerte, como hemos visto, es una de las incitaciones temporales que más preocupa

a nuestro poeta; sentida como parte irrevocable del proceso de la existencia pero también como castigo, la muerte tiene dos esferas de significación en su poesía; una, abre la gran interrogación ante su enigma y, la otra, como condena, le induce a la rebeldía y le hace cuestionar la promesa de resurrección explícitamente formulada en el poema “Josafat”²²⁵. El título es ya aparente anuncio de resurrección, si tomamos en cuenta que “Josafat” es nombre simbólico en la tradición bíblica dónde, de acuerdo a ésta, tendrá lugar el Juicio Final.

En la poesía de Dávila Andrade aparece, con frecuencia, el detalle escatológico y, como sucede en este texto, el uso de la metonimia es muy efectivo pues el “fémur” nos transmite la idea de cadáver; por otra parte, la imagen del gimnasio plasma, irónicamente la de cementerio.

En el gimnasio de los fémures
hay baile diariamente.
El corazón pernocta en los públicos nidos.
Le habita el mismo tiempo
que brilla sobre el agua de las piedras y de las armas.

Cuerpo de mirada central,
tus ligamentos distribuyen la rueda en la cavidad del ser.
Tu profundidad embiste en el abrazo.

La alusión a “la rueda en la cavidad del ser” nos remite al concepto de reencarnación de la doctrina hinduista, cambiando así la perspectiva cristiana sobre la resurrección de la carne en el día del Juicio. En efecto, para nuestro poeta la muerte y renacimiento equivale al ciclo de transmigración regido por el “karma”; solamente a través de innumerables vidas, le es dado al Ser, atado a la rueda de nacimiento y muerte, alcanzar la liberación del espíritu. Sin embargo, la conciencia del pecado de la religión cristiana, está siempre

²²⁵ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 259.

presente: “Tu manzana lentamente devorada / bajo el plumaje nupcial.”, y de la muerte, “En la tumba los anillos permanecen. / Las manos viajan hacia remotos Jueces”, reiteran la irreversibilidad del humano destino; nacido para morir, el hombre va arrastrando su precaria existencia sabiendo de antemano que “...es insostenible la salvación de la Carne” y, en abierta rebeldía proclama, irónicamente, que la resurrección de ésta, no depende del designio de la divinidad, sino que es el resultado de la incesante actividad reproductiva del ser humano.

¡Oh Hidromiel, Hidrosemen, Hidromuerte!
Se alzan ya las ropas del gran lecho de Josafat.
Ha sonado la hora.
¡Es tiempo de trabajar en el infinito coito!

La contemplación de la fuga del tiempo y de la devastadora huella que imprime en todo lo que toca, es motivo de la honda y desesperanzada meditación del poeta. Lejanos ya los años de la infancia y “sus blancos cuadernos de ternura”, la nostalgia del paraíso enturbia su visión del mundo y ésta se convierte en espacio de desolación, de tiempo “sin vaivén”, cuya inexorable marcha lo arrastra hacia la muerte. Esta dolorosa reflexión que desemboca en estallido de amarga rebeldía, le obliga a contemplarse a sí mismo y, en una suerte de desdoblamiento, se reconoce, con terrible ironía, en la imagen del otro, del “Ángel sin misión”²²⁶, ángel de estirpe existencial, producto de la época convulsionada de la modernidad, en la que el hombre, agobiado por la temporalidad, la contingencia y la soledad, siente sobre sí el dolor de un mundo que se desintegra ante sus ojos.

Expósito de la Nada y nacido en el ¡Ay! Universal.
Inútil puro.
Vuelas tu desalado suceso sin quehacer.
Destetado del Cielo, qué bellos son las traspiés

²²⁶ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 263.

de tus alas
en la necesidad del Abismo.

Abrumado por la conciencia de la total orfandad del ser humano, nacido en el “¡Ay! Universal”, el poeta se siente “Expósito en la Nada”, “inútil puro”, para sobrevivir en un mundo en el que se siente desarraigado. Anota José Jiménez, citando a Walter Benjamín, a propósito de un ensayo de éste sobre los ángeles, del pintor suizo Paul Klee:

El ángel de la modernidad refleja en su confusión, en lo borroso de sus líneas, el tormento del hombre moderno por la dilatación de su hacerse, de su devenir, en lo desconocido del futuro. (. . .)
Los ángeles de Klee están también cerca de los de Apollinaire por su instalación en lo cotidiano. Es esa presencia en lo cotidiano lo que los hace más directamente accesibles e identificables con el ser humano, aunque no por ello dejen de mirar hacia lo desconocido. Son ángeles pobres, vigilantes, bebedores... Espejos de las peripecias de la vida humana. Ese doble signo del ángel de Klee, como expresión de la modernidad, es lo que advirtió Walter Benjamín.²²⁷

Paul Klee pintó alrededor de cincuenta cuadros sobre “el ángel” en los últimos veinticinco años de su vida (muere en 1940). Ignoramos si Dávila Andrade conoció alguna de sus pinturas, pero, es indudable que sintió la influencia de la época, en cuyo ámbito artístico anidaban las aladas criaturas. Ello explica por qué el “Angel sin misión” de nuestro poeta nos remite a los de Klee, especialmente a dos de ellos pintados en el último año de su vida; uno sin título, pero conocido como “El ángel de la muerte” (1940), a propósito del cual dice Will Grohmann, citado por José Jiménez: “el concepto del devenir y de la transformación del yo se convierte en escatológico”²²⁸; y otro, de 1939, “Angel pobre” cuyo inescrutable rostro exhibe una línea horizontal (la boca), un cuadrado (la nariz) y un círculo (el ojo) que invita al que lo contempla, a descifrar su simbolismo

²²⁷ Jiménez, José. *El ángel caído*. “La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo.” Editorial Anagrama. Barcelona: 1982. 150-154.

²²⁸ Jiménez José. 155.

geométrico. El “Angel sin misión” parece ser del mismo linaje de los dos de Klee, por su terrible soledad “de expósito” y por la confusión de su “desalado suceso sin quehacer”.

En la poesía de Dávila Andrade, el ángel es presencia continua; una, que se instala por cierto en la cotidianidad; la encontramos en las boticas como “Angel de la Guarda de aspirina” (“Ciudad a oscuras”); en el pan del que sale “como un ángel su perfume” (“Carta de la ternura distante”); en las sillas, “con las alas mancás” (“Amistad con las cosas”); en el anochecer, cuando “un ángel de eucalipto se apoyaba en el muro” (“Canción a la bella distante”); en la enfermedad de la madre, “...un ángel oscuro con un nombre extranjero / tal si fuera una puerta a tu esternón golpea.” (“Carta a la madre”). En Arco de instantes, la estremecedora presencia del “ángel caído”, se instala en la conciencia atormentada de “El ebrio”: “Hasta que el Angel se deshaga en papel y en agua,” y, en la vida del otro, que refleja la del hombre contemporáneo, de ese “ángel sin misión” que desesperadamente tambalea, tratando de recuperar su identidad perdida en el caótico mundo de la modernidad.

Esta conflictiva atmósfera de desesperanza e inseguridad que abarca la mayor parte del siglo XX, comenzó a manifestarse desde las postrimerías del siglo XIX. La semilla del malestar existencial está ya en la literatura de fin de siglo, baste citar uno de los grandes escritores de la época, José Martí, que lo expresó en su “Prólogo al ‘Poema del Niágara’ de Juan A. Pérez Bonalde”; dice, aludiendo al inestable período finisecular: “Nadie tiene hoy su fe segura.” Y, un poco más adelante, añade, en visión que podría considerarse casi profética, porque anuncia lo que sería la tónica y dominante de la atmósfera espiritual de la primera mitad del siglo XX, usando justamente el vocablo que, cuarenta y cinco años más tarde, le serviría de título a Jean Paul Sartre para su famosa novela La Nausée (1938):

“¡Qué no saber lo que se desea! ¡Qué sentir a la par deleite y náusea en el espíritu,

náusea del día que muere, deleite del alba!”²²⁹. (El subrayado es nuestro) La náusea, el crónico malestar cultural de toda una época del mundo occidental, parece no haberse superado todavía. En cuanto al “deleite del alba”, la pupila martiana avizoró, posiblemente, alguna época mítica y la probabilidad de su retorno; alude tal vez a una nueva Edad de Oro de la humanidad; de ser así, larga espera nos queda, a juzgar por la situación actual del mundo contemporáneo, para poder deleitarnos con ella.

Y ya que nos referimos al clima existencial de toda una época, se hace de rigor convocar aquí a otro de los grandes valores de la lírica hispanoamericana, al peruano César Vallejo, para corroborar, así, la atmósfera espiritual de desesperanza que caracterizó a los años de entre guerras. La poesía de Vallejo es producto de sus dolorosas vivencias personales y de su reflexión sobre el trágico destino del hombre. De su libro Los heraldos negros (1918), y del poema que exhibe el mismo título, copiamos una estrofa cuyo abisal sentimiento de dolorosa alienación, emparenta con la del ángel sin misión, “nacido en el ¡Ay! Universal”, del poeta ecuatoriano.

¡Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como charco de culpa, en la mirada.²³⁰

El ángel daviliano es la representación de la soledad ontológica del hombre expulsado del paraíso, sugiere además la conciencia de la culpa original y del mal, que lo confinan en una suerte de vacío existencial.

En ti, vivo el desierto, la sed del vacío en su cristal,

²²⁹ Martí, José. Ensayos y crónicas. Edición de José Olivio Jiménez.. Talleres Guijarro, S. A. Madrid: 1995. 23-24.

²³⁰ Vallejo, César. Los heraldos negros. Edición René de Costa. Vía Gráfica, S.A. Málaga: 1992. 62.

la renovación de la serpiente
en su larga flor que cae de la rama del paraíso.

El “Ángel sin misión siente la vida como “una agonía en cascada”, en un espacio
“donde todos los límites son desnudez” y donde, el implacable fluir de la temporalidad
bosqueja el camino a seguir que va en una sola e irreversible dirección: la nada.

Yo vivo de tu agonía en cascada
Y regalo las más puras necesidades
Al diamante sin fin del soñador.

(. . .)

Sin sucesor, deglutes el Pronombre y su nombre.
El tiempo sin vaivén es tu respiración,
Y tu columpio sólo toca las idas.

Los enemigos del alma de la tradición cristiana, mundo, demonio y carne, le convierten
en “ángel sin misión” atraído por el “incesto de la Música”, -que podría aludir, tal vez, a la
poesía como canto- y le imponen “de antemano” el dolor y la muerte. Persiste así, en la
conciencia del poeta la convicción del irrevocable destino del ser humano condenado ya al
castigo, aun antes de nacer.

La bestia de tres lomos
conoce tu amor en el incesto de la Música.
Oh, Salvador de escombros.
Ángel sin Misión,
de Ti recibo las rojas bocamangas de la Cruz
y la Muerte, desnuda de antemano!

El espacio urbano visto como ámbito de dolor humano fue, en la primera etapa de
César Dávila, el tema de “Ciudad a oscuras”, poema de crudo realismo que resumaba,
implícitamente y por contraste, la nostalgia del idílico espacio rural cuencano de sus años
infantiles. En la “Gran muralla”²³¹, el espacio urbano es enfocado a través del lente del

²³¹ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 262.

simbolismo y es posible contemplarlo no solamente como lugar de sufrimiento sino también como antro de involución espiritual.

¡Cuánto tiempo gastaste en arriar esta sombra
por las calles!
Ahogado en piedra, con un cielo enloquecido
en el corazón,
caminabas a espaldas de tu muerte.

El impacto que causa la estrofa radica en el empleo gráfico del lenguaje condensado en imágenes de enorme efectividad: “arriar esta sombra”, “ahogado en piedra”, “cielo enloquecido”, que no dejan duda sobre la connotación negativa asociada a la ciudad.

La imaginería del poeta se concentra en lo humilde y descubre jirones de belleza en medio de la sordidez del espacio urbano, contrapunto que le permite elaborar las sorprendentes matizaciones metafóricas. Es bajo este lente, que contemplamos la transformación de las pobres viviendas y sus corredores en momentáneo paraíso, “puesto a secar” bajo el sol de la mañana. La imagen de la luz muere al atardecer, pero “a veces”, el aroma del café como espiral en ascenso, en “dulce trenza” y “calor de mejilla” la resucita. La vista y el olfato se encargan de revelar al poeta sencillísimos aspectos positivos de las cosas y éste nos las devuelve convertidas en hermosa realidad. Lo cotidiano, en su fase más humilde, queda pues poetizado y así, César Dávila reitera una vez más, su convicción de que no existen fronteras entre el lenguaje poético y el lenguaje coloquial, uno y otro, como cualquier material de construcción le sirven al poeta para plasmar sus intuiciones y convertirlas, como sucede aquí, en lírica expresión de la cotidianidad:

El paraíso puesto a secar sobre los corredores,
moría a golondrinas, por la tarde,
y resucitaba, sólo a veces,
por una dulce trenza
de café con calor de mejilla en espiral.

Lo sórdido se encuentra en los cuatro puntos cardinales de la ciudad; la pobreza, el dolor, el vicio y la muerte forman “los cuatro mal zaguanes de esa cruz.” Una de las imágenes que recorre toda la obra de nuestro poeta, es la de la madre que, como la de Shiva, puede metamorfosearse en multitud de rostros. Sobre este aspecto del simbolismo daviliano, María Augusta Vintimilla observa: “La figura de la madre condensa todas las contradicciones: ella es dadora de vida y devoradora de sus hijos, a la vez útero y tumba, ascetismo del espíritu y obscenidad de la carne. En los diferentes ciclos de su poética, la madre es sucesivamente tierra, tiempo, vacío; casa, templo, lupanar.”²³²

En “La gran muralla”, la ciudad se convierte en símbolo materno desvalorizado, pues en lugar de evocar el sentido de protección que éste conlleva, expresa miseria material y moral; multiplicidad y fragmentación; mas, paradójicamente es, a pesar de su obvia heterogeneidad, símbolo que unifica también, representado así el gran enigma de las ciudades:

Y, otra vez, a las calles, a las tabernas, a los atrios.
Oh, ciudad del bostezo geométrico,
sepulcros cardinales
cortan los cuatro mal zaguanes de esa cruz.

Bocacalle recién parida de tristeza,
a fuerza de ser madre
de tanta madre miserable,
estás raída hasta el último piso de la esfinge,
hasta el último sótano del útero,
y aún te dejas llenar de panoramas
como una barragana espiritual.

Los desfiladeros de lo sórdido, lo negativo y doloroso de la ciudad, representan las “fisuras de la vida consciente por las que se puede ver el engranaje interior de la psique

²³² Vintimilla, María Augusta. “La pasión poética de César Dávila Andrade” El guacamayo y la serpiente. No. 35. Revista de literatura de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Cuenca: Mayo. 1977. 55.

individual o del alma del mundo.”, según Carl G. Jung.²³³, y se refleja en las “calles, moradas, antros” del espacio urbano, donde el hombre es solamente una pieza movida al azar en el terrible tablero de la existencia. La gran muralla sugiere la imposibilidad de acceder al exterior, representa la angustia claustrofóbica del ser enfrentado a situaciones límite, mientras “el reloj afilado” determina la hora exacta del ser y del no ser. La ciudad, amurallada por “los dioses babeleros” de la alienación y la impotencia, es el ámbito donde termina anquilosada la humanidad del hombre.

Calles, moradas, antros,
desfiladeros de dolor civil,
qué ajedrez de fantasmas se desviste
en el tablero jorobado y cínico.

Alguien, se araña el corazón
con un reloj afilado en la hora exacta
de ser el Sí, o de morir en No.
Pero, los dioses babeleros le oponen
la Gran Muralla
y le pintan con Nada el Porvenir.

La Palabra es otro tema recurrente en la poesía de César Dávila Andrade, vista en su doble función, como vía hacia el conocimiento y como vehículo de expresión artística, por lo tanto, es, obviamente, medio de comunicación también. Sin embargo, éste último es punto de tensión en la poética daviliana, pues no siempre la palabra es fiel a la realidad que se desea expresar. Este es el tema central de “Palabra sola”²³⁴, poema desarrollado “-A dos voces-”. Las tres primeras estrofas sugieren el poder de creación inherente a la palabra, en este sentido, aunque tangencialmente, nos remite al Génesis:

Desde el gigante círculo de los ceros, caes

²³³ Cirlot, Juan Eduardo. 167.

²³⁴ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 267-268.

a la oración. Entre las rótulas nace tu flor.
 El punto está en todas partes,
 como un eje vacío,
 sostiene la infinita redondez de la entraña.

En la oscuridad sentimos la lozanía del Señor,
 sus preguntas de ciego abandonado
 en el fondo de un Continente en guerra.

En el primer brote de los senos,
 tintinean lirios venideros.
 El Verbo redondea las nubes
 y pasa por los hilos
 disfrazado de abeja, ebria de tinta.

La conciencia de la inasibilidad de la palabra como vehículo de expresión de una idea se condensa en la siguiente estrofa; sugiere el poeta que la intuición puede percibir la esencia de lo que desea expresar, pero al darle forma con la palabra, aquella se evapora y ésta queda vacía. Inquietud que expresa en feliz hallazgo poético:

Cada palabra puede alojar a un Angel
 y ahogarlo en las remotas traducciones.
 Mas, sólo las palabras de los peces
 -guardadas en burbujas-
 mueren si el aire quiere descifrarlas.

Estamos, pues, ante lo que podríamos denominar la intuición del instante, vislumbrada por el poeta mas no aprehendida en el verso o, usando su expresión, “ahogada en las remotas traducciones”. Es ésta inquietud constante de muchos poetas contemporáneos; veamos como la expresa Wallace Stevens en el poema “Angel Surrounded by Paysans”, del libro: The Auroras of Autumn. Stevens para quien realidad e imaginación fueron elementos medulares de su quehacer lírico, entendiéndose por realidad una que le es revelada al poeta y que, podríamos denominarla trascendente, se esfuma, se disipa en el mismo instante de la percepción o revelación. El ángel de Stevens es uno de la realidad

en este poema: "Seen for a moment standing in the door..." y es "...the necessary angel of the earth"; el que ayuda al hombre a ver y entender la tierra y las cosas, pero como "medios significados" únicamente, pues él mismo es una figura sólo vista a medias: "A figure half seen, or seen for a moment, a man / Of the mind, an apparition appareled in / Apparels of such lightest look than a turn / Of my shoulder and quickly, too quickly, I am gone?"

Tenemos pues, en ambos poetas la inquietud de la aprehension, en Dávila de la palabra, en Stevens de la realidad trascendente expresada, en plasmación acertadísima, con la imagen del ángel.

Las estrofas que siguen son de desafío para el lector, debemos capturar su esencia poética sin tratar de descifrarlas. Pero no podemos acallar la mente que se empeña en racionalizar y, casi sin darnos cuenta, nos encontramos evocando un amanecer en el campo, el pan y la leche; y, la imagen eros y tánatos y la temporalidad, pues el organista toca el clavicordio tanto para bodas como para exequias. Con esta remota traducción hemos dado muerte al Ángel:

Las campanas del Alba revolotean
sobre el delantal del panadero,
mientras la ordeñadora exprime la ruidosa azucena.

El organista busca en sus gabanes,
las manos de unos novios,
los límites del péndulo y de los clavicordios.

En la Palabra Sola habita el Verbo, y despierta la intuición del poeta que lo sitúa en el centro, "domingo eterno", instante detenido, instante de la creación, de la fusión de palabra y poesía:

Mas, la Palabra Sola,
despierta a los muñecos del ventrílocuo
para el domingo eterno
que va de la manera a la esperanza.

La “-voz segunda-” del poema, es una invocación-evocación nostálgica del primigenio comienzo, cuando la voz no había sido invadida por la palabra, y solo el amor identificaba a las primeras cosas.

Dame a entender la desesperada blancura
de los seres sin voz.
El movimiento de las primeras cosas
que escalaron el torbellino
para que las pudiéramos recibir en el amor.

(...)

La Palabra Sola es la del origen primero, desde entonces su remota esencia ha sido adulterada por la multitud de “traducciones” y es imposible recuperarla, porque “es sólo memoria y pasado en movimiento”, de ahí su inasibilidad:

Porque después de las palabras de nuestro instante,
-en donde el viento
es sólo memoria y pasado en movimiento-
la Verdadera voz aclama las batallas del Corazón,
entregado a los leopardos del divino promedio.

El corazón en estos versos, “entregado a los leopardos del divino promedio”, es una imagen que sugiere el ejercicio lírico, el don de la poesía. Si tomamos en cuenta que el simbolismo del leopardo está asociado a Dionisio, -considerado la antítesis de Apolo-, el dios griego que representa, por un lado, la naturaleza dual del ser, la materia y el espíritu, lo bestial y lo divino, la muerte y la resurrección, concepto básico de todas las religiones; y, por otro, el éxtasis que es espíritu y esencia de la tragedia griega, la “Verdadera voz” del poeta lo acerca al divino promedio de los dioses.

La materia, la tierra, vista como origen y expresión dinámica de vida, es motivo recurrente en la obra de César Dávila Andrade y ejerce una misteriosa fascinación sobre

nuestro poeta. Si queda alguna duda, baste tan sólo recordar la sobrecogedora “Catedral salvaje” y su dinamismo avasallador. En “La corteza embrujada I”²³⁵, la tierra es el elemento preponderante, pero, como siempre sucede en su poesía, éste es solamente el punto de partida hacia lo que constituye sus inquietudes existenciales y metafísicas: la vida, la muerte, el tiempo y la trascendencia. Resulta evidente, por lo tanto, que la poesía es para Dávila Andrade el vehículo más apropiado para alcanzar el conocimiento que le ayude descifrar el universo. Y no cabe duda de que a través de los tiempos, toda verdadera poesía refleja esta idea: es la aspiración, el deseo, la tentativa de penetrar en el misterio, en la magia del mundo y de las cosas para vislumbrar esas significaciones que eluden al pensamiento racional. “La corteza embrujada I”, se adscribe a esta línea, el título mismo es sugerente de esa esencia mágica que imanta al cosmos y, desde esta perspectiva, enfoca las relaciones existentes entre el ser humano y la naturaleza dentro de un universo en constante devenir.

“La corteza embrujada” se compone de dos cantos, el primero contiene doce estrofas y el segundo, veinte; los versos son blancos y polimétricos. El poeta utiliza una gran cantidad de símbolos y hay instancias en las que, la irracionalidad de las imágenes oscurece el texto y lo acerca a los lindes de lo hermético. Hacen falta segundas y terceras lecturas para que la densidad comience a despejarse en ese dominio cargado de significaciones, que van del sueño a la realidad en forma tangencial en el primer canto y, en el segundo, el tono se vuelve oracular y nos recuerda la atmósfera de “Vaticinio”.

Se contrapone en el canto primero, el movimiento dinámico de la naturaleza dentro del tiempo circular o cíclico: “Arboles reverberantes que pasáis del Estío a la Paciencia”, frente

²³⁵ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 276-280.

al tiempo linear, histórico del ser humano: “Cada tarde hay un hombre que se mira con Dios / y le es concedido disfrazarse de roca / a la hora de la cena. Y ayunar.” Así, los versos se encargan de subrayar no sólo el desvalimiento sino la soledad fundamental del hombre, donde el transcurrir de cada ser es como un sueño, un silencio, una sola nota en la gran sinfonía del universo. Mientras que, “El árbol representa, en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, su crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a la inmortalidad.(...) Se traduce ontológicamente por “realidad absoluta.”²³⁶

Hay en “La corteza...”, una relación erótica del hombre con la tierra, no solo porque éste sale y vuelve a ella, sino porque trabaja en ella. “Nosotros removemos la Tierra machihembrada./ Removemos su gran lecho y su himen de abril./ Dilapidamos la polvareda de los amantes muertos.” Este dinamismo, sin embargo, es parte del sueño del hombre:

Oh Pachacámac,
Infinita es tu voluntad de sueño
sobre nosotros, tus eternos soñados.

Producto del sueño de la divinidad, la dinámica energía del hombre es solamente reflejo de la del cosmos; éste, cegado por la ilusión la magnifica: “El caballo se siente hecho de espejos, cuando bebe en las charcas.” Sin embargo, el caballo simboliza también el lado mágico del hombre, la intuición del inconsciente, según Jung²³⁷, y ésta le revela el sonido de la música: “El hombre que huye entre cañaverales, / siente cruzar el alma del Arpista.”, y una serie de relaciones y correspondencias:

Dédalo de las palmeras y los sueños,
cárcel de las cuerdas idénticas,

²³⁶ Cirlot, Juan Eduardo. 77.

²³⁷ Cirlot, Juan Eduardo. 110.

tu tenso plumaje de arpa, crea la piel de las bestias rayadas,
y la estatuilla lineal de los faisanes.

El sueño es el leitmotiv del poema. Se reitera, con angustia, una y otra vez en el primer canto, esa irrealidad constituye la vida del ser humano: “ ‘Sólo venimos a dormir -sólo venimos a soñar- / No es verdad -No es verdad que venimos a vivir en la Tierra’ - ”

El hombre es heredero temporal de un mundo que lo agobia: “Nosotros heredamos la Tempestad y la confusión / de las cumbres”, y también la muerte: “...el sendero chispeante / de las hormigas negras y de la pimienta real.” Las modificaciones, los cambios a los que está sometido el ser humano, se corresponden con los de la luna, no sólo en lo biológico sino también en lo psicológico; de ahí la estructura de sueño que el poeta le confiere a la vida humana: “Dormimos bajo las pálidas raíces de la luna”; sin embargo, cada mañana, el hombre desea: “.. sentir la Presencia de Aquél que ofrece al Hombre / las diarias hierbas y las perennes aguas.” En esta forma, César Dávila ratifica también la existencia de la divinidad, como proveedora, de la religión cristiana. Ello no obsta para que el poeta declare también, que la vida es simple sueño, “Vivimos en el inmenso espejo en que se mira, / cada mil años, / el Señor sin ojos, el Señor sin rostro,” reiterando de esta manera su concepción de una divinidad inasequible.

Surge, finalmente, en la última estrofa del canto primero, la idea panteísta de la fusión última del ser con todo lo que existe en la naturaleza, otro de los motivos constantes en la obra de César Dávila. La enumeración de formas de vida trata de poner lo finito en relación más intrínseca con el todo, en una suerte de panteísmo primitivo. “Vivimos en la montaña/ de los músculos hinchados de rojo rocío,” pero también en los árboles y los animales: “Vivimos en el errante albedrío de los gavilanes, / en las coronas de éter de los árboles,”

(...) “Vivimos en los animales que tienen flores en su comida. / En las aves que incrustan semillas en sus excrementos. / En los ríos que roban los lienzos de las riberas.” No obstante, estas formas de vida reclaman también la de la muerte: “Vivimos / en las raíces que gritan su calambre magnético / cuando el hacha se enarca entre el follaje. / Vivimos en los espejos de la Muerte, en donde el rostro cae como un pétalo.”

La tensión dialéctica no se resuelve, nuestra vida es un continuo “dormitar”, porque somos solamente los “eternos soñados” de Pachacámac. En el sueño no hay fronteras entre la vida y la muerte de forma que el destino del hombre, visto a través del velo de Maya, se convierte en ilusorio:

Vivimos, así. Pero soñamos nuestra vida en Ti,
Oh, Pachacámac, Señor del Universo.

En el canto segundo, el tono del poema se modula hacia el destino que, por el mero hecho de nacer, se impone al ser humano; esto es: el dolor, el pecado, la muerte. Una atmósfera onírica preside tanto la llegada como la partida de los seres desde “siempre” a la “nada”. La voz poética asume la primera persona del plural para involucrar al lector y, también, para experimentar la alteridad fundiendo el yo en el nosotros; como lo hiciera ya en “Vaticinio”, donde el yo se convertía en pluralidad, en “innumerable”. Cuestiona también el concepto de vida como algo que no le pertenece, pues su principio y fin está marcado de antemano:

Llegamos desde siempre. Y nada.
Sólo la gran máscara, detrás de la cual el Viento
dilapida millares de estatuas.
Llegamos. Oh, estupor, ya los peces golpeaban el alba
con su pequeño abdomen de cadáveres.
Pasamos. Somos bebedores de niebla.
Devoramos el cristal arrugado de las estrellas muertas.

La imagen de la madre, como responsable de la llegada, está desprovista del típico sentimiento de ternura asociado a la relación madre-hijo: “El frenesí de nuestras madres / nos despertó dentro de sus mismos regazos / antes de que el rocío las hubiera aplacado.” Hay en estos versos un obvio rechazo a la concepción; la voz poética cuestiona, con rebeldía, el don de la vida otorgada gratuitamente a los futuros seres que serán lanzados a “La corteza viva, patria del hombre y del bisonte”, lugar donde va a empezar su jornada de desarraigo, sufrimiento, pecado y muerte. La nueva morada es, por cierto, amenazante, si se tiene en cuenta que “Venimos desde lejos, abandonando la Epifanía”. El nacimiento es, en este contexto, una aterradora perspectiva que hace temblar a los ángeles: “Los ángeles, al mirarnos pasar, / temblaron hasta la última grieta de sus túnicas. / Pero, nosotros, en la vertiente de la Gran Voluntad, / sonreímos de su albura desprovista de Bien y de Mal.” Es, pues, palmaria la ironía que invade los versos y, de hecho, la amargura también:

Y, llegamos.
As, arribé entre los arrojados
a cien destinos que revisar, llorando, en cánticos.

La idea de la trasgresión y la caída es reiterativa también, la vida comienza en el “instante fuera de la Madre”, instante de “tu hidromiel de la resurrección”; pero, al mismo tiempo, nos recuerda que la “recibimos por la cantidad de flor y de manzana de la Madre.” Y en una imagen, todavía más explícita, degrada el acto de engendrar que culmina en un nuevo nacimiento: “Y tú, hijo de seres que se unen y ruedan, mugiendo, / de noche, / callas, sueñas esperándote a Ti mismo, en el ascenso de la esperma hacia el designio de la Fauna”. Y, así, el hombre mantiene la especie y hereda la culpa y el castigo, pues, “Por una sola estatua que despierta, recibimos toda la herida del Pasado en los ojos.”

Esta visión del pasado, anterior al ser, se proyecta en tono oracular en el texto; el poeta

expresa la rebeldía que le produce la imposibilidad de elegir entre el no ser y el ser. Percibe la vida como condena impuesta sobre el futuro ser, forzándole así, a llegar: “Llegamos desde siempre. Y, a ciegas.”

Elijo, ahora, el rostro del niño en la edad del cordero.
Me yergo sobre la humeante cavidad del Jordán,
sobre los lácteos escombros de la cuna.

En el fluir del presente, la edad del cordero, es de sacrificio y sufrimiento, pero le ofrece la posibilidad del despertar de la conciencia crística y con ella la del conocimiento:

Porque ésta es la Edad del hombre adherido a la corteza,
del obligado a entender sólo fragmentos,
con la mucosa triste del gusano.

La edad de hierro, del materialismo en su manifestación extrema, obstaculiza la evolución espiritual del hombre. Lo único que se filtra a la conciencia es su destino de temporalidad, y la implacable ronda de muerte y renacimiento.

Esto escribí sobre un espejo, detrás de la ciudad,
mirando el sucesivo parto de mi rostro,
mientras mi Ángel miraba por encima de mi hombro.
Así agonizo de toda culpa ajena en mi propia palabra.

El velo de Maya le impide vislumbrar su realidad individual y la del mundo. La conciencia atrapada en la dualidad lo ata a la corteza: “He aquí el espejismo que me aterra y me deleita. / El velo, por el que son mías todas las cosas.” Por otra parte, y a pesar de entender sólo “en fragmentos”, presiente que la corteza es solamente la ilusión de los dioses. Avizora entonces el cíclico abatimiento y destrucción de las Eras: “Ninguna superficie permanecerá. Sólo la Luz. / La corteza es el velo puberal de los dioses.” La luz, símbolo del espíritu, es también energía cósmica, fuerza creadora, irradiación; permanece para alumbrar el nuevo comienzo, pues, paradójicamente, de la destrucción emerge la

posibilidad de re-creación.

El poema “Al Dios desconocido”²³⁸, es el único, en la obra de César Dávila Andrade, que contiene una introducción en prosa, cuyo aparente propósito es el de montar un escenario natural que le sirva de fondo al hablante, quien sumido en profunda reflexión va, de pronto, a escuchar un canto. El propósito esencial es, sin lugar a duda, por un lado, señalar el origen primigenio del canto, pues al escucharlo lo ubica a través del tiempo: “Se alzaba desde el pantano original en el cual había dormido entre los pálidos corpúsculos del último Adán.” Y, por otro, reiterar en el canto, cuyo texto se identifica con las inquietudes existenciales y metafísicas del poeta, la angustia que aqueja al ser humano, causada por la conciencia de la temporalidad y de la muerte. Y, sobre todo, desea realzar la terrible orfandad del hombre al sentirse abandonado por una divinidad que no se entrega.

El canto se estructura en estremecedora tensión dialéctica que va de la duda a la certeza, del rechazo a la aceptación, del sarcasmo a la tolerancia, de la blasfemia a la plegaria. El título del canto: “Al Dios desconocido”, supone ya una afirmación. César Dávila Andrade nunca cuestionó la existencia de la divinidad; sí, la relación del Creador con sus criaturas porque, según la concepción del poeta, ésta es unilateral, el hombre vive en constante búsqueda de un Dios que no le responde, de un Creador, presentido pero desconocido:

Alguien en el Pretérito reconoce el pantano.
Dios se apoya en un codo, clavando su pirámide.
Está desconocido
de siglos de sepulcro teológico y bufo.

La pirámide representa la creación; es símbolo de “...la manifestación divina y del

²³⁸ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 281-83

ternario creador, imagen del universo de la manifestación brotando de lo manifestado.”²³⁹

La concepción teológica de Dios, que el poeta considera grotesca, crea una distancia insalvable entre el Creador y su criatura. “Está desconocido” por siglos de culto exterior, doctrinas, dogmas y misterios. Y el hombre está solo, sujeto a su condición existencial en un universo complejo, imposible de descifrar.

Señor, no te conozco, y sinembargo,
te siento como a un ciego que me mira
con el fondo, en escombros, de una calle.
O como el negro lente que camina
en la proa de ciertos ataúdes.

El “Dios desconocido” es presentado, en forma extremadamente negativa, en lo que no posee ninguna utilidad y que está ahí, ciego, representando la destrucción y la muerte, sugeridas mediante las imágenes de los escombros y los ataúdes.

Y en expresión irreverente, próxima a la blasfemia, le asocia a Saturno y le reprocha irónicamente su cruel tarea de “Antropófago”, aludiendo a la fuga del tiempo y al destino de muerte del ser humano.

Desde tu egregio sillón de barbero en lunes,
te ríes de tus mundos.
Tristísimo Antropófago de Amor,
qué hambre la Tuya,
para que engullas a tus propios hijos.
Los campos de batalla, tu plato favorito.

El Misterio de la Trinidad lo hace aún más “Desconocido” e inaccesible; la mente del hombre no puede concebirlo sino como Uno. En significación sagrada, el triángulo con el vértice hacia arriba representa la Trinidad, simboliza el impulso ascendente. También, el anhelo de trascender la condición humana hacia un plano superior de conciencia, hacia el vértice como punto unificador. Por otra parte, el triángulo sin vértice es el símbolo

²³⁹ Cirlot, Juan Eduardo. 364.

alquímico del aire y alude a la metamorfosis o transformación; en este contexto, el Uno es Tres y viceversa, de ahí que la imagen de “los tres decapitados invisibles” sea, aunque irreverente, un sorprendente acierto lírico del poeta:

Tú, tres veces impar.
Desconocido en tráfuga belleza,
-en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu-
la mente se anquilosa en caracol,
se cierra en mariposa sin costado,
cuando quiere pensarte.

¡Como la sombra, engrosas en los escondites!
Tu faz es reflejada simultáneamente
por tres decapitados invisibles
que usan al mismo tiempo el mismo espejo
para formar el triángulo sin vértice.

Hacia la mitad del canto, la rebelde actitud de sarcasmo, amargura y reproche se atenúa para dar paso a una desesperada necesidad de ir del monólogo al diálogo con el “Dios desconocido” y, aunque no haya respuesta, el tono se vuelve conciliador si bien la ironía persiste. Es sin duda una actitud de apertura, como si tratara de hacer las paces con su Adversario. No obstante, insiste en la idea de la aparente indiferencia de Dios hacia sus criaturas, y de la apremiante necesidad de reencuentro del ser humano con su Creador : “te vistes mucho, siempre, para que no te reconozcamos.” Cuestiona también la noción de las virtudes: “el manubrio de las siete visiones”, y la función de la religión en la vida del hombre: “y tu pronombre bautismal nos da a los carceleros” :

En algún lugar, muy azul seguramente,
te vistes mucho, siempre,
para que no te reconozcamos.

Pero, a veces, nos sonríe tu maniquí
en cuyo corazón de hermosura y de paja,
se halla hincado el manubrio de las siete visiones.

(...)

Tu Ser de luto nos camina el sueño,
y tu pronombre bautismal nos da a los carceleros,
a las terribles esquinas,
a las rayas que saltan sólo los chacales,
a los puntos en los que al hombre
le matan de piedra.

En las estrofas finales triunfa la certeza frente a la duda, la rebeldía se transforma en sumisión. El lenguaje modula a un tono de temblorosa emoción. El yo poético se rinde al Adversario y se reconoce como obra del Creador. De lo más profundo del ser se alza entonces la plegaria. Salvada así la distancia que lo separaba de su "Señor", el poeta desea alcanzar la experiencia unitiva con la misma pasión con la que antes Lo combatía. Clama entonces por Su respuesta para llenar su vacío. Sin embargo, la experiencia mística es impredecible y el poeta lo sabe. Su anhelo no puede esperar y, apasionadamente, afirma su voluntad de unificación en el "hoy", pues sólo en lo completo, la Unicidad última tanto del Creador como de la criatura se realiza:

Sé que nuestra manos fueron posibles
por la feroz belleza de las tuyas.
Ahora, unimos las nuestras en plegaria
Y sólo nos responden los Vacíos.

¡Pero cuando Tú y Nosotros,
no seamos ya nada... Respóndenos!
Empezaremos a ser Uno Solo.

Mas, hoy, regreso Yo a ser Tú Mismo,
Con el último Yo que me queda.
¡Regreso a ser Tú Mismo, Mi Señor,
con el último Yo que Te falta!

En un lugar no identificado.

Arco de instantes, en el fluir de la creación poética de César Dávila Andrade constituye, lo anotamos ya anteriormente, una obra de apertura hacia su etapa hermética; con su entrega siguiente: En un lugar no identificado, (1960).²⁴⁰ nos encontramos en el umbral mismo del hermetismo.

El título del libro sugiere ya una incógnita que el lector debe despejar; pero sucede que, súbitamente, nos encontramos frente a un universo poético desprovisto de encadenación lógica y pronto comenzamos a dar traspies en esas arenas movedizas de lo irracional. Hay muchas instancias donde se rompen los límites del más elemental sentido, y los poemas parecen emerger de los oscuros recovecos del alma del poeta, en sucesión de informes presencias, confusas formas, entidades turbias de procedencia onírica, que bien mirado, entran en el dominio del surrealismo. Tal parece que, en esas instancias, el poeta estaría dispuesto a dejarse guiar por los llamados de la subconciencia solamente; sin embargo, la siempre alerta conciencia artística de Dávila Andrade, se ocupa en poner, aunque muy tenues, ciertos hilos conductores en el inextricable tramado lírico y éstos nos ayudan a veces totalmente, otras, en parte, a descifrar el poema.

Las ideas se desarrollan mayormente en forma imaginística por lo que abundan las imágenes tomadas de diferentes planos: lo real, lo imaginario, lo onírico; rescatar el concepto casi diluido en el mundo de imágenes y símbolos resulta ardua tarea. Con harta frecuencia, la fusión de los planos no ofrece una solución de encadenamiento, de forma que al carecer de una mínima ilación lógica hace difícil la tarea de interpretación.

²⁴⁰ Dávila Andrade César. O. C. V I. 301-30

Poemas herméticos, oscuros y revueltos como olas de mar agitado, los textos de En un lugar no identificado, se empeñan en resguardar su secreto y, desde la primera lectura se comprende lo difícil que resulta el tratar de descifrarlos. No obstante, cada lectura ayuda a disipar poco a poco la espesa niebla que los cubre y comienzan a precisarse paulatinamente los motivos; tras el ropaje de imágenes y símbolos se empieza a vislumbrar el concepto; hace falta volver una y otra vez al texto para aprehenderlo a veces en su totalidad, otras, en parte, y en esto radica el desafío que el poeta propone al lector.

El libro contiene quince poemas de los cuales seis son extensos. El tema central es el origen, pero, como siempre sucede en la poesía de Dávila Andrade, éste es como un centro irradiante cuyos reflejos: nacimiento, vida y muerte son partes constitutivas y consecuentes de aquél y éstos, a su vez, implican otros aspectos asociados a ese proceso tripartito. El origen, visto como resultado negativo de la unión sexual, es idea presente desde su primera etapa; en uno de sus poemas más tempranos ya lo expresa sin ambages, dice que el hombre: "...Sufre de bruces en su compañera. / Y cae, ciego, hacia lugares lívidos, / extendiendo su sangre derrotada / hacia un ser venidero que le acusa y le puebla." ("Canto del hombre a su ignorado ser.") Y justamente aquí radica el motivo de su amargura, rebeldía y rechazo: la vida concedida, arbitrariamente, a un "ser venidero" que no la solicita.

Otro de los temas de En un lugar no identificado, es el de la palabra en su más alta dignidad; esto es, como fuente de la expresión poética, tarea que constituyó para nuestro autor la sola razón de su existencia. A partir de esta entrega y en sus últimos libros, percibimos su concepción de la poesía como una poderosa voluntad de penetración en su esencia para fundirse con ella ("Poesía Quemada"), aprehender el instante trascendente y transmutarlo en imagen; por ello, exhibe los rasgos de una poética, ampliando así, aquella

que nos ofreciera en su iluminador ensayo “Magia, yoga y poesía”.

“Origen II”²⁴¹, primer poema del libro, es un texto cuyo título adelanta el tema, y los tres versos iniciales lo confirman. Sin dilación, el yo poético nos sitúa en el ámbito de sus reflexiones; éstas exhiben un tono evocativo por lo que adquieren, en algún momento, cierto matiz autobiográfico:

Ahora sé que me dieron esta alma en medio de una batalla.
Alucinado por las cerillas enemigas
Miré el cadáver de mi madre bajo el Cisne que la amaba.

Destaca ya, en la lectura inicial, la actitud negativa del poeta con respecto a la vida del ser; en efecto, la procreación es percibida como una batalla, idea corroborada por el léxico de connotación violenta que abunda en el poema, entre otros: lucha, huestes, crimen, devorar, destruir, azotes, escombros. El estadio previo al nacimiento es uno de lucha y derrota que que culmina, al nacer, en ajusticiamiento:

Entre huestes remotas y nombres hereditarios
luché
ensangrentado de Misericordia y de Crimen.
(Oh, la tremenda víspera de venir al Mundo con los ajusticiados.
En la materia, termina el entusiasmo del Altísimo).

Hay una marcada insistencia en contemplar el mundo como cárcel y al ser como condenado a permanecer en él. Mencionamos más arriba, un verso de la primera etapa daviliana donde se inicia la idea, aquí lo volvemos a copiar para resaltar las variaciones en “crescendo” que, desde entonces, exhibe el concepto; aquel aludía a la venida de los seres que “quieren bajar a uniformarse de cautivos” (“Invitación a la vida triunfante”); en “Consagración de los Instantes”, se expresa no ya un querer sino la inevitabilidad del ciclo de muerte y renacimiento al que está sujeto el ser: “Yo, que extendiendo la mano / hasta la

²⁴¹ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 301-04.

nueva época de mi nueva condena.” En “Origen II”, el ser es forzado a volver: “Oh, la tremenda víspera de venir al mundo con los ajusticiados” El término “ajusticiados” es de gran efectividad pues representa una doble condena: el nacimiento que lo deposita en el mundo y, una vez en él, la irrevocable marcha hacia un destino de muerte; desde esta perspectiva, se comprende la ironía del poeta cuando declara que: “En la materia, termina el entusiasmo del Altísimo”.

La siguiente estrofa evoca un espacio y cierta actividad doméstica que bien podría adscribirse al plano real, sin embargo, pronto se desvanece esa impresión debido a que se apunta a ciertas acciones, éstas se perfilan pero en seguida ceden el paso a otras y pronto todo queda envuelto en la nebulosidad propia del sueño; las imágenes, a pesar de su sencillez, no exhiben una continuidad lógica; en cambio, señalan la fusión de lo real y lo onírico:

Iba mi madre a lejanías iguales por el cuarto.
Un hombre, en la litera plana de los santos,
envejecía antes y después de mí.
Tomaba su café profundamente
como si fuera agonizando a sorbos;
se peinaba con un peine de hueso reidor,
miraba su ataúd de madera de maíz.

Los dos primeros versos establecen una oposición de cercanía-distancia con respecto al poeta y los personajes evocados. En efecto, el vocablo “madre” precedido por el adjetivo posesivo, que lo acerca a su progenitora, contrasta fuertemente con la referencia a “un hombre”, pues, además de omitir el obvio parentesco, el artículo indeterminado lo señala simplemente como representante del género, creando así la distancia entre el poeta y su progenitor. La atmósfera onírica se proyecta en las acciones del “hombre”: está en la litera, envejece, toma café, agoniza, se peina y mira su ataúd. Las imágenes y símbolos están

asociados a ciertos principios esotéricos establecidos por la doctrina hinduista, -a la que consideramos necesario referirnos para desentrañar el significado de la estrofa-, con relación a la unión sexual. El acto sexual se realiza con propósitos de procreación únicamente. Dichos principios no implican la idea de pecado de las religiones cristianas, sino en la de conservar la energía vital que se dilapida en el acto sexual. Según la disciplina de la Yoga, la unión sexual implica un fluir de miles de espermatozoides, para procrear sólo se necesita uno, todo lo demás se pierde. En cada aspecto de la vida del yogui o adepto se refleja una gran disciplina: la alimentación, el ejercicio físico (asanas), la respiración (pranayama) para mantener la salud del cuerpo y, la meditación, para la mente y el espíritu. La práctica de las asanas y el pranayama les entrena para ejercitar control en las funciones del cuerpo. En el acto sexual, por ejemplo, pueden expulsar a voluntad, un solo espermatozoide, destinado a la procreación. En esta forma no desperdician la energía vital y la transmutan en espiritual mediante la práctica de la meditación. Por otra parte, el derroche de la energía ocasiona la enfermedad, la vejez, la pérdida de la virilidad. Esta idea se condensa en el verso que alude al padre: “envejecía antes y después de mí” y por ello el hombre agonizaba “a sorbos”. La alusión al cabello que es símbolo de energía vital, de virilidad, de fuerza. En conexión con el “peine de hueso”, ambos símbolos mortuorios, sugiere la actividad sexual que consume: “se peinaba con un peine de hueso reidor”; el “ataúd de madera de maíz”, confirma la idea, pues, por un lado, el maíz es una planta no un árbol, de forma que no existe madera de maíz; y, por otro, según Cirlot, los granos de maíz son representaciones espermáticas.

Todo lo anterior sugiere la terrible ironía asociada a las polaridades vida-muerte: el hombre, el cabello y el peine junto al calificativo intensificador “reidor”, son símbolos

objetivadores del concepto; la misma actividad que origina la vida se encarga de consumir la del originador.

En mirada retrospectiva el poeta evoca su infancia regida por la soledad, otro de los motivos constantes de su obra: "Me alimenté solo, como un espejo extraviado / en el fondo de un bosque". La alimentación implica el duro proceso de aprender al que se enfrenta el hombre desde que nace; la referencia al espejo, símbolo de la conciencia o la imaginación, en cuya superficie aparecen y desaparecen las imágenes, va a reflejar la realidad del mundo siempre en proceso de cambio; sugiere lo discontinuo, la metamorfosis, la ilusión; por otro lado, el bosque que simboliza el inconsciente y su oscuro y oculto poder sobre la razón, hacen temible el proceso de aprendizaje. Igualmente negativa es la etapa escolar: "Qué terror descendía de los costados lluviosos de la escuela." Resumiendo, todo este simbolismo nos remite a un significado que traduce la visión del mundo del poeta: la vida intuida como áspera repetición de la ignorancia, la soledad y el sufrimiento.

La naturaleza, el campo y las vacaciones, son fuente de conocimiento erótico; especies vegetales y animales obedecen al impulso de acoplamiento: "Los árboles se inclinan sin ser vistos / a recoger las flechas ligeramente húmedas que les alegran. Pero, el de los animales es mucho más revelador:

Inocencia, te miraron mucho los grandes ojos
de los animales domésticos
recién apeados del coito
con tristeza de peones engañados.

Desde entonces, el niño empieza a imaginar la actividad nocturna de los padres:

Padres míos:
Yo sé que vosotros, en vuestro vaso ceremonial,
fabricáis a escondidas los niños
infelices pasatiempos de carne

que os avergüenzan cada mañana.

actividad, por lo demás, común en todos los adultos:

Hay actos de adivinación en lo más delgado de las puertas.

Oíd:

Ya llegan los adultos a morir entre el blanco aluvión de sus sábanas.

Ya vienen a encadenarnos hasta el alba.

La procreación es parte de un proceso que hace girar incesantemente la rueda de vida, muerte y renacimiento del que el hombre no puede escapar: “Partimos: / Nacemos en un cielo sucesivo. / En el plumaje que tira sobre las Reinas el viejo Sembrador.” Evoca el poeta una vida anterior cuando “tuve un misterioso instante de amor que he olvidado”. Y aclara que ya no es “aquel”, sin duda, porque la muerte anula la presencia física: “fui llamado al confín de los Mayores / y recibí mi sombra.”, o sea el alma en espera de la próxima reencarnación; su origen biológico previo es, ahora, el otro: “¡Ya no soy, pues, el que escondíais en el Ovario/ de la Gran Estatua Sentada/ durante las lluviosas tardes del Sur Ecuatoriano!”. La imagen del “Ovario” de la “Gran Estatua”, corporiza, con sorprendente plasticidad, la noción biológica de la especie mantenida por el óvulo y el espermatozoide. Finalmente, nótese la referencia autobiográfica al “Sur Ecuatoriano” que corresponde a la región donde nació el poeta.

Pero, aparte de su origen biológico cuya manifestación formal es el cuerpo, el hombre es mente y espíritu, de ahí su potencialidad para la creación ya presente aun en el remoto hombre de las cavernas. Dice Dávila Andrade en su ensayo “Magia, yoga y poesía”, que ésta: “Es el impulso de la conciencia más elemental en reciente vecindad con la materia y que al ascender, chisporrotea sobre sus obras, pero es incapaz aún de reconocerse sobre la oscuridad de su primer espejo.”²⁴², sugiere así el poder iluminador del espíritu sobre la

²⁴² Dávila Andrade César. O. C. V II. 431-37.

conciencia que va a manifestarse como imaginación; observa el poeta que: “Entre los primeros remolinos del espíritu parece girar el de la imaginación.”, fuente de la creatividad y, de la imagen, en el ámbito de la poesía. La imagen es el elemento medular de la creación poética, según Dávila Andrade, y el hombre es “un creador de imágenes”. Esta convicción parece coincidir con la del poeta francés Pierre Reverdy a quien el ecuatoriano recuerda: “Acaso bordeando este sentido, Pierre Reverdy concibió aquella frase suya: “ ‘La imagen es una creación pura del espíritu’ ”²⁴³

En la última estrofa, estos conceptos se traducen en imágenes de poderosa intuición lírica. Los opuestos claridad-oscuridad, inherentes al espíritu y la materia respectivamente, sugieren la opacidad del ser humano, pero también el impulso que lo acosa a buscar la luz. Disipadas las tinieblas, la polaridades no se fusionan, sino que se complementan en el hombre claro-oscuro. Puede entonces, intentar penetrar en la realidad oculta del mundo, de los seres y las cosas. A partir de este momento de su reflexión, nuestro poeta parece aceptar la fatalidad del “origen” que lo ata a la materia. Percibe la naturaleza dual de su ser y comprende que su parte luminosa puede alumbrar la oscuridad de la “Salvaje Madre”. Reconoce pues la misión del ser humano: la de continuar el canto del Hombre Claroscuro de la Noche:

Sinembargo, alguien debe continuar atado a la cabellera
que brota de la vertiente de la Salvaje Madre.
Alguien debe continuar la escritura del dedo en el polvo.
Alguien debe continuar la caza del papagayo
a lo largo del cielo deshojado.
Alguien debe continuar el canto del Hombre Claroscuro de la Noche.
Alguien debe continuar la agonía de los Mayores
sobre la mesa errante del pañuelo de maíz.

Llegamos así al mensaje que encierra el poema, reiterado con creciente ansiedad, por

²⁴³ Dávila Andrade, César. O. C. V II. 431.

presentir que, en futuro no lejano, cortaría voluntariamente el lazo que lo ataba a la “Salvaje Madre”: “Alguien debe continuar la escritura del dedo en el polvo”, esto es, la tarea iluminadora de la poesía, si bien advierte de antemano la inasibilidad de su esencia: “Alguien debe continuar la caza del papagayo a lo largo de un cielo deshojado” y, aun cuando ello suponga una incesante “agonía”: “Alguien debe continuar el canto del Hombre Claroscuro de la Noche”.

César Dávila Andrade parece determinado a encomendar a ese “alguien”, sucesivo e innumerable, la misión de la tarea poética; no creemos arriesgado imaginar que se la encomendó a “... aquellos poetas en los que predomina el hombre claroscuro, apegado a la noche genésica, con la mitad de su alma, por lo menos. . .”²⁴⁴

El siguiente poema, cuyo título repite el del libro, “En un lugar no identificado”, es similar, en extensión, a “Origen II” y el tema de la procreación continúa, sin que por ello se desvirtúe en un desarrollo simplemente reiterativo. Todo lo contrario, éste se refuerza con matizaciones diferentes y nuevos y más complejos motivos. Destaca igualmente la índole de monólogo reflexivo del poema que se inicia con la auto-interrogación del hablante:

¿Busco yo el Mundo de pulpa de madera, o
 Aquello que
 gira desde hace diez mil años
 en la rodilla del Pensador Sentado?

Es imposible, en este punto, no relacionar al “Pensador Sentado” de Dávila Andrade, con “Le Penseur” del escultor francés Auguste Rodin. La conexión “rodilla-Pensador” en obvia referencia a la famosa escultura, nos permite visualizar, instantáneamente, la pose de ésta: un hombre sentado, el codo del brazo derecho apoyado sobre la rodilla izquierda y la

²⁴⁴ Dávila Andrade, César. O. C. V II. 434.

mano bajo el mentón, sugiere un estado de profunda introspección de donde deriva su título: “Le Penseur”. Para Rodin, la belleza del arte radicaba, precisamente, en el poder de capturar los diferentes estados de alma del ser humano y objetivarlos mediante la plasmación escultórica. En “El pensador”, originalmente destinada a integrar la serie “Las puertas del infierno” que no llegó a completarse como tal, la representación de esos estados interiores constituye una de sus más logradas realizaciones. Es obvio, por lo mismo, el enorme impacto que debe haber causado en el ánimo de nuestro poeta el efecto de abisal introspección proyectado por la escultura, a cuya profundidad habría querido acceder para buscar “Aquello”, lo impronunciable, lo que resiste a dejarse atrapar por la palabra. Si la función de la poesía es nombrar lo innombrable, dar forma a lo informe y transmutarlo en algo bello y nombrable, por medio de la palabra creadora, “Aquello”, lo innominado, constituye reto y conflicto para el poeta, agónica lucha para aprehenderlo y nombrarlo, aunque todo intento sea en vano, como “la escritura del dedo en el polvo”.

La constante inquietud del poeta centrada en el enigma del ser le impele a continuar desarrollando el motivo biológico del origen, esto es la procreación:

Desgranando maíz en la noche, cantan
para él
la parte de su alma conservada en hierba.

Versos como éste parecen sugerir lo impronunciable; sin embargo, la alusión al maíz, cuyo simbolismo explicamos más arriba, ilumina el sentido de la estrofa. Mas, la pupila penetrante del poeta traspasa el hecho biológico del cuerpo como organismo, y descubre el elemento que escapa la corporeidad, pero que está ahí, igualmente presente: el instinto, denominado apocalípticamente “la Bestia”: “Qué terror de infinito sobre ti, yo te amo / mi Bestia ultravioleta. / Con livianos infiernos falseo el brillo del Océano, / y te amo —otra

vez- Bestia mía.” El calificativo intensificador “ultravioleta”, es un certero vocablo para denotar lo invisible.

El poeta va penetrando más y más en la constitución del cuerpo y lo imagina antes del alumbramiento: “Ni un grano de polvo aún en la cavidad de su tórax, / ni un rasguño de sol en las meninges,” y dando un salto hacia el mito elevado a la categoría de símbolo mediante la imagen, expresa la esencia dual del ser, constituida de espíritu y materia, identifica en el futuro ser tanto la espiritualidad como el instinto y las fuerzas inferiores, latentes ya aun antes de su manifestación física: “pero, / late ya el pez futuro, / el pasado minotauro, / el giratorio gusano de la brújula. / Animal de un solo pie en el polvo amarillo de la Biblia.”

El lenguaje de “En un lugar no identificado” abunda en términos científicos empleados en forma acertadísima, como cuando al referirse a la propagación incesante de la especie humana se vale del término “criptógama” que, en la clasificación clásica de las plantas, constituye un tipo de las dos que abarcan todas las existentes: criptógamas y fanerógamas.

¡Hostia criptógama, creces, multiplicas
Lo que se teme de ti: ser hijo verdadero!

Otro de los temas recurrentes que obsede al poeta, es el de la reencarnación, que supone -usando en préstamo sus palabras- el volver a “la nueva época de la nueva condena”, a un repetirse sin reconocerse, sin tener memoria de lo anterior : “Aquel que se ha perdido y está entre tantos / y en contra de todos / sin ser reconocido, / proviene de un Lugar destruido en El mismo, a causa de tanto retornar / sin haber escapado la Corriente”. Destino más terrible aún que el de Sisifo, el héroe del absurdo de Camus, cuya imagen, al leer los versos, invade nuestra mente, aunque medie entre ésta y la del héroe daviliano una distancia de contraste,

pues si bien a Sísifo le es dado un instante de respiro en la jornada de descenso para reflexionar sobre la inutilidad de su tarea y, pese a todo, está dispuesto a reanudarla como aceptación y propósito de su existencia, por lo que su creador lo imagina dichoso; el héroe de nuestro poeta, por contraste, desciende a ciegas a enfrentarse con lo desconocido y en ello consiste su tragedia. Dávila Andrade lo imagina como un “Ángel sin misión”.

Desde este ángulo emocional, la vida es contemplada como alienación, turbiedad y lágrimas, claro indicio de la tormenta que agita el alma del poeta. La irracionalidad extrema de las imágenes, expresadas en versos de factura onírica, confirma el sustrato emotivo que las origina. La presencia de lo absurdo, sin embargo, no disminuye el valor poético de los versos por una sola razón: porque brotan del fondo de la angustia existencial que lo posee y, al expresarla en el verso, la transmuta en auténtica emoción, que es la esencia de la poesía.

Durante las pesadillas y la fiebre, era posible
salvarse a nado, a través de una ola
de las sábanas, o de los ojos del nogal
que habían resistido a convertirse en madera
a fuerza de llorar.
Pero,
¿pudo Él salvarse de las Madres del Miedo,
de los gemidos imputados a las cajas de cereales
enterradas en el principio del mundo?
¿O del futuro corazón resonante en todos los lugares?
¿Y, se salvó, acaso,
de la manía de propagar el mundo, murmurando con ellos
la Bacteria Redonda?

No, no hay salvación posible para “la manía de propagar el mundo” y a consecuencia de ésta se origina otra, la de levantar ciudades, vistas como poderosas fuerzas oscuras en cuyo ámbito el hombre se deshumaniza. Esta preocupación de perspectiva ética, la expresó ya nuestro autor en “Ciudad a oscuras” de la primera etapa y, más tarde, en “La gran

muralla". La ciudad "En un lugar no identificado", se enfoca desde una perspectiva de referencia histórica: "la Batalla del Pichincha", que puso fin al dominio español, sobre el territorio que pasó luego a ser la república del Ecuador, abriendo así el espacio para "el Abismo Público". La identificación del espacio, parece contradecir el título del poema, a menos que volvamos al verso cuya alusión al retorno del ser implica un lugar imposible de identificar por expresarlo en forma indeterminada: "proviene de un Lugar destruido en El mismo":

Con el esqueleto afuera, como argamasa,
levantasteis el burgo –gran ciudad-
junto a las desembocaduras del Osario,
dejando en el centro
un espacio para el Abismo Público
abierto por la Batalla del Pichincha.

(...)

¡Era la Patria picoteada por la agujas
zodiacales del pelícano;
la propiedad, el éter, el extremo!
Os daban seguridad, circunferencias de recelo,
resentimientos, sospechas, criterios de piedra
para encerrar al hijo del molusco

La noción de Patria es abstracta, pero el símbolo zodiacal sugiere, por su circularidad, la rueda de la vida y los principios de involución y evolución, la materia y el espíritu. Los seis primeros signos son involutivos y los seis siguientes evolutivos. Expresa también la energía primordial, representada por el Ouroboros, que al ser fecundada pasa de la potencialidad a la virtualidad, del mundo informal al mundo de la forma. En este contexto, "la Patria picoteada por las agujas del pelícano", representaría ciertamente un paso evolutivo, de la Colonia a la autonomía de Estado independiente, no sin su cuota de dolor y muerte.

La conciencia del existir del poeta está impregnada de interrogantes; quisiera penetrar en la etapa anterior al ser para desentrañar el enigma: “Y, digo: / ¿Quiénes fuisteis, antes de Ahora, / en el fondo de la gran calavera / de semillas de amapola del Universo?”. Y va todavía más lejos: “¿Antes de que las siete formas del Ser fueran vistas / por la frente agujereada de Zoroastro?” Esto es, antes de la existencia del Profeta que, según los historiadores, data de más de un milenio antes de la era cristiana. Zoroastro es considerado una de las grandes figuras religiosas que ha dado el mundo, pero su grandeza radica, dice Mircea Eliade:

“...in the innovation and strength of his message which was in itself a break in the tradition, one that forcefully and effectively introduced two great revolutionary ideas: dualistic monotheism (The Wise Lord who fathers two twin spirits, the beneficent and the evil); and the expectation of a transfiguration.”²⁴⁵

Zoroastro descubrió la verdadera fuerza motivadora subyacente en el universo, esto es, la eterna lucha entre el bien y el mal. Su mensaje, contenido en la doctrina llamada “Los Inmortales Benéficos”, expresa nociones abstractas de espiritualización y ciertos principios que equivaldrían a las siete virtudes del cristianismo, “las siete formas del Ser”, como las denomina Dávila Andrade. Pero a nuestro poeta le interesa más indagar la naturaleza del ser humano antes de que la idea del bien y del mal emergiera a su conciencia: “-¿Quiénes fuisteis, / antes de la unión de la esperma y el Amor / en la vesícula de la bestia infrarroja?”, es decir, antes de la caída cuando el ser, en su prístina inocencia, ignoraba esos principios. Y es que, bajo toda esta armazón de imágenes y conceptos que estructuran el poema, subyace la verdadera razón de la amargura del poeta: su profunda nostalgia por el paraíso perdido. Su intensa frustración se refleja en la visión del ser humano que nos ofrece, teñida

²⁴⁵ “Zarathushtra.” The Encyclopedia of Religion. V 15. 1989 ed.

de áspera ironía; reduce al hombre a imagen de mera función biológica, a un organismo productor de humores y sustancias vitales del cuerpo: saliva, sangre y sebo o grasa:

Ignoráis del espermatozoide disparado en las cavernas
de leche de la Nebulosa. ¡Ignoráis
de la primera merienda de carne
y de corpúsculos, por el Espíritu!
Desde entonces,
operamos
 saliva
 múrice
 estearina.

Y sustentando estos temas a lo largo del libro, claro indicio de su homogeneidad, pero, siempre ampliando las ideas en nuevas y extrañas matizaciones situadas en el ámbito de lo irracional, el poeta, por otra parte, no escatima las pistas que, por mínimas que sean, son de gran ayuda para penetrar parcialmente en el universo onírico del poema. Como ocurre en “Cabeza cortada durante un monólogo”²⁴⁶, cuya imagen de rotunda plasticidad se instala de lleno en el surrealismo y apunta, tanto a la inmensa complejidad biológica, como a la intangible mas no por ello menos real, presencia de la mente. La cabeza es percibida como un microcosmos, razón por la cual la denomina con el vocablo “cabra”, uno de cuyos significados corresponde al nombre de una estrella de primera magnitud de la constelación del Cochero. Esta impresión se refuerza mediante el lenguaje: cavernas, montes, gusano, almeja y madrepora que nos remite a océano, cuyo propósito es crear, de entrada, una atmósfera especial de determinado matiz :

Cabeza, cabra de bóvedas sembradas con semillas de teléfono
en la Sala de Espera. Raíces cocidas en esmaltes
chorrean la caverna y las meninges. Es angosta
la goma del gusano en el Yo, La madrepora rige los manubrios.
Peine en el remolino de la almeja. Sus verdaderas

²⁴⁶ Dávila Andrade, César. O.C. V I. 310-12.

rodillas, los montes supraciliares...

Pero la función última de la cabeza es la de pensar. El proceso se origina en la mente cuyo resultado es el pensamiento, éste va a emitirse a través de la palabra, cuajando en el texto del extraño monólogo del hablante que, al parecer, se encuentra todavía en el claustro materno. La conciencia, por lo tanto, es nebulosa y sólo puede captar cierto espacio en sombras: "En negativo fotográfico contempla / la tempestad de leche del Universo en el Vacío negro. / Es aún muy temprano." En aquel vacío que es la cabeza pero también el espacio estrellado, exento de la conciencia del pecado y la palabra: "Nadie canta. / La serpiente no empieza todavía a nutrirse de sus vértebras." Aparecen así, nuevamente, pero ampliando aún más su alcance, los motivos que recorren el libro.

El monólogo va a concentrarse en el acto de la procreación y el nacimiento de los seres que vuelven y "remontan las piernas de la rueda." El mundo es, pues, percibido como la sala de espera de una maternidad:

Empecé, entonces, a escucharme
mientras la Sala de Espera se llenaba de mujeres
que cosían ropa de buzos alrededor de sus cinturas.

El estadio previo al nacimiento es sugerido mediante la referencia al océano lo que nos remite al simbolismo que envuelve esa extensión de agua: misterio, movilidad incesante, contiene el germen de los contrarios, lo positivo y lo negativo. Alude, así mismo, al agua o líquido amniótico del claustro materno que rodea al feto, cuya plasmación en imagen de la "ropa de buzos", es un feliz hallazgo. Situado en este universo biológico, el futuro ser reflexiona sobre el enigma de la vida que, representada por el océano, es percibida como inútil vaivén:

Habiendo acumulado el Océano según las líneas del diapasón,

ahora lo oía lamerse grieta por grieta.
 Porque fueron de océano mis búsquedas.

La persistencia del tema del origen y su realidad fenoménica se asocia al del erotismo en su forma más negativa. Lo ve como abismo, como trasgresión, como penetración que menoscaba el cuerpo, de ahí su frecuente alusión a la serpiente: “allí mismo, en el agua del Abismo, estaba ya la mujer”. La referencia al “Constructor” en representación imaginista de la procreación, se elabora en base a un tejido de connotación erótica; la mujer del Abismo: “calcula la hora de entrar con su vaso ceremonial de emperatriz, en la Casa / del Jefe de Arquitectos. El Constructor / la ignora así, pero la frecuenta como a un hermoso légamo, / sobre el que, a su vez, pierde el conocimiento de sí mismo.” El vaso ceremonial de la emperatriz sugiere el nivel sacro del acto sexual cuando su propósito es alcanzar la unicidad en el instante eterno, que bien podría ser de revelación. Sin embargo, la imagen del légamo nos remite al nivel inferior de grosero placer, al barro pegajoso en el que el constructor sólo busca perder “el conocimiento de sí mismo”.

Las imágenes desvalorizadoras del acto erótico son extremadamente negativas; hay la obvia intención de transformar éste y el cuerpo de los amantes en hórrida representación carnal:

Unidos por un animal de polea, bajo un puente
 de formación natural, duermen saciados.
 Cada uno completamente leproso del otro; en la
 posición prenatal de la Luna sin cuajar, derramada en el lecho.

El monólogo se torna inquisitivo. El hablante interroga, en una serie disyuntiva de posibilidades, el verdadero sentido de la unión, sin nombrarla, sino mediante una copiosa imaginería erótica: los amantes serían clara y yema del huevo cosmogónico, aludiendo así a la fuente del origen de la vida, pero en contrapartida microcósmica. Tratarían de emular

al Creador en el acto de la procreación. El instinto, fustigando la naturaleza inferior de los amantes los empujaría al festín de los sentidos, a fornicar con la mente a veces y, otras, a disimularlo bajo la “astuta” apariencia de cumplimiento de la orden divina: “fructificad y multiplicaos”, (Génesis 1, 26):

Serán clara y yema del huevo comogónico
 en el cuero animal que transporta los pecados del Mundo.
 O, el efecto mecánico, grabado en gelatina,
 de las palabras trágicas: “Hagamos al Hombre”. O serán
 lo que todos hacemos en la calle, subiendo mentalmente
 a caballo, sobre la dama a la que saludamos.
 ¿O el entreacto secreto de las parejas de baile,
 que bombean sus pozos de amor a cuatro manos, bajo
 la picadura de miel de los violines?
 O, la astuta manera de salvar nuestras almas, a costa
 de un frenesí que hace temblar a los arcángeles
 más atrevidos. ¿O, acaso, la más ardiente
 y triste confrontación de lo que Dios nos debe
 hasta que le miremos cara a cara?
 O,
 ¿será lo Otro!
 El y ella, lo Otro.
 No. Dios no tiene contrario.
 Sean, pues, reabsorbidos por el Caos.

El monólogo termina con una oblicua referencia bíblica, comenzada más arriba con la alusión a “las palabras trágicas”; en efecto, la creación del Hombre, según el “Génesis”, tiene una proyección más amplia: “Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza” (Génesis 1, 26.) Si tomamos la palabras bíblicas en su sentido más literal, entenderíamos que la amargura de los versos deriva de una promesa que se enunció pero que no se realizó, pues hacer al hombre a imagen y semejanza de la divinidad, supondría la ausencia de los impulsos de la carne, esto es la ausencia del conflicto primordial, que sería: “¿...lo que Dios nos debe/ hasta que le miremos cara a cara?. Sin embargo, nuestro poeta versado en diferentes doctrinas religiosas, también podría estar

aludiendo a la naturaleza andrógina de la divinidad, como la concibe la doctrina hinduista; esto explicaría la alusión a “El y ella, lo Otro”; un ser andrógino que no estaría acometido por el “frenesí que hace temblar a los arcángeles más atrevidos.” Conviene subrayar la efectiva función de la serie disyuntiva que alude al acto sexual, cuyo enigma el poeta se propone elucidar. La disyunción se emplea para contrastar el asunto nombrado llevándolo al plano imaginativo, donde irradia significados más amplios por vecindad con los otros asuntos que convoca al verso mediante el recurso: ¿será esto o aquello?, sugiriendo así la serie de posibilidades, ya comentadas, como si tratara de cercar el enigma desde todos los ángulos para poder desvelarlo, lo cual, por supuesto, no llega a ocurrir. Al final el ritmo se acelera y el poema se cierra con una expresión de rotunda certeza por parte del poeta sobre la naturaleza Una y Omnímoda de la divinidad: “Dios no tiene contrario”.

En “Funerales del pez insumergible”²⁴⁷, la vida del ser humano es enfocada desde una perspectiva existencial y proyectada en el espacio del poema a través de los hechos que la afectan: el desarraigo, la palabra como confuso medio de comunicación, el pecado, la lucha entre el bien y el mal. El mundo es percibido como un lugar de exilio: “Casi nada puedo decir de la Fuente donde bebían / los Exiliados”. Emerge así la noción trágica del existir; la fuente en estos versos simboliza el origen continuo de la vida y su enigma indescifrable, pues el lenguaje, sin la mediación del Espíritu, es insuficiente para aprehenderlo: “Convulsos, recibían el insecto sobre la lengua y lo deglutían / bajo las colgaduras eléctricas del Pentecostés.” La conexión irónica, eléctrica-Pentecostés, anula el sentido de iluminación sugerido por la fiesta religiosa católica, en conmemoración de la venida del Espíritu Santo sobre los apóstoles, y deja el enigma en suspenso.

²⁴⁷ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 313-14.

Hasta aquí, la triste condición humana es suficientemente precaria, pero, si a ello se suman las polaridades del bien y del mal que el hombre reconoce como inherentes a su naturaleza, su estado es casi de total desamparo. Y así emergen los motivos recurrentes en la obra de Dávila Andrade: el de la reencarnación que encierra al hombre en el círculo de muerte y renacimiento, plasmada en la imagen del collar que va ligando una existencia tras otra: “pero, en las más abruptas creaciones del gran collar / se escondían las fresas y se miraba correr el remolino”. Y este motivo está en estrecha relación con el del pecado: “dinos lo sonoro que resta del delirio / sobre la piel expuesta de la serpiente”. De otro lado, está el instinto, la bestia representada con el símbolo del Dragón. Se sugiere también la capacidad de transformación sugerida por Mercurio, cuyo simbolismo alquímico alude a la transmutación de lo inferior (la materia), en lo superior (el espíritu). Mercurio es conocido como el “mensajero de los dioses”, el mediador, representa el poder de la palabra y también la muerte: “Mercurio, desciende por las uñas volteadas y los surcos / de nuestras lágrimas, sobre el tejadillo”. En la cosmovisión del poeta, la vida se reduce a una trampa (tejadillo) y su destino es caer en ella una y otra vez: “Nos hemos salpicado de esperma andando entre la hierba / crecida de los altares y es menester, destrozarnos el paladar / a saltos, a fuerza de horribles propagaciones verbales”, trasgresión no sólo en el nivel físico sino en el de la palabra, instrumento de creación y comunicación que asemeja al hombre a los dioses, cuando no se ha contaminado:

En el muro está escrito: “Si uno bebe, si bebe
nuevamente, si bebe hasta caer por tierra, debe levantarse
y continuar bebiendo hasta completar el Dragón

La referencia a la escritura en el muro y a la bebida es bíblica, (Daniel 5, 2-5), y alude a la caída del rey Belsasar, hijo de Nabucodonosor, quien en un banquete, mientras bebía

vino, vio la mano que escribía su sentencia en la pared que, de acuerdo a la interpretación de Daniel, era de muerte. “Completar el dragón” significa por lo tanto, la trayectoria regresiva del ser hasta llegar al fondo del abismo. El dragón es un símbolo universal y se identifica, en su aspecto negativo, con lo animal, con algo que se debe vencer, de ahí que en numerosas leyendas el héroe aparezca en el acto de combatirlo. Sin embargo, en algunas culturas, como la china, por ejemplo, el dragón es un símbolo positivo, aparece en los estandartes como emblema del poder y, otro de sus significados, lo asocia a la lluvia. Pero en el poema que nos ocupa, no cabe duda de la naturaleza negativa por excelencia del símbolo; sugiere lo involutivo, la perversión de las cualidades superiores común a todos los tiempos y culturas, causantes, por lo mismo, de la alienación social, que incita a la fuga imposible: “Salir del Tiempo, escapar de la razón, devorando / residuos abandonados por horror en la atmósfera”, como le sucedió a Nabucodonosor a quien el poeta recuerda en la estrofa final:

Hidra

Hidra

Hidra

Tu vientre de amianto replegado hacia adentro; tu metal
conocido por Nabucodonosor en las palpitaciones
de su corona regia.

Así, hasta completar el Dragón.

Luego, era destruido y cantado en las primera horas
del mismo día.

Destruir al dragón y cantarlo el mismo día, sugiere la idea de caer y levantarse para volver a caer, triste historia del ser humano dominado por sus pasiones, sobre la que el poeta reflexiona pues, al parecer, y volviendo a las palabras de la escritura en el muro: “si bebe hasta caer por tierra”, está evocando, a su pesar, ese triste episodio que constituye un retazo de sus vivencias.

La reflexión sobre el significado de la vida continúa en “El recuerdo es un ácido seguro”²⁴⁸. La visión pesimista de la existencia y de la condición humana es, ciertamente, el ácido que corroe la memoria y los recuerdos: “Marchábamos en fila india por el reino punzante de la ortiga / y fulguraba la memoria en polvo de aguas, / y las formas.” El poeta indaga en ellos, en lo que tienen de sombra, de pecado, de vacío que es, en suma, a lo que se reduce la existencia del hombre.

Oh armadura de laurel del Polo
sobre nuestras cometas de maíz.
(. . .)

El Polo, punto fijo alrededor del cual gira el mundo, es imagen del fluir incesante de la vida en ininterrumpida circularidad, en esto radica su triunfo, sugerido por la “armadura de laurel”; triunfo que depende, por cierto, de la actividad procreadora del ser humano si nos atenemos al simbolismo del maíz, anteriormente mencionado. Vale también anotar que, tanto el maíz como el laurel, especies vegetales, tienen un sentido genérico de fecundidad, la fecundidad del laurel es la de la mente y alude a la creación intelectual según Cirlot.²⁴⁹

La imagen del triunfo de la vida pronto se esfuma al intervenir la memoria y, en instantáneo efecto, el recuerdo se encarga de activar el ácido que herrumbra el contenido poético. Desde esta perspectiva, es posible percibir tres diferentes estados de ánimo del poeta, relacionados con los sentimientos que permean el poema. El primero, es de dolor, de amargura al recordar una experiencia de amor, pero que emerge a la memoria reducido a simple episodio de la carne asociado a la “serpiente” :

Como ladridos de lo que fue beso,
El soplo del azogue, el metaloide amargo de los muslos.

²⁴⁸ Dávila Andrade, César. V I. 315-316.

²⁴⁹ Cirlot, Juan Eduardo. 268

¡Fue piel todo lo unido por la mente
y fue
como una gran música morir!
¡Aquellos campos de uva pálida, rupestre!
Las heridas corrían
del corazón de aceite de la serpiente.

Y, evocando la atmósfera nefasta de la ciudad, de la “Gran Muralla”, espacio propicio a la promiscuidad, donde el instinto triunfa sobre el espíritu, y la caída del ser es, por lo tanto inevitable, se da cuenta de su impotencia y esta certeza le hace sentirse inerme y “próximo a aullar” de angustia. Súbitamente comprende que no hay esperanza de redención: “¡Era el enquistamiento del ostión y la copra / en mi máscara de láudano / próximo a aullar frente a las altas cercas!”

El segundo estado es el de apertura del que emerge el sentimiento de búsqueda que, como reacción del espíritu, intenta llevar un poco de luz al ámbito en sombras de la conciencia, mediante el recuerdo de lo que fue razón y norte de su vida :

Y busqué Mi Lugar en los lugares. La bellota
salvaje, en el perfil de un Continente en guerra.
Los dados de ojos negros; el supremo Mandala
en los poemas y en los alcoholes.

La estrofa es autorreferencial, expresa, con terrible sinceridad, el sentimiento de total desarraigo que padeció el poeta durante toda su vida, y sugiere el incesante anhelo de encontrar su “Lugar” en el mundo, aunque presentía que nunca lo hallaría, porque: “la conciencia del destierro / es mi único País.” (“Los desmandamientos”). Sin embargo, la búsqueda de lugar es solamente el punto de partida hacia un objetivo mucho más esencial: la búsqueda del conocimiento a través de la palabra, de esa “bellota salvaje” cuyo fruto, cubierto por dos envolturas una interior y otra externa, representa, en muy acertada metáfora, la complejidad de la palabra como instrumento de creación. Por otro

lado, envuelve también la voluntad de ir desde la periferia hacia el "centro", es decir, figurativamente, de acceder al supremo Mandala, diagrama geométrico que le sirve de instrumento de contemplación espiritual al iniciado y que, para nuestro poeta se transforma en diagrama lingüístico cuajado en poema. Sobre el mandala, como símbolo del "centro", explica Mircea Eliade:

These could be of two kinds: first, a purely mental construction, which acted as a "support" for meditation, or, alternatively, and identification of the "mandala" in his own body. In the former case the yogui places himself mentally within the "mandala", and thereby performs an act of concentration and, at the same time, of "defense" against distraction and temptation. . . . The discovery of the "mandala" in his own body indicates a desire to identify his "mystical body" with a microcosm.²⁵⁰

Todo lo anterior reitera una vez más la concepción de nuestro poeta sobre la palabra y su función esencial en la tarea poética, presentida como ruta hacia el conocimiento, pero también, como vía de acceso al "centro" donde podría encontrar "su lugar", identificándose con el microcosmos, para no sentirse un exiliado perpetuo. La estrofa es, sin lugar a dudas, conmovedoramente autobiográfica, condensa en cuatro versos, toda la tragedia existencial del poeta, quién valientemente la enfrentó con la "armadura" de la poesía y, también, con la ayuda de los "alcoholes", durante sus etapas de crisis depresivas.

Y finalmente, llegamos al tercer estado, al sentimiento de rebeldía que se origina en la realización del absurdo destino del ser humano, creado para desaparecer en la mesa de ese juego de azar que es la existencia. El hombre, fatalmente situado frente a la realidad del tiempo que lo consume y lo destruye, se va de este mundo sin haber logrado entender el enigma de esos opuestos tan irónicamente relacionados entre sí, el de la vida y la muerte, percibido por el poeta como una "¡Horrible abreviatura del Altísimo!" :

²⁵⁰ Eliade, Mircea. 53.

¡Horrible abreviatura del Altísimo!
 Vi repartir los naipes y los símbolos sobre la misma mesa.
 ¡Y todo fue creado y destruido en un solo destello
 fuera del Tiempo!
 ¡Nadie espere otro juego!

El abrupto terreno de la irracionalidad por el que el libro nos obliga a transitar, si bien es un arduo ejercicio, resulta cada vez menos agobiante porque empezamos a encontrar familiar la atmósfera de lo onírico, lo irreal y lo imaginario que inunda el espacio lírico, como sucede en: “En el Ego cuenta a sus mamíferos”²⁵¹. Desde el primer verso hasta el final, el texto es una sucesión de imágenes surrealistas sustentadas por una idea central: establecer la urgente necesidad de extirpación, destrucción y muerte. Esta extraña impresión de violencia es la armazón que sostiene la serie de imágenes irracionales, levantadas con el propósito de no dejar duda sobre lo que se tiene que destruir: “el Ego”.

Partiendo de los principios de la doctrina hinduista, el hombre que desea descubrir su real naturaleza oculta tras la serie de rostros del Ego, cada uno de los cuales representa diferentes animales, tiene que eliminar a aquél para librarse de los “mamíferos”. No debe “llevar a la boca del Ego / la copa de los animales fosforescentes.” (Vacío, país salvaje)²⁵². Sólo después de haber dado muerte al poderosísimo Ego, el ser puede sentirse libre y comienza, entonces, a vislumbrar el sendero hacia el verdadero conocimiento. Tiene también que liberarse del condicionamiento mental y psicológico; de la maraña de ideas, patrones, fórmulas, guías establecidas por la tradición, la cultura, la sociedad, la religión para sentirse libre. Y esto es lo que se propone el poeta, según lo expresa en la última estrofa de la primera parte del poema:

²⁵¹ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 317-318.

²⁵² Dávila Andrade, César. O. C. VI. 323.

Salgo de las profundas convicciones, de las ideologías,
de la ósmosis.
Mueran los líquenes.
Abajo el muérdago.

Dice Krishnamurti, uno de los autores mencionado por Dávila Andrade en sus ensayos :

... Esto no tiene que ver en absoluto con ningún sistema o filosofía. Entonces la mente, habiéndose despojado de todo condicionamiento, de toda influencia, de todas las incrustaciones de los siglos, viendo el significado total de ello, no como reacción, sino viéndolo para evaluarlo y echándolo totalmente a un lado, es entonces que la mente se vuelve asombrosamente vital, sensitiva e inteligente. Es tan sólo cuando está totalmente vacía de lo viejo, que surge lo nuevo . . . Es un modo de vivir totalmente diferente en el cual lo animal ya no existe . . . Tan sólo una mente que es del todo libre conoce la belleza de la vida.²⁵³

Lo anotado explicaría, quizás, la intención del poema que sugiere, mediante imágenes ancladas en lo irracional, la misma idea: la eliminación de todo lo que obstaculice el proceso de conocimiento de sí mismo. El poema está dividido en tres partes; la primera es de introducción; la segunda se encabeza con la frase “-El Ego” y, bajo “-Faunas”, se inicia la tercera. La imagen irracional resulta, en este texto, muy apropiada, dada la naturaleza del tema que se inicia con el descubrimiento de un nuevo rostro del Ego, desconocido hasta entonces, y que va a unirse al grupo, a “Aquello”, la fauna latente en el interior del hombre :

A medianoche suena como un parto. Y mientras todos
suman aquel a Aquello, yo suspendo
mi tiempo de caníbal.

La calidad de las intuiciones es definitivamente surrealista y cuaja en imágenes cuyos elementos suscitan tensión entre lo extraño y lo alucinante, característica de la mayor parte de los poemas. Un par de ejemplos bastan para ilustrar lo anotado: “Los lomos de los trenes, sin sepultura. Los libros / con estertores de camisa. . . .”: “Son sólo cinco las tetas

²⁵³ Krishnamurti, Jiddu. 115.

de la Tierra, mas los objetos / maman de ellas con un trillón de hocicos a la vez”.

En la segunda parte se esbozan algunos rostros del Ego: violento, hipócrita, cobarde, traidor, egoísta. Los versos en paréntesis son inquietantes por su contenido de tono irreverente que parece aludir al episodio más sacro de la vida de Cristo según los Evangelios, el de la “Última Cena”:

a) –El Ego.

Erguido en su única pata acuática, el Ego,
oscuramente, participa en batallas siderales.

Ante el espejo, suda con el rostro entre las manos;
en la persona que esconde su conciencia,
el Ego se derrama.
El Ego del pan es audaz como el perro de los santos.
Ante el rumor de las armas y los diques,
el Ego se retira hacia lo más encajonado de los violines.
El Ego tose tres significados
y entrega los símbolos de los fugitivos.
(¡Ah, el Ego de aquel almuerzo
entre los Doce Animales Amarillos
y Uno pálido y egoísta por todos!)

En la parte tercera y final del poema se hace referencia a los animales del diluvio en el Arca de Noé y se enuncia, irónicamente, la sentencia de muerte contra ellos. El verso de cierre es por demás insólito y particularmente acertado, introduce la nota de humor en el texto pues pasa del sacrificio casi ritual o sagrado, al simple matadero de carácter alimenticio:

b) –Faunas.

(...)
Feroces candidatos a la Bestia que un día
nacerá ya sin órganos:
Toda la Fauna reunida en el Arca,
descendió
a terribles estudios semejantes al hombre.

Y cada pequeña caries,
es nuevamente, toda el Arca
encerrada en la boca de las aguas.

¡Mueran, pues,
todos los Animales, sin remedio!
¡Mueran todos los Animales en Chicago!

En contraste con los anteriores, el texto siguiente, se caracteriza por la sencillez tanto del lenguaje como de las imágenes, y por el reiterado uso de la expresión coloquial “Aquí nomás”²⁵⁴, que le sirve de título al poema. Sin embargo, la aparente sencillez de la forma pronto se disipa debido a la complejidad del sentido, que va aumentando en densidad abstracta conforme avanza el poema.

El título, “Aquí nomás”, en sentido espacial sugiere lo inmediato, lo más cercano y, efectivamente, eso es lo que entendemos en la primera estrofa, la inminente proximidad, no de persona, objeto o dirección, sino de un evento imaginado en el tiempo antes de su ocurrencia, pero presentido como inevitable:

Aquí nomás está todo. Aquí. La extremidad
de cada cosa, unida a su interior, que vuelve
a repetirse
como si nunca la hubiéramos dejado de mirar
de frente. Y lo tremendo
de cada suceso, que nunca fue más bello
sino ayer, cuando aún no acaecía,
a pesar de golpearnos ya
como todo lo que va a romperse en lágrima
aquí, en nuestra mejilla,
en su breve candela que no muere.

La estrofa expresa, veladamente, el proceso de la existencia como un enigma desvelado sólo en parte. Los elementos de su periferia, por su incesante repetir, son reconocibles y constituyen la implacable realidad del ser humano: nacimiento, dolor, amor, contingencia

²⁵⁴ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 319-20

y muerte en cuya virtualidad radica su belleza, pese a que, aún antes de su manifestación en el tiempo y el espacio, la fatalidad inherente a éstos es presentida ya, como golpe. -Esos golpes del destino que poetizara César Vallejo y que no podemos dejar de evocar- que, en feliz plasmación poética se transmuta en lágrima. Así, la subjetividad del presentimiento es objetivada en hermosa imagen de mejilla humedecida y acabada con el prodigioso toque del hallazgo intuitivo: “breve candela que no muere”.

La segunda estrofa, igual que la anterior, exhibe un léxico mayormente denotativo: “enfermo”, “mercurio”, “quemar”, “doler”, “pecho”; mas la interferencia del símbolo transfigura lo físico en metafísico y el sentido de los versos se torna brumoso. En efecto, el “punto” y el “centro” son la representación simbólica del paso de lo exterior al interior, de la multiplicidad a la unidad, del tiempo a la intemporalidad y del espacio a su ausencia. Pero, sucede que en estos versos el centro proviene de “otro siglo”, lo que infiere que el paso en el presente es a la inversa: de lo interior a lo exterior y por esa razón, ahora “le duele realmente” esa parte que constituye el centro del hombre: “el pecho”. Y, porque debe empezar, otra vez, la trayectoria hasta llegar al “punto”. Esta estrofa está preludiando el tema de la siguiente: el de la vuelta o renacimiento para pagar las deudas, tema asociado, implícitamente, a la ley del karma.

Aquí mismo está siempre el sempiterno
punto corredor
del enfermo suspenso del mercurio
que le quema a plomada el lugar
cuyo centro proviene de otro siglo,
mas, le duele realmente
ahora, en el pecho. Aquí mismo.

Aquí mismo,
porque hemos vuelto acá mismo
y continuamos

por el ojo de la tetilla izquierda,
 como si algo tuviéramos que robar
 o pagar aún, pecho a pecho, aquí mismo.

La dialéctica de los opuestos, rasgo tan característico de la poética de Dávila Andrade, es el recurso estructurador de la siguiente estrofa. La vida, en su manifestación total, se resume en las polaridades de lo inmediato y lo trascendente, lo fugaz y lo permanente, la materia y el espíritu:

Aquí nomás está
 el más allá de tu grandeza y de tus pormenores,
 tu plazo de fulgido centímetro,
 tu átomo uniforme.

Un tenue nimbo de misterio rodea a los tres versos de la próxima estrofa, debido a la presencia de lo innominado. No se sabe quién es el propietario del segundo corazón, que constituye el enigma último del poema por sugerir lo innombrable, lo que estando ahí mismo, en el "corazón central" del poeta, no se pronuncia. ¿Será acaso... la esencia de la poesía? Es probable, pues, al menos en lo que atañe a nuestro poeta, ella fue no sólo carne de su carne, sino centro de su centro, donde vibró, en perfecta unidad, el simultáneo palpar de sus corazones :

Y aquí mismo, pero un poco
 a la izquierda, mi corazón central,
 y más acá, en mí, tu corazón. Está.

La presencia de la divinidad, aunque innominada, aparece en la última estrofa, y es posible identificarla por el adjetivo posesivo, escrito con mayúscula, que utiliza el poeta. Sin embargo, es difícil definir su sentimiento hacia esa innombrable Presencia en estos versos, debido a que siempre hay conflicto en su relación con la divinidad. Esta se manifiesta en ambivalencia, en una dialéctica de polaridades que aparece en algunos

poemas: aceptación-rechazo, unción-irreverencia, certeza-duda, búsqueda apasionada-irónico desapego. Volviendo a la estrofa y tomando en consideración el lenguaje de connotación negativa: la ciudad vista como “público escondrijo”, “abismo”, y también el contraste final entre la Omnipresencia divina: “Está” y la triste fugacidad el ser humano: “ya no están”, podría afirmarse que los versos no están exentos de ironía y que, en última instancia expresan una actitud de rebeldía frente a la divinidad.

Aquí nomás
y aquí mismo, Su punto único,
Su público escondrijo
compartido de pupila a pupila.
Este es su Centro, Su abismo, Su otro lado.
Aquí nomás está
como uno cualquiera de nosotros
y como
muchos de otros que ya no están aquí.
Está.

Nótese la reiteración de lo impronunciable con una sola palabra, la forma verbal “Está”, que constituye una oración precedida por el punto que la separa de lo anterior. La frase anafórica “aquí mismo” es una variación de la del título, “aquí nomás”, que nos introduce de lleno en el habla coloquial ecuatoriana. Su función es destacar los elementos significativos del mensaje poético, bastante complejos, como se habrá observado, frente a la sencillez del lenguaje que los conforma. En lo que respecta al verso, se alterna en forma irregular el alejandrino y el endecasílabo con versos de cuatro, seis y siete sílabas en sostenido encabalgamiento, frecuentemente de más de dos líneas, lo que produce un ritmo entrecortado que conviene a la interacción entre forma y contenido, entre expresión y emoción. Finalmente, vale la pena subrayar el dominio del poeta sobre el material que maneja, transformando así el acto de la escritura en obra de arte, en Poema.

La experiencia lírica vista como acto poético estrechamente ligado a un proceso de interiorización, es el tema de "Poesía Quemada"²⁵⁵, y representa la primera entrega de carácter metapoético del autor. Pero, es de rigor anotar que, a lo largo de su obra, abundan las referencias a la palabra y a la poesía. Baste recordar una sola, la más hermosa quizás, la del "hombre claroscuro de la noche" y su misión "de continuar la agonía de los Mayores." En "Poesía quemada", Dávila Andrade nos ofrece su reflexión sobre el proceso que envuelve el acto mismo de creación del poema, desde una perspectiva vivencial, por lo que, lo autobiográfico y lo poético se fusionan y constituyen el material que conforma el texto:

Empieza el poeta enfocando las polaridades: "obras puras - ánimas o ruinas", y anuncia que sobre éstas nada puede hacerse, aparentemente, a nivel creativo, o sea como elementos de un tema poético, pues, en el primer caso, la perfección absoluta no puede ser sobrepasada y, en el segundo, la realidad física desaparecida o destruida no puede rescatarse, anulando así, cualquier posibilidad de creación:

Entre las obras puras, nada que hacer. Tampoco
sobre las Animas o las Ruinas.

El Poema debe ser extraviado totalmente
en el centro del juego, como
la convulsión de una cacería
en el fondo de una víscera,
Y reír de sí mismo
con el costillar del ventisquero.

Sólo lejos de ti, en el milagro
de no encerrar cordero en el pan de cada día.
Y, nada que asemeje
al punzante abalorio de los cítricos.

Me tentaré lejos de Dios, mano a mano,
a mí mismo,
con la sinceridad hambrienta del perro

²⁵⁵ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 321.

que duerme temblando
sobre el pan enterrado por su madre.

¡Y te quemaré en mi Poesía!
En ladrillos de venas de amor, te escribiré
empapándote profundamente.
¡Luego,
vendrá el sol y te extraerá con los colmillos!

En Dávila Andrade, la creación poética es urgencia vital, sentimiento visceral y sostenida, agónica lucha con el verbo. De ahí la interiorización extrema de la experiencia, expresada en imágenes de lo recóndito: “la convulsión de una cacería / en el fondo de una víscera”; el “juego” no es otro que el de perseguir y luego rescatar el germen del poema extraviado en sus propias entrañas. Todas las imágenes del poema se apoyan en palabras como “convulsión”, “cacería”, “víscera”, “punzante”, “hambrienta”, “enterrar”, “quemar”, “extraer”. Este léxico, metafóricamente, da forma al poema y sugiere un intenso deseo de realización plástica de la experiencia intrasubjetiva que es el poetizar. El autor se propone resaltar, a través de la marcada insistencia en levantar una bronca imagería, la carrasposa sustancia de lo real, en el arduo y angustioso proceso de la creación poética. Sólo así, lo inmanifestado, lo extraviado en la entraña, puede manifestarse en la realidad lírica del poema.

Para César Dávila Andrade, el poema es milagro, mas no de transubstanciación sino de creación, es por eso que, “lejos de Dios”, el poeta, ángel rebelde al fin y al cabo, se “tienta” a sí mismo, a hacer lo que su Creador, a nombrar para crear, a dar forma a lo informe por medio de la palabra nueva que no “se asemeje / al punzante abalorio de los cítricos”; aquella enterrada en su entraña y que “duerme temblando” en espera del alfarero.

Llegamos así a la concepción más pura y real de lo que es la creación poética, a ese

instante trascendente en el que, la intuición transmutadora del poeta va a condensarla en imagen ígnea del ardimiento que fusiona al buscador con lo buscado, al creador con su creatura, al poeta con la palabra: “¡Y te quemaré en mi Poesía!” y, ciertamente, a la más auténtica y apasionada declaración de amor de la Lírica Ecuatoriana: “En ladrillos de venas de amor, te escribiré / empapándote profundamente”.

La tierra es el elemento preponderante en la poesía de Dávila Andrade. Por su carácter femenino y receptivo la encontramos metaforizada en “madre”, “furiosa y maternal amada”, “catedral salvaje”, “corteza embrujada” y “salvaje madre”. En “Poesía quemada”, es barro transmutado en ladrillo por intervención del fuego, elemento masculino y activo, todo lo cual sugiere un proceso doloroso, difícil, paciente que no puede ser consumado sino a través del amor. Por ello, ese hallazgo iluminador, “En ladrillos de venas de amor, te escribiré”, constituye vivencia y profesión de fe del autor de “Catedral salvaje”.

“Cacería del buho”²⁵⁶, es un poema pródigo en símbolos que permiten acceder al significado del texto. Las voces “buho”, “Templo”, “noche”, “tumba”, “jilguero”, “mosca”, “rana” son hitos que marcan la ruta a seguir en el espacio del poema. Entre los significados asociados al buho están el de la muerte, la sabiduría, la oscuridad y la soledad que invitan a la reflexión profunda; por eso declara el poeta: “¡Mi gloria está en no podirme en los salones!”.

Cuando abro la cabeza
mis ideas se posan en un millón de noches
espaciales.
¡Mi gloria está en no podirme en los salones!

Ahora duermo ligeramente

²⁵⁶ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 324

mientras en el Oxígeno del Templo
preparan el caballo
que me trae las ostras del abismo.

¡Gran Chaco, que bien huelen tus sepulcros!

Yo me acuso de haberte creado,
Padre de los volátiles y de los abedules; pero
cada noche te obligo
a entregarme la mosca digerida en el jilguero
más fresco del otoño.

¡Oscura Noche, vuelo ya hacia el Amor!

¡Planto mi árbol entre los altos huevos del palacio
y me río bajito
de las pequeñas tumbas emplumadas!

Yo decreto que las ranas ya no croarán.

En suma, lo que el poeta se propone expresar es el proceso de la experiencia purgativa del místico. El Templo es el cuerpo que está en reposo, “duermo ligeramente”, y el caballo es símbolo de la energía vital que lo mantiene y que le trae las “ostras del abismo”, esto es del inconsciente. Las “ostras”, según Mircea Eliade, simbolizan, en muchas culturas, procesos tales como el de la fecundación, nacimiento y regeneración: “We have seen how exactly the sea-shell and the oyster express the symbolism of birth and rebirth. The initiation ceremonies include a symbolic death and resurrection: the shell can signalize the act of spiritual rebirth (resurrection) as effectually as it assures and facilitates carnal birth.”²⁵⁷

La búsqueda de la experiencia trascendente, a través de la vía purgativa, “Oscura Noche” que es, sin duda, la del alma y que nos remite a San Juan de la Cruz, se expresa en el texto con el símbolo de las ostras, en simbólica alusión al proceso de muerte (del Ego, los

²⁵⁷ Eliade, Mircea. 133

sentidos, el instinto) y de renacimiento espiritual; lo cual se refuerza con el símbolo de la “tumba”, lugar de las transformaciones. Queda, así trazado el sendero de la vía purgativa que es, al parecer, la que recorre nuestro poeta.

Mas, lo espiritual en Dávila Andrade, está íntimamente ligado a lo poético o viceversa, y constituye la esencia íntima de su ser por lo que la etapa purgativa tiene doble función: despertar el espíritu y éste al poema, todo lo cual se expresa con la imagen de “la mosca” metafísica digerida en el jilguero que, “cada noche”, el poeta obliga al “otro” a entregarle, “Yo me acuso de haberte creado, / Padre de los volátiles . . .”; así, el alimento metafísico transmutado por la alquimia del verbo en canto del “jilguero”, en poema, es el umbral hacia la vía iluminativa, hacia el Amor.

La última estrofa de un sólo verso: “Yo decreto las ranas que ya no croarán”, cierra el poema con un destello de ironía no exento de humor; por lo mismo, no es aventurado imaginar que, el poeta, quizás, está sugiriendo el proceso evolutivo del poetizar, siendo su objetivo último silenciar el “croar” de las ranas para que pueda manifestarse el “canto” del jilguero”.

La búsqueda de lo trascendente fue para Dávila Andrade, durante su vida, delirio y tortura, tan inseparables de él como el hombre de su sombra; estado de tensión extrema que le lleva a preguntarse en la primera estrofa de “La espina emplumada”²⁵⁸ :

¿Qué busco yo, sediento y libre a la vez de toda alegría?

Es significativa la tendencia del poeta de consignar en algunos de los poemas de este libro, ciertos jirones de sus experiencias vivenciales, como si, en el transcurso de sus reflexiones, el objeto observado fuera él mismo.

²⁵⁸ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 325.

El tema de la búsqueda del sendero espiritual, iniciado por el poeta en “Cacería del buho”, continúa en la “Espina emplumada”. Pero, como es ya rasgo característico de su poética, el tema se expande en motivos que lo amplían y completan. Surge pues, uno de los más inquietantes, el de la temporalidad, objetivada en imagen de intencionalidad expresiva :

Atravesé en línea recta todos los villorrios, y
detesto la ancha máquina ocupada por las familias.

La “línea recta” metáfora del tiempo lineal y su implacable transcurrir, tiene doble sentido por atravesar todos los “villorrios”, lo que nos lleva al sucesivo ciclo de muerte y renacimiento. El tema de la reencarnación como proceso de evolución espiritual, que supone sufrimiento se expresa con claridad meridiana en los versos: “Entre y salí en busca de nuevas especies / de sufrimiento en la embriaguez de las escaleras de caracol”; la escalera es símbolo de ascensión y, en este poema, el sentido es evolutivo y espiritual. El sendero de búsqueda, de tenebrosa oscuridad y súbitas iluminaciones, es el que nuestro poeta se propone atravesar como antídoto para su angustia existencial: “Porque ya había resuelto encontrar el asco y la sabiduría en mí mismo, / a la luz de la espina emplumada.”

Según Cirlot, la espina simboliza “la conjunción de tesis y antítesis, las ideas de existencia y no existencia, éxtasis y angustia, placer y dolor”²⁵⁹, significados que coinciden con el anhelo de conjugar asco y sabiduría en sí mismo, en el poeta. Las plumas, por otra parte, corresponden al mundo de los pájaros y están relacionadas con el elemento aire y el vuelo, lo que significa acción y de eso se trata, de activar o reactivar la parte espiritual del ser, para poder emprender el vuelo trascendente.

²⁵⁹ Cirlot. Juan Eduardo. 195

Conexiones de tierra

Conexiones de tierra (1964)²⁶⁰ representa, en la obra de nuestro poeta, un paso decisivo hacia un nuevo registro lírico que, en marcado contraste con su poemario anterior, En un lugar no identificado, refleja una gran voluntad de sencillez, de concisión tanto en el lenguaje como en forma y extensión, pues la mayor parte de los poemas son notablemente más cortos que los de su producción anterior. Sin embargo, la economía verbal y la sobriedad expresiva, no facilitan la aprehensión del concepto que, debido a su naturaleza simbólica, frecuentemente elude al pensamiento racional; el fondo, pues, se vuelve nebuloso y a ratos se nos escapa. Y es que la poesía es para Dávila Andrade el mejor medio de descifrar el universo y la forma más eficaz de hacerlo es enfocando la realidad de los seres y las cosas y su interrelación en un universo en constante devenir, con el fin, lo hemos señalado ya anteriormente, de aprehender la totalidad; pero una visión de esta naturaleza tiende a fundir el orden objetivo y el subjetivo a fin de captar el todo y, en el proceso de comunicar la esencia de lo captado, ésta se obscurece y se aproxima a la frontera del hermetismo.

En Conexiones de tierra, prosigue la persistente indagación del poeta sobre la realidad temporal y fluyente estrechamente ligada al espacio y a la materia que contempla, de ahí lo de “tierra” de las conexiones. Por cierto, el espacio así contemplado se presta a una irradiación de motivos que, frente a la conciencia de esa realidad, se reflejan en el poema y se entrelazan con el tiempo y el espacio: muerte, origen, el no-ser, Dios y la palabra son

²⁶⁰ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 333-360.

motivos que se desarrollan en los 25 poemas que contiene el libro.

“Umbral” es el texto con el que se inicia el libro; el título y su simbolismo de transición, de paso de un punto a otro sugiere, sin duda, por un lado, la voluntad del poeta de entrar en una etapa de su creación que va a caracterizarse por la sencillez, la sobriedad, y el despojamiento en la forma y el lenguaje y, por otro, el dualismo inherente al umbral apunta también hacia la trascendencia; situado ya en el nivel metafísico, el poeta se propone guiar sus pasos hacia ese anhelado, pero aún inasible, nivel estético y espiritual trascendente. Conexiones de tierra es, pues, un paso más hacia ese objetivo. En el libro hay instancias en que la autoreflexión del poeta se acerca al monólogo, esta particularidad es propicia a la inclusión del dato autobiográfico en el texto que, por cierto, favorece un contacto más personal con el lector.

Yo, que fui poeta sin parroquia
ni ocupaciones respectivas,
¿qué
pensaré ahora
frente a estas torres de cien cuerdas
que nadie toca?

¿Dudaré
del traspie metafísico,
humano,
ante esta hechura de lodo
en el umbral misérrimo de la Suerte Pública?

¡No!
(...)

La forma sencilla, ingenua y coloquial de identificación con la que se abre el poema es conmovedora pues corresponde a la realidad del poeta, a su circunstancia personal. En seguida pasa a cuestionar sus más íntimas convicciones; la necesidad del ser humano de emprender la búsqueda espiritual sugerida por “las torres de cien cuerdas” pero “que nadie

toca” porque, en esta era materialista, el impulso vertical, ascensional que urgía al hombre a remontarse hacia lo trascendente se ha extinguido. Y, frente al “umbral misérrimo de la Suerte Pública”, en alusión negativa a la ciudad, a la estratificación y fragmentación del espacio público, lugar de miseria e injusticia, el poeta declara rotundamente que no pondrá en duda el desacierto metafísico humano, que le descubre la otra dimensión de su “hechura de lodo”, y le invita a iniciar la transición, el paso por el “umbral”, del exterior hacia el interior de la conciencia de sí mismo, lugar de descubrimiento:

Yo
 descubrí el átomo de helio
 en los ojos oscuros del vasallo.
 Yo descubrí los discos escritos
 con sangrienta gramática
 por la furiosa pluma del Emperador.

versos que nos remiten al periodo de la conquista española. Sin embargo, esa conquista, aunque violenta, fue empresa de descubrimiento de lo desconocido, poderoso motivador que impulsó a la caza de “un rostro suspendido en el espacio”; mientras que, el afán de conquista de las empresas bélicas contemporáneas no es de descubrimiento sino, exclusivamente, de intención hegemónica, y por eso son imperdonables:

Sólo hubo una época hermosa:
 la caza era entonces un rostro suspendido en el Espacio.
 Hoy
 nadie puede perdonarlos
 porque saben lo que matan.

Estos versos revelan la conciencia universalista del poeta y la dimensión ética de su reflexión sobre los sucesos de su época.

“Guía urbana”²⁶¹, es un texto que se estructura en la enumeración caótica de elementos

²⁶¹ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 352

desparejos sin aparente conexión entre ellos. La estrategia del poeta consiste, sin duda, en la sorpresa que aparece al final del texto. El recurso de lo insólito que utiliza mediante imágenes, algunas situadas en el nivel de lo absurdo, mantienen la atención del lector que dirige su mirada a los elementos enumerados, estimulado por el anafórico “bajo”, destinado a crear la tensión que va en “crescendo”, pues, por falta de la apódosis la estrofa elíptica queda semánticamente incompleta.

Bajo la obscenidad de los cielorrasos;
bajo los blindajes bautizados con sidra
y con Obispos;
tras las rocas ecuestres;
entre la luz dorada de las yeguas;
junto a los mausoleos
enfundados en limo de cerveza.

Entre las imágenes, algunas se caracterizan por una marcada irracionalidad: “bajo los blindajes bautizados con sidra /y con obispos”. Otras, resultan en felices aciertos de correspondencias, tomemos, por ejemplo ésta, de la segunda estrofa: “Bajo el cascarón de gelatina / de los eclipses; / entre los ángeles cosidos a los paracaídas.” La referencia ingeniosa a los paracaídas de los ángeles, no sólo sugiere el impulso descendente sino también el de la caída que, en las religiones judeo-cristianas, fue inaugurada por los ángeles soberbios expulsados del dominio celestial.

Sobre el pasto prensado
a diez millas de relente;
entre los hornos para cisnes;
entre las hornillas para Hostias.
Justamente
detrás del Cementerio Copto
y de los estanques de brea y tinta china.
Bajo la piel adamasquinada
de los azotados al amanecer, allí:
Tú,

¡DAMOCLES!
 Línea sola.
 Línea de metal y de agonía.
 Tú
 y
 Otros.

El efecto de distensión ocurre casi al final, cuando después de la larga enumeración, el adverbio “allí” y el pronombre “Tú” designan el lugar donde se encuentra el sujeto del poema, “Damocles”, cuya anécdota es el tema del texto. Lo interesante es la imagen de la espada, “Línea sola. / Línea de metal y de agonía” que, no sólo sugiere cuan ilusorio es el éxito y la fortuna de los tiranos, sino que se expande en una proyección de más amplio significado con el fin de abarcar los “Otros”, incluido el poeta: cuan ilusoria es la vida misma, sujeta a la “línea sola”, metáfora que sugiere la contingencia y la temporalidad suspendida en hilo tenue sobre la cabeza de los seres humanos.

Otro de los poemas relacionados con el espacio de la ciudad, “Abismo Público”²⁶², refleja la tendencia a cotejar lo físico y lo metafísico, lo concreto y lo abstracto, lo objetivo y lo subjetivo en la materia del poema, lo cual reitera esa voluntad de transición del poeta, hacia nuevas fronteras estéticas y metafísicas de su quehacer lírico. La visión negativa de la ciudad es recurrente en la obra de Dávila Andrade. De hecho, se asocia también con el sentimiento de desarraigo que experimentó la mayor parte de su vida, de ahí el sentido peyorativo de la implícita analogía, cuya proyección imaginista en “Abismo Público”, nos revela inmediatamente la posición del poeta con respecto a la ciudad: “Rechazado por la horda, / ascendiendo a la superficie del Abismo Público”. La “horda” alude, probablemente, a los seres del bajo mundo con los que el poeta siempre se solidarizó

²⁶² Dávila Andrade, César. O. C. VI. 338

y, quién sabe si alguna vez éstos lo rechazaron. En contraste, el elemento subjetivo predomina en los siguientes versos:

Abajo,
ellos crecen aún de pesebre en pesebre,
con la delicadeza oscura de los pianos
cuyo silencio asume
la súbita multiplicación de las batallas.

La metáfora “pesebre” por pobreza y desarraigo se sutaliza aún más, con la alusión a “la delicadeza oscura de los pianos”, imagen sinestésica que fusiona lo concreto y lo abstracto a simple vista. Pero, deteniéndonos en el vocablo “pianos”, su “delicadeza oscura” se refiere más bien al término de notación musical “piano”, que significa: lento, despacio, en voz baja y no al instrumento como tal. Y así, en los versos se transparenta la honda compasión del poeta por los desposeídos, cuyas silenciosas batallas por sobrevivir son parte de su cruda realidad: “Argamasa de muerte, molida con trigo, / te ofrecerán en todas las provincias / de su excelso territorio. / En su sabor –que es un idioma hueco- / dialogan melancólicos rehenes.”

En la última estrofa penetramos en el nivel metafísico. El poeta se refiere a la visión interna, aquella de la “mirada central” o del tercer ojo, proyectada en tal forma que no exista espacio entre el contemplador y lo contemplado. O, como el poeta lo expresa: “la unión de la pupila con su objeto”, única forma de aprehender la esencia de la realidad de lo que se está mirando. En suma, única forma de conocimiento, listo, entonces, para ser transmitido por la palabra:

Ante cada utensilio,
eleva tu mirada central
sobre el abismo y la unión
de la pupila con su objeto.
Pero ábrela más allá de ti mismo,

en lo interno y lo remoto.
Y sin disminuir,
devuélveles la obra y la visión.

“Los desmandamientos”²⁶³, como el título sugiere, anuncia un texto de sublevación, de desafío a los postulados mas sagrados del cristianismo. La rebeldía del poeta, en éste y otros textos anteriores, surge de su conciencia de la temporalidad de la existencia. Saberse un ser transitorio e impotente para desentrañar el enigma tanto de la vida como de la muerte le subleva y le empuja a rechazar la autoridad del “Sagrado Logos”. Espacio y tiempo, lo sagrado y lo profano, vida y muerte, lo físico y lo metafísico establecen la dialéctica de “Los desmandamientos”.

La certera imagen del Arcángel San Gabriel con la que se inicia el poema, introduce la tensión de los contrarios, señala la intemporalidad del arcángel frente a la realidad del poeta regida por el tiempo: “Gabriel Arcángel, / cartero de los techos: he aquí / el espacio / que rebasa la ondulación del tiempo”. El arcángel San Gabriel, celestial mensajero de lo sagrado, ejerce su guía también a nivel humano, en el ser nacido para la muerte: “Ahora, / avanzar agotándose en la visión, / cada vez más mortal, / de aquel a quien conduces / sin saberlo”. El verso “sin saberlo” abre una interrogante, ¿qué no sabe el arcángel?, ¿no sabe a quién conduce? o ¿no sabe la naturaleza mortal del conducido? La mortalidad del ser humano contrapuesta a la inmortalidad del arcángel son los hilos tensores del poema; estas inconjugables polaridades desatan la rebeldía del poeta y se expresa en el contenido blasfemo de su reflexión:

Sagrado Logos,
os detesto por lo que más queráis.
Sé que seré devuelto

²⁶³ Dávila Andrade César. O. C. V I. 335-36

por la introducción de las más abruptas divinidades
y de los más inauditos colorantes.

Pero
me atrevo a la alegría,
al fosforescente soplo de la blasfemia,
al aullido de los espejos contra el Océano.
Y en tanto
que la divisoria membrana de los eones
gime
con la disminución del mosquito metafísico,
me elijo
sobre los mandamientos
en la pálida persona del Espíritu.

(...)

De acuerdo al gnosticismo, los eones son cada una de las inteligencias eternas, emanadas de la unidad divina que ocupan el intervalo entre la materia y el espíritu, lo que explica el gemido de “la divisoria membrana de los eones” por la “disminución del mosquito metafísico” del poeta, cuyo destino de muerte le inclina a elegir, irónicamente “sobre los mandamientos”, el lado del Espíritu. De lo que se infiere que, en realidad, es la temporalidad de la materia la causa de la amargura de nuestro poeta, debido al proceso recurrente que ata a los seres y al cosmos al eterno girar de la cíclica rueda de nacimiento y muerte, de destrucción y reconstrucción: “El mundo gira fuera de sí / olfateando / los rincones de su vivienda, / agotada por la mudanza”, que le obliga a volver, una y otra vez, a la materia donde el espíritu del hombre se siente desarraigado. Y, así, emerge a la superficie del texto, la desolada confesión del poeta: “. . . / la conciencia del destierro / es mi único País.”

La muerte en la poesía de César Dávila Andrade ocupa un lugar preeminente, el poeta la enfoca, la examina por todos sus ángulos con el afán aparente de descifrar “aquello” que

constituye su misterio. En “Tiempo imperceptible”²⁶⁴, su inquisidora pupila se concentra en el mes de Noviembre, por ser el otoño preludio de muerte de la vegetación, de su transición cíclica de manifestación exterior de vida y de forma, a la etapa interior de reposo en el seno de la tierra. En este aspecto de la naturaleza, se originó el culto a la muerte en épocas prehistóricas y, hoy, numerosas culturas celebran con festivales y ceremonias diferentes el día de los muertos a principios del mes de noviembre:

Hasta cuando, Noviembre, buscas
 en los días
 aquello que se da en el agua
 sin que a nadie humedezca dentro
 ni se refleje fuera.
 Aquello que permanece
 cuando, después de la evaporación,
 manos ya sólo en venas
 sustituyen el tacto de ultramundo.

Describir “aquello” sin nombrar, sólo mediante alusiones de acertadísima intuición poética de lo indescriptible, nos da idea de la inasibilidad del concepto de la muerte, cuya plasmación en agua que no humedece ni refleja, escapa al pensamiento racional y nos lleva más bien a la noción de la esencia del ser: “Aquello que permanece” después de la muerte o “de la evaporación”, como prefiere llamarla el poeta. Esta brumosisidad de lo misterioso que envuelve al poema, sitúa al lector en el estadio de lo no perceptible, al menos en lo que atañe a los sentidos y a la atención, y le desafía a ir más allá de éstos echando mano de la intuición.

En la segunda estrofa, nuestro poeta se deja tentar por los pinceles para ofrecernos una pintura otoñal, de estilo impresionista, con una sola palabra, “fogatas”, que sugiere el fulgurante esplendor de la naturaleza antes de morir:

²⁶⁴ Dávila Andrade, César. O.C. V I. 339.

Tú has visto cómo
 aquella hoja de álamo, al caer,
 disminuía tanto sus asas de madera
 que sólo era posible llorar
 de pensamiento a pensamiento
 ante la aparición de las fogatas.

La reiteración del tema de la muerte en la última estrofa, por medio del símbolo “Noviembre”, y de la plasmación metafórica, “Perra” en acecho, nos remite a las puertas del Hades: “A través de los días, ¡oh Noviembre! / permanece en acecho / la Perra / que hará reverdecer todas las puertas.” La Perra, en este contexto, es una imagen contradictoria; por un lado, está pendiente de la transición del ser humano y su paso por el temible umbral, que una vez franqueado no permite el retorno, de acuerdo a la mitología. Por otro, el verbo “reverdecer” anuncia el cobrar nuevo vigor la vegetación, el retorno a la manifestación exterior de la naturaleza que podría ser equiparable a la vuelta del ser por el renacimiento. En este caso, se adscribiría a los principios de la doctrina hinduista que sostiene que la muerte es, en realidad, otra dimensión de la vida que supone un período de reposo, ese “tiempo imperceptible”, previo al renacimiento o reencarnación.

La vida vista como “Embarcadero”²⁶⁵, -título del poema-, como puerto de partida hacia el más allá, enfoca la muerte como un viaje por agua sugerido por los vocablos “puertos” y “embarcadero”, y nos remite a la barca de Caronte del mito clásico griego, encargado del transporte de las almas al ámbito de Hades. Pero, en seguida, esa proyección que la mente racional elabora estimulada por la palabra embarcadero, se desvanece por la presencia del elemento insólito que aparece en los dos primeros versos: “Si tuviera aquí mi máscara de la ciudad, / o mi máscara de ventana, todavía”. Surge entonces el estado de extrañeza en el

²⁶⁵ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 334

lector, ¿por qué anhela el poeta sus máscaras? ¿Dónde está ese aquí? En una segunda lectura, sin embargo, entendemos que el poeta se encuentra en el “embarcadero” en su viaje hacia el más allá.

Si tuviera aquí mi máscara de ciudad,
o mi máscara de ventana, todavía.
O aquel verbo
que encadena los pastos a las bestias.
Si al menos tuviera
la Poesía,
la posible escritura de goma,
como una operación de mono
parpadeante de luciérnagas.

El lenguaje, de indiscutible sobriedad en estos versos, es, sin embargo, foco de irradiación de una serie de motivos. El “aquí”, del ahora del poeta, sugiere una nueva dimensión espacial diferente al de sus vivencias anteriores transcurridas en la ciudad, lugar en que se elogia la apariencia y, por ello, hay que ocultar la autenticidad tras las máscaras impuestas por la convención. Si “todavía” las tuviera, no se encontraría en el “embarcadero”. La inusitada analogía descubre otros anhelos más perentorios del poeta, el de la palabra, que alimenta como “los pastos a las bestias”, pues aún, en el más allá, late su pasión por la Poesía, aunque reconoce que la real esencia de ésta es inasible. El ejercicio lírico es, para el poeta, “como una operación de mono”; pero, a pesar de todo, los destellos de la intuición pueden iluminarla tenuemente, como “parpadeo de luciérnagas”. “Si al menos tuviera la poesía”, sería menos dura para el poeta la terrible trayectoria hacia el más allá:

Pero
este cuadrilátero,
este cubo
de ladrillo y de muecas,
obra con la feroz exactitud de la materia,

como ayer
 en Paysandú
 o en Ecbatana.

Sin embargo,
 en los puertos, cada día,
 frente a llorosas tribus de mensajeros,
 son desatados
 los más bellos cadáveres de la vispera.

Van solos,
 desolados,
 a sus aniversarios,
 a sus coartadas,
 a sus tiburones.

El cubo simboliza la tierra, y en el poema corresponde a la parte física del ser humano, “hecho de ladrillo y de muecas”, por lo tanto, transitorio, de acuerdo a “la feroz exactitud de la materia”. La tierra, lugar del origen humano, es también el puerto de partida de los seres hacia su destino final. El viaje es individual, los hombres “Van solos, / desolados” en ineluctable jornada de regreso a la materia de donde proceden.

La búsqueda de lo innombrable, de lo que no se pronuncia fue tarea tan apremiante como angustiosa en la trayectoria lírica de César Dávila Andrade, y se insinúa en muchos de sus poemas, pero, como tema mismo se desarrolla en el texto: “En qué lugar”²⁶⁶. El lenguaje de apretada concisión, el ritmo que anuncia prisa y el tono de enigmático sabor, revisten al poema de ese aire que ondula entre lo mágico y lo misterioso.

Quiero que me digas; de cualquier
 modo debes decirme,
 indicarme. Seguiré tu dedo, o
 la piedra que lances
 haciendo llamear, en ángulo, tu codo.

Allá, detrás de los hornos de quemar cal,

²⁶⁶ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 340.

o más allá aún,
 tras las zanjas en donde
 se acumulan las coronas alquímicas de Urano
 y el aire chilla como jengibre,
 debe estar Aquello.

El tono imperativo, más que de mando, deriva de la ansiedad del poeta por descubrir el lugar desconocido, y el misterio emana del hecho que tanto el lugar, como lo que busca en él permanecen en el ámbito de lo impronunciable. Lo mágico arranca de las “coronas alquímicas”, cuyo simbolismo apunta al instante de iluminación que es, siempre, repentino, inesperado, determinado por el azar, de ahí la mención a Urano. “Aquello” sería, tal vez, el conocimiento que, escondido como tesoro enterrado, le revelaría tanto el enigma de la existencia como el de la palabra primigenia: aquella “palabra perdida”, necesaria para dar forma y sustancia al poema, estimulando así, en el poeta, el apremiante deseo de recuperarla. Deseo tan vital como el aire y que se manifestó intensamente, tanto en su vida como en su obra. Nótese la insistente reiteración de ese anhelo en el poema:

Tienes que indicarme el lugar
 antes de que este día se coagule.

Aquello debe tener el eco
 envuelto en sí mismo,
 como una piedra dentro de un durazno.

Tienes que indicarme, Tú,
 que reposas más allá de la Fe
 y de la Matemática.

La analogía desconcertante, rasgo característico de la obra de Dávila Andrade en esta etapa, se vuelve cada vez más inaprensible; “el eco”, por ejemplo, sugiere el sonido pero de súbito esa impresión se desvanece y lo que nos queda es el silencio absoluto, “como una piedra dentro de un durazno”. El interlocutor en el poema, el “Tú” que es el “otro”, el que

subyace en lo más profundo de la interioridad de nuestro poeta, y que está por encima de la creencia, (la Fe), y de lo exacto, (la Matemática) de la realidad manifestada en forma, podría revelar el sitio donde “Aquello” se esconde, si el poeta arribara a la conciencia de sí mismo, que es la que tiene todas las respuestas, según los principios del Zen adoptados por el poeta:

¿Podré seguirlo en el ruido que pasa
y se detiene
súbitamente
en la oreja de papel?

¿Está acaso, en ese sitio de tinieblas,
bajo las camas,
en donde se reúnen
todos los zapatos de este mundo?

Las interrogaciones sobre la posibilidad de aprensión de “Aquello” no ofrecen ningún indicio de respuesta, y no puede ser de otro modo, pues, lo impronunciable, al carecer de sonido y de forma permanece en “tinieblas “. Lo insólito surge al final, en la imagen de las camas bajo las que “se reúnen / todos los zapatos de este mundo”, aludiendo, sin duda, al recipiente privado de su contenido (zapatos-pies) y nos remite al simbolismo de significado funerario de éstos. Al respecto anota Cirlot, “..En cierto sentido, “el moribundo se marcha”. De su partida no quedan más testimonios que sus últimas huellas”²⁶⁷. Es así como aparece, al final, el motivo obsesionante de la muerte e, implícitamente el de la vida, polaridades que conforman el gran enigma de la existencia y, frente a éste, la pasión de conocimiento de nuestro poeta, aspectos que son tónica y dominante de su canto.

“En los precios”²⁶⁸, el lenguaje concreto, esencial del poema sugiere, engañosamente,

²⁶⁷ Cirlot, Juan Eduardo. 361-62

²⁶⁸ Dávila Andrade. César. O. C. VI. 344

un fácil recorrido por el texto. Sin embargo, pronto se esfuma esa impresión debido a la extrañeza de las analogía y correspondencias que transforman lo concreto en abstracto, lo objetivo en subjetivo. El interlocutor implícito es un “Tú” anafórico, que podría ser el lector o el “otro”. En todo caso, es tarea del lector imaginar “los precios” de las situaciones que se plantean en el poema y la proyección de ciertas acciones que escapan a su significado racional:

Tú sabes lo que cuesta la pólvora
 en el buitre del antilope, la tuma del oso
 en el cajón del sastre. Tú sabes
 lo que cuesta la goma
 en la pata del pájaro, la cuerda en la casa
 del relojero ciego. La cáscara de plátano
 en el tobillo del Discóbolo. Tú sabes lo que muele
 un solo cráneo entre dos horas consecutivas. Tú
 sabes cuánto rueda el pan fuera de la Misa. Tus niños
 duermen en el hueco de la alfombra.

Todos los precios suponen sufrimiento, imposibilidad, fatalidad y están ligados de alguna manera a las vivencias del poeta, resultan, pues, de naturaleza autobiográfica, como en estos versos: “Tú sabes lo que muele / un solo cráneo entre dos horas consecutivas”. El proceso creador que envuelve la tarea poética, fue para Dávila Andrade lucha continua y desgarradora, y nadie mejor que él conoce el precio, el trabajo, la dura labor que envuelve la fabricación de “los ladrillos en venas de amor” que es el poema, labor que constituyó la razón de su existencia. Otro retazo autobiográfico contienen los versos:

Tú sabes lo que es vivir un pasadizo,
 acaso garganta,
 y no decir nada, ni esta boca es mía:
 el idioma es pura madera en quechua,
 y calla.

Entonces, sólo ir. Sólo andar.
 Tú sabes lo que es andar todo el destino a pie.

Se grabará para siempre la cara del caballo.

César Dávila Andrade, caminó todo su destino a pie y lo hizo valerosamente, a pesar de su soledad, su pobreza, su desarraigo y sus depresiones y alcoholismo. Se enfrentó a su destino, con la única arma que éste le concedió: la Poesía; Ella lo amparó a lo largo de su jornada existencial. Y, por Ella, ocupa ahora un merecido lugar en la historia de la poesía contemporánea de Hispanoamérica.

En las cinco estrofas finales, el tema, por extensión abarca el motivo del origen en la fase reproductiva que también tiene su “precio”:

He aquí, pues, que nos miramos ya
con el profundo respeto de la Gran Sospecha.

Tú, envejeciste, Creador,
y mi padre atentó malamente contra la diosa familiar
entre los surcos de coles moradas.

La escopeta fue apoyo de su pan,
pero colgó una lámpara del cuello de las Tórtolas.

El sabor de los vientos
ensancha hoy el país observado en la paciencia.
Te restituyo.

Las Tres Personas Distintas
de rostros embebidos en la claridad del soma,
llueven profundamente sobre nuestra comarca.
Canta la mosca del granizo
y llora, poco a poco,
su cuerpo incontenible.

¿Quién es el responsable de todo esto?, parece preguntarse el poeta. La “Gran Sospecha” recae, ciertamente, en el hombre. La referencia a la escopeta, que en este contexto es símbolo fálico, y al “padre” atentando contra “la diosa familiar” aluden, en forma obvia, a la procreación. Irónicamente utiliza Dávila Andrade el dogma de la doctrina

cristiana de “Las Tres Personas Distintas”, (omitiendo la parte más importante: “y un solo Dios verdadero”) para sugerir el cuerpo por oposición al espíritu con la imagen de los “rostros embebidos en la claridad del soma”, que corresponderían al del padre, la madre y el hijo en incesante labor reproductiva, “llueven profundamente sobre nuestra comarca”. La “mosca” ya no es metafísica sino terriblemente biológica; el óvulo, metaforizado en granizo, es responsable de la reproducción cuyo “precio”, en lágrimas, es el único que se insinúa en el poema: “llora, poco a poco, / su cuerpo incontenible.”

Las referencias bíblicas son frecuentes en la poesía de César Dávila Andrade; sin embargo, este detalle no es indicio de la religiosidad del poeta; las alusiones a pasajes tanto del “Antiguo Testamento” como de los “Evangelios” se caracterizan por la ironía y, a veces, ésta se desborda y desemboca en la irreverencia y la blasfemia. Hay, pues, una tremenda ambivalencia en nuestro poeta; por un lado, la apremiante necesidad de encontrar sentido a la existencia lo empujó a buscar a ese “Dios desconocido” entre las numerosas doctrinas y religiones en las que investigó durante toda su vida. Por otro, la impotencia del ser humano ante esa contradictoria integración de opuestos inherentes a la existencia: ser y nada, vida y muerte, plenitud y vacío lo inclina a la rebeldía. Así pues, en su obra, esa búsqueda se caracteriza por el cuestionamiento y el desafío a la divinidad, impulsado por el acuciante anhelo de obtener una respuesta que sea certeza, verdad definitiva que “repose más allá de la Fe”. César Dávila, en suma, buscó a Dios sin adscribirse a ninguna religión en particular, pues comprendía el principio básico de unidad subyacente en todas ellas. En consecuencia, no se lo puede considerar una persona religiosa. Se acerca más a la figura del místico, en tanto apasionado buscador del conocimiento trascendente que podría conducirlo

de la vía purgativa, que fue toda su existencia, hacia ese Dios innominado que tal vez no es “inconmovible”. Y, de ahí, a la aspiración última: la de la Unidad. Sin embargo, no fue místico como algunos críticos lo consideran. Para César Dávila, el misticismo se adscribe al plano sentimental y nuestro poeta le concede preeminencia al plano de la mente como vehículo para acceder a la verdad trascendente. Esta conclusión aparece en su hermoso ensayo, “Evocación de Omar Khayyam”, en el que define al poeta persa, por el que sentía una gran admiración, en estos términos:

El, sabía que su alma herida de infinito, debería ascender, girar, trascender; precipitarse al través de los mil heterogéneos filtros cósmicos, anhelando siempre la última alquitarada unidad. Y sus ojos llenos del verdadero resplandor del conocimiento, no cayeron por lo mismo en la contemplación de la trémula estrella del misticismo. (...) El misticismo supone siempre subordinación sentimental, pasividad asombrada, receptividad temblorosa de sugestiones que se hallan siempre proclives al deslizamiento por la fácil pendiente de las ilusiones de tipo sobrenatural.

Omar fue metafísico: una mente ardiente y activa que había penetrado en el conocimiento directo de los principios universales. (...) En el fondo, es un irremediable buceador de lo eterno en lo precario, de lo inmutable en lo perecedero...²⁶⁹

La imagen del “buceador de lo eterno” bien podría aplicarse al mismo Dávila Andrade -quien, mil años más tarde, desde un rincón de los Andes, rinde lírico homenaje al poeta de Nishapur- si tomamos en cuenta su incesante búsqueda del conocimiento trascendente. De ahí su inmersión en el estudio de las diferentes doctrinas esotéricas y teológicas hasta arribar al Zen, “disciplina sistemática del espíritu” como la define una de las autoridades más conocidas en el campo del Zen-Budismo, Daisetz Teitaro Suzuki:

...el Zen descubre su esencia en la vida trivial y sin acontecimientos del hombre corriente de la calle, aprehende el hecho de la vida en medio de la vida, tal como ella acontece. El Zen educa sistemáticamente al espíritu para ver esto. Abre el ojo del hombre en relación al misterio máximo, que se desarrolla a diario y de hora en

²⁶⁹ Dávila Andrade, César. O. C. VII. 401-04

hora; expande el corazón de manera que es capaz de rastrear la eternidad del tiempo y la inmensidad del espacio (. . .) y todos estos hechos espirituales se desarrollan sin refugiarse en una doctrina, sino aferrándose de manera sencilla y directa a la verdad, que habita en lo más íntimo de nuestro ser.²⁷⁰

En “Reunión bajo el piso”²⁷¹, la referencia evangélica “Pasa de mí esta copa” (Mat. 26. 36-46) aparece en el texto en forma de tema y variaciones. Los 17 versos repartidos en cuatro estrofas de cinco, seis, y tres versos respectivamente desarrollan el tema de la angustia existencial del ser humano en tres tiempos o niveles: el de la materia, el espíritu y el vacío. La economía del lenguaje y el despojamiento de la forma favorecen al fondo cuyo sentido emerge directo, desnudo y estremecedor. La frase anafórica “pasa de mí”, hilo tensor del poema, va aumentando en intensidad de estrofa en estrofa hasta precipitarnos súbitamente en el inesperado final.

Pasa de mí esta sopa sin fondo. Pasa
de mí esta copa de hielo
en que humedece su ojo de vidrio
El Tenedor de Libros.

Pasa de mí este suelo
en el que dilapido,
metro a metro
el tiempo de perderme en la Tierra,
suspensa como un chiste.

Pasa de mí la esfera y la circunferencia
pues no hay cabeza ni diadema ya
entre los bellos polos del demente.

Pasa de mí todos los recipientes
y devuélveme
a la luz del Vacío Boquiabierto.

En la primera estrofa, el poeta introduce el motivo de la desvalidez del ser humano

²⁷⁰ Suzuki, D. T. La gran liberación. Ed. Mensajero, Bilbao: 1972. 31-32

²⁷¹ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 342.

frente a la implacable organización de la sociedad regida por la exactitud numérica y representada, irónicamente, por el “Tenedor de Libros”. La “sopa sin fondo” imagen de la carencia de lo más elemental en el nivel material, y “la copa de hielo” asociada a los anteojos del “Tenedor de Libros”, sugiere la fría mirada de indiferencia del poderoso hacia los desposeídos. Hosco panorama de la estructura social que rige al mundo y que causa ese terrible sentimiento de frustración humana del hombre contemporáneo.

El cuerpo, percibido como vehículo del ser en la segunda estrofa, inicia su jornada existencial al momento de nacer que es, en realidad, el principio del camino hacia la muerte. Por ello el poeta, conjugando tiempo y espacio expresa la temporalidad de la existencia en “metros” de “suelo” que se “dilapidan” en el trayecto de regreso a la materia.

En la tercera estrofa se alude a conceptos abstractos que nos introducen en el plano de la mente y del espíritu. La esfera, símbolo de la totalidad y la perfección y la circunferencia, cuyo significado, según Cirlot, “es la representación del tiempo. El

Ouroburos (dragón mordiéndose la cola en forma circular aparece en el Codex Marcianus (siglo II d. de J.C.) con la leyenda griega Hen to Pan (el Uno, el Todo), lo cual explica su significación concerniente a todo sistema cíclico (unidad, multiplicidad, retorno a la unidad; evolución, involución; nacimiento, crecimiento, decrecimiento muerte; etc.)”²⁷², simbolizan el proceso de la reencarnación, del eterno retorno al que están sujetos los seres humanos y del cual el poeta desea escapar. Sugiere también la enajenación del ser humano contemporáneo; la terrible confusión del ser escindido por los contrarios que le priva de la razón, “pues no hay cabeza ni diadema ya / entre los bellos polos del demente”. Anulada en el hombre la facultad mental, queda fuera de su alcance la posibilidad del conocimiento, de

²⁷² Cirlot, Juan Eduardo. 131.

aprehender el concepto tras del símbolo, de reconocer la inquietud de orden espiritual que guía al hombre hacia lo trascendente. En ese nivel de confusión, a veces extremo como en el caso del demente, radica la tragedia del ser humano.

La invocación final “Pasa de mí todos los recipientes”, imagen del cuerpo físico es, como anotamos más arriba, vehículo del ser en cada nacimiento sucesivo. Mas, la idea de la vuelta y su obsesionante circularidad significa, para el poeta, la insoportable “nueva época de mi nueva condena” así como la “conciencia del destierro”, en un mundo caótico y deshumanizado. Surge entonces el impulso hacia el no-ser y constituye, sin duda, una de las instancias más nihilistas del libro; el simbolismo plástico del vacío, cuaja en la estremecedora imagen de la invocación, con la que se cierra el poema, “devuélveme / a la luz del Vacío Boquiabierto”, único medio de escapar del ciclo de muerte y renacimiento. Finalmente, el título del texto: “Reunión bajo el piso”, alude a la materia, la tierra, lugar de origen, de reunión del ser con su nuevo “recipiente”.

En “Jornada”²⁷³, el tema del origen relacionado, como siempre, con la materia en referencia al cuerpo humano, retorna al poema pero esta vez en matización de devenir. El proceso de la formación del cuerpo, del “gran cántaro”, que tiene lugar en el claustro materno y su contenido de vida-muerte no escapa a la reflexión del nuevo ser, la víspera de su retorno a la existencia:

Cuando todo acaba por sonreír en polvo
y es leve como el agua la contienda,
comiendo mi arroz sin peso
-pequeña blancura de un estío de amor-,
yo te amo
a través de los granos calientes
que suben transpirando en su vuelo.

²⁷³ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 341.

Después de comer, bebo
 contemplando mis dificultades de caballo.
 Y de pronto,
 estoy puro Dios hasta el fondo
 del gran cántaro
 de arcilla cocida al sol
 en el mes de septiembre, cuando
 el gusano contempla la calavera
 de ojos de yeso.

El polvo, el cántaro, la arcilla establecen la conexión del ser con la materia y nos remiten, ciertamente, a los Rubáiyát de Omar Khayyam, poeta de la tierra también y que cantó a la arcilla transformada por el alfarero en ánfora, en cántaro y, por él, en metáfora del cuerpo. Representa, además, en los dos poetas, las polaridades vida-muerte en la imagen del polvo que ya, en el Génesis, quedara establecida con meridiana claridad: “Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado; pues polvo eres y al polvo volverás.” (Génesis 3, 19)

El “gran cántaro de arcilla” es, en “Jornada” el cuerpo de la voz poética que reflexiona sobre la muerte contemplando “la calavera”. Su estado de “puro Dios” destinado a un fin inminente cuando le toque salir: “Estoy dentro, y / soplan / mis células hacia la mujer que prepara mi Última Cena / con sábanas mas altas que la hierba”, sugiere el estado de primigenia inocencia. El nacimiento supone el inicio de la jornada siguiente y la actividad de los polos vida-muerte. La mujer acarrea un doble sentido en el texto, es la madre y es la tierra, el hablante sale de las dos, física y metafóricamente, para iniciar su itinerario lineal de regreso a la materia, que reitera una de las ideas medulares de la poética de Dávila Andrade: el hombre es un ser nacido para la muerte.

En varias etapas de su quehacer poético, César Dávila rinde homenaje al trabajador, baste recordar, entre sus primeros poemas, “Ciudad a oscuras” en el que se transparenta su

solidaridad por la clase trabajadora y, más tarde, en “El habitante”, reitera ese sentimiento. En “Trabajos”²⁷⁴, vuelve a celebrarlos una vez más, y evoca al “Hombre” y “el ciempiés del Hombre” que trabajan en “oficios infinitos.” La enumeración incluye a los “Sastres”, “centinelas”, “honderos” y sus labores; más la lista incluye también, en la tercera y última estrofa la presencia sorpresiva de la “ Madre”, precedida por la alusión genérica a “aquella Mujer” que crea distancia entre el poeta y el sujeto de la estrofa. Sin embargo, el aparente distanciamiento es, en realidad, estrategia lírica, que reserva la carga de emoción para el final. En efecto, el poeta desea celebrar a su madre, pero en visión y homenaje abarcadores, celebra, en ella, a todas las que “trabajan de madres”, y en todas, a ella, a la suya:

Pero,
aquella Mujer de quien escribo,
trabajaba de Madre
sola,
en varias épocas,
deshuesados en lámparas
sus hombros.

El duro trabajo de la maternidad, la abnegación de la madre llevada hasta el sacrificio iluminador, su incesante labor que dura, como llama que no se extingue porque está alimentada por el amor, queda cincelada en la imagen “deshuesados en lámparas / sus hombros”.

César Dávila Andrade fue uno de los poetas de su generación que con más apremiante pasión se entregó al quehacer poético como acto de conocimiento y medio de expresión artística. El proceso de poetizar es el contenido temático de “Poema”²⁷⁵ y, desde el primer verso, establece ciertos parámetros fundamentales en los que se apoya la actividad lírica.

²⁷⁴ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 358.

²⁷⁵ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 348.

Encierra también una sutil insinuación de advertencia destinada a aquellos que sientan la urgencia de entregarse a la labor creadora del ejercicio poético:

Si ahora vuelve, niégale. Preséntale su mar.
Así, vestido ya de algún espejo, se alejará.
Hay que madurar. Oscurécete.
Si golpea, escúchale. Tiene una forma
cuando queda afuera.

Sugieren los versos, como primer requisito, la búsqueda de un estilo propio, personal que no refleje el vestido del “mar” de influencias obvias, inmediatas o lejanas. La atención, la auto crítica ayudan a identificar la forma que queda “fuera” para poder enfocarla con pupila inquisitiva; si no tiene sustancia “La lluvia le ciñe un paisaje demoledor”.

El ejercicio poético practicado con auténtica pasión fue vivencia personalísima de Dávila Andrade, cuya intensidad se volcó, exclusivamente, en la dura, constante y agotadora tarea de la creación; por ello, la sutil advertencia emerge del sincero deseo de compartir su experiencia con el aspirante a poeta:

Pequeño Joven: aún no puedes
crearlo como Huésped.
Oye cómo persuaden las viejas herrerías.

La analogía es enormemente persuasiva; sólo a fuerza del golpes de martillo reluce el metal, la creación del poema requiere similar esfuerzo y constancia por parte del poeta, éste, siempre vigilante del nivel estético de su quehacer, debe desarrollar la inquietud crítica, además, por supuesto, de la conciencia de un estilo propio. Alcanzados estos objetivos queda aún por dominar lo esencial, la atención, cuidadosa en grado sumo, del lenguaje, material de la poesía y la posibilidad de transmutarlo en palabra poética.

Los dedos salvajes
y los salvajes meses de Marzo

son todo viento sobre su cabellera
nutrida ya de polos.

Toda resurrección te hará más solitario.
Más, si en verdad quieres morir,
disminuir ante los pórticos,
comunicarte,
entonces ábrele.
Se llama Necesidad.
Y anda vestido de arma,
de caballo sin sueño,
de Poema.

El proceso que lleva al poeta de la palabra a la poesía, es trabajo de auto-observación continuada, inquietud rectora que marcha hacia su objetivo a través de los “salvajes meses” y del “viento sobre su cabellera / nutrida ya de polos”. Esta jornada ayuda al poeta a comprender la posibilidad y el sentido de la poesía, de sus mecanismos y técnicas en el cultivo del verso. Es un proceso, y esto lo sabe muy bien Dávila Andrade, que se llama “Necesidad” vital del creador de dar forma al poema, aunque ello suponga, además del duro trabajo, claro está, una compleja red de matizaciones subjetivas de entusiasmo y desaliento, frustración y fe en las propias posibilidades, lucha continua, agónica y súbitas iluminaciones que ayudan al alumbramiento del poema y, al mismo tiempo, a la “resurrección” del poeta. Mas, para ello, hay que “morir” a todo lo que no sea una total y apasionada entrega a la labor poética.

En César Dávila Andrade se dio la experiencia artística de Unidad con la poesía, poeta y Poema, anfitrión y “Huésped” unificados; son, a la vez: “arma” y “caballo sin sueño”; son Poemas que testimonian la “agonía de los Mayores” y la “escritura del dedo en el polvo” del Hombre Claroscuro de la Noche.

La corteza embrujada II.

La corteza embrujada II (1966), contiene solamente tres poemas. El texto inicial, bastante extenso, copia el título del cuaderno. Exhibe “La corteza embrujada II”²⁷⁶ un estado poético-expresivo similar al de “La Corteza embrujada I”, de Arco de Instantes, por lo que puede considerársele como continuación de aquél. Poliestrófico y compuesto de 274 versos blancos y polimétricos, el poema se asienta en la materia, la amada corteza a la que nuestro poeta cantara con fervor desde su temprana iniciación en la poesía, en “Oda al Arquitecto”, para luego levantar ese monumental templo cósmico-telúrico que es “Catedral salvaje”. Es, asimismo, elemento vertebral de “Origen” I y II y de “La corteza...” I y II. Esta irresistible atracción hacia el elemento telúrico, que es uno de los motivos fundamentales de su poética, contribuye, ciertamente, a hacer de César Dávila Andrade, el poeta de la tierra.

La tierra, en matización mítica, histórica y del origen es el tema de “La corteza embrujada II”; pero, en éste, va trenzándose, desde el primer verso, el motivo del origen primigenio del canto. La materia es, en la poesía de Dávila Andrade, lo hemos anotado ya anteriormente, centro de irradiación de sus inquietudes existenciales y metafísicas. De ahí, la aguijoneante voluntad de penetrar en su misterio, pues, la tarea poética, además de ejercicio artístico es, en nuestro autor, acto de conocimiento. Es el instrumento más eficaz para descifrar el enigma del ser y del mundo y su manifestación formal. Por lo demás, bien mirado, ésta siempre ha sido la máxima aspiración de todo verdadero poeta, y toda auténtica poesía refleja esa rectora inquietud.

²⁷⁶ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 363-370.

En “La corteza embrujada II”, se puede percibir un tenue eco de “Catedral salvaje”, así como una voluntad poética que roza con el misterio y se expresa a través de una constelación de símbolos visionarios que se involucran, se suplementan o se oponen, resultando en extrañas visiones de grandeza cósmica a nivel surrealista. Estas encierran intuiciones sobrecogedoras cuyo significado con frecuencia nos elude, debido, en gran parte, a la discontinuidad entre lenguaje y significado y, al disiparse el perfil de lo concreto, nos encontramos, de súbito, abocados a un material lingüístico palpitante de misterio, de mágicas sugerencias que estimulan nuestra voluntad de aprehensión.

“La corteza embrujada II” es, ante todo, homenaje y celebración de la estirpe de los poetas, representada en forma genérica por el “Hombre claroscuro de la noche”; es también celebración, o mejor, visión de la poesía asociada a la realidad existencial de cada poeta. Finalmente, es exaltación de la materia, de la amada corteza, origen y, a la vez, elemento nutricio del cuerpo. Siendo éste una plasmación de la tierra misma, es el punto de enlace entre su realidad existencial y la materia. Tierra, hombre, poesía son, a lo largo de su obra, motivos centrales de la poética de César Dávila Andrade.

La voz poética inicia su canto retrocediendo en el tiempo y se proyecta, penetrante, al remoto pasado de la humanidad hasta ubicar el “Valle de Ur”, antiquísima ciudad de Mesopotamia y centro de las artes y la literatura dos mil años antes de Cristo. Centro espiritual también, pues en este lugar se construyó un enorme Zigurat, templo-pirámide de orden septenario de la cultura mesopotámica. Es, sin duda, este detalle el que influyó en nuestro autor para situar la tumba del poeta primigenio en Ur, sitio cargado de simbolismo esotérico, ya que, en el Zigurat “se efectúa la hierogamia, o boda del cielo y la tierra (. . .) Es posible que el Zigurat tuviera un sentido mandálico, y en él la circunrotación.

acompañara ritualmente a la ascensión.”²⁷⁷ Hay, también, la referencia bíblica a Ur de los caldeos (Génesis 11, 27-23), en la que se describe el lugar como el punto donde comenzó la migración hacia el Oeste de Palestina, de la familia de Abraham, alrededor del año 900 AC.

La voz poética, situada en el “Valle de Ur” inicia, así, el homenaje de reminiscencias centradas en el antepasado, en el lírico “Hombre Claroscuro de la Noche”:

EN EL VALLE DE UR, entre depósitos
de los velos y de las victorias,
el Hombre Claroscuro de la Noche, duerme.

Consanguíneo perfecto, ¡cómo pudo tu cuerpo
ser mi vestido y mi vocación
en este inmenso cementerio de huellas!

Yo no diré tu nombre ni tus signos.
Te miraré la muerte, te miraré la savia que moría en ti,
a cada movimiento, pudriéndose
como la danza de la desesperación
sobre el tronco del primer Mártir.

Se observa en estos versos, en primer lugar, las instancias de tiempo y espacio asociadas en la primera estrofa, pues, para poder sentir el fluir del tiempo es necesario adscribirlo a la noción de espacio que permita a la memoria ubicar concretamente el asunto propuesto en los tres versos. Pero, además, se trata de señalar el origen remoto del canto y el poeta como su instrumento. Entendemos entonces que el primer bardo es simiente y origen del sucesivo “hombre claroscuro de la noche”. La consanguinidad le viene de la vena lírica del primero que, en cada uno se repite como “vestido y vocación”; cumplida la tarea se incorporan al “inmenso cementerio de huellas”. En esta forma, Dávila Andrade define al poeta exterior e interiormente, y reconoce las huellas de los antecesores en el proceso de constante renovación del substrato lírico primigenio que, a través del

²⁷⁷ Cirlot, Juan Eduardo. 469.

tiempo ha sustentado a la poesía. Todo lo cual nos remite al famoso ensayo de T. S.

Eliot "Tradition and The Individual Talent", autor al que cita Dávila Andrade en su

ensayo "Magia, yoga y poesía", refiriéndose a otro artículo del poeta de "Tierra Baldía":

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. (. . .) The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them (. . .) the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new.²⁷⁸

Dávila Andrade no desea identificar al "hombre claroscuro", no quiere detenerse en "tu nombre ni tus signos"; tarea imposible por lo demás, si se toma en cuenta que el motivo de su canto es el homenaje al poeta sucesivo y su obra, desde los albores del tiempo hasta el presente, sujeto que, en lírica plasmación, emerge de la imagen del "hombre claroscuro de la noche".

¿Qué obscuras deidades oscilaron
sobre tu gran atardecer enarbolado de interrogantes bestias?

De noche, en los banquetes funerarios, miro
tus mudas monedas de barro, devueltas por el Tiempo
al frío basurero de la luna.

En la Carroza inmóvil, encerrado en perpetuo cristal,
descansas condensando la inmensa flor de sílex
que te ocultaba de las bestias.

Yo te recibo cada tarde
con el corazón del hombre arrodillado sobre su mortaja
para el suplicio de recomenzar.

Proyectaste en el polvo —como yo— la túnica del Arpa.
Y fue disuelta por las hilanderas.

²⁷⁸ Eliot, T. S. Selected Prose of T. S. Eliot. Ed. Farrar, Straus and Giroux. New York: 1975. 38.

El poeta, sugiere Dávila Andrade, hereda no sólo “el vestido y vocación” del antepasado, sino el dolor y el sufrimiento de imprimir sus propias huellas sobre las que le precedieron, no en vano define a la tarea poética como “el dolor más antiguo de la tierra”, y el don de la poesía lo recibe “con el corazón del hombre arrodillado sobre su mortaja / para el suplicio de recomenzar.” La imagen, de origen mítico, es acertada en este contexto; nótese, por ejemplo “las mudas monedas de barro” en conexión con círculo y limo, espíritu y materia representando la ausencia de la palabra en “las mudas monedas”. Estas, por otra parte, nos remiten a la idea de la temporalidad al ser “devueltas al frío basurero de la luna”, por el Tiempo. La mítica creencia de que los seres que mueren van a la luna, se corresponde con la idea de la reencarnación, debido al cíclico aparecer y desaparecer del astro nocturno. Finalmente, “la Carroza Inmóvil” significa, también, la ausencia de la palabra del “hombre claroscuro” que descansa “condensando la inmensa flor de sílex”; el sílex, variedad del sílice, fue el material utilizado en la confección de diversos utensilios en la época prehistórica. La imagen de la “túnica del Arpa disuelta por las hilanderas” es escatológica, tanto el arpa como las hilanderas tienen connotación funeraria; el arpa, trascendiendo el obvio significado de instrumento musical, “simboliza la escalera mística, el puente entre el mundo terrestre y el celestial.”²⁷⁹

La muerte, el regreso del cuerpo físico a la materia es, en la concepción del poeta, suceso temporal; el hombre claroscuro “¡duerme / tu larga felicidad de haber perdido lo externo!”, antes de volver al “suplicio de recomenzar”.

Las estrofas siguientes son de exaltación de la muerte, en asombrosas imágenes de mágica estirpe surrealista, que deslumbran por su hermosura y extrañeza:

²⁷⁹ Cirlot, Juan Eduardo. 83.

¡COMO ESPEJOS EN AÑICOS, las Hormigas Guerreras
transportan tu Estandarte!
¡Oh amigo!

¿Quién escuchó el llanto de la Gran Despedida
de las Nieves, desde su cruda tienda de bisonte?

¿Quién ordeñó a las yeguas esa leche de luna antes de las batallas?

¿Quién sepultó en el monte la rueda de su carro
como una rosa destinada al éxtasis?

Oh, amigo.

¡El tiempo es un abismo de plumajes!
(...)

Es importante observar como maneja el poeta el lenguaje en estos versos, nótese la relación entre las imagen de “los espejos en añicos” con “las hormigas” que simbolizan lo más pequeño viviente, por un lado y, por otro, vencen a la vida humana; de ahí su tarea de transportar “el estandarte”, imagen del cuerpo físico del “hombre claroscuro” consumido por ellas. En cuanto a las “yeguas” y al elemento nutricio “leche”, sugieren la idea de la fecundidad; el poeta sería el ordeñador de la yegua, en cuya “leche de luna” se encuentra la esencia de la poesía que lo nutre, antes de comenzar “la batalla” con la palabra para dar forma al poema. El silencio, la ausencia de la palabra, se condensan en la imagen de “la rueda del carro sepultada en el monte”, si nos atenemos al significado del carro de Paul Foster Case, que explicamos ya anteriormente, lo mismo que el de la rueda..

CORREO DE FUEGO QUE NOS SOBREPASA

¡Paredes recién sopladas, éste es mi Cuerpo!

La casa se llena de sal, poco a poco.

Yo soy también Tú Mismo, oh Terror.

Irás de piedra en piedra, hasta que ya no irás
de calavera en calavera.

Ese es tu salario.
La esperma decidirá la estatua, la vivienda
y los demás gastos.

El fuego, agente de transformación, tiene un extenso simbolismo, pero el que aquí nos interesa es su significado dual, es el que va de la forma de creación a la de desaparición, es dador de vida y de muerte. Por otro lado, es la representación de la energía vital y es el germen de reproducción por lo que se le asocia con la libido y la fecundidad. En este sentido de energía pueden entenderse los versos “Yo soy también Tú mismo, oh Terror.” El cuerpo del poeta es una casa de “paredes recién sopladadas” y la energía creadora sobrepasa al continente, hasta cuando “se llena de sal, poco a poco”, produciendo el terror del poeta al sentir desplazarse su energía para dar paso a la muerte. El lenguaje lírico modula súbitamente al habla coloquial en la siguiente estrofa; la rueda de vida, muerte y renacimiento es el “salario” del hombre claroscuro, destinado a crear, pero también a procrear y a ser procreado. La visión irónica de la procreación es enormemente prosaica, “La esperma decidirá la estatua, la vivienda / y los demás gastos.”

La conciencia de la muerte tanto como de la permanencia, en tensión dialéctica, es recurrente en la obra de nuestro poeta. En efecto, el cuerpo que vuelve a la tierra alcanza una forma de permanencia al asimilarse a ésta y renacer en la naturaleza, idea panteísta que, en matices diferentes, aparece ya, tanto en la “Oda al Arquitecto” como en otros poemas. En la corteza, la hierba, los árboles de los bosques que “serán varón o hembra” palpita el aliento vital del hombre claroscuro de la noche:

(. . .)

Ahora subimos.
Toda la noche, Es. Los señores de la Rueda Botánica
cuelan su merienda en el otoño.

Sólo la noche Es.

Botones de la acción asquerosa,
el kerosene muere de lengua como un gato.
Y el Sistema Solar sube por nuestros anti-cuerpos.
Solo el Amor, Es.
Amo a los que devoran sus ataduras antes del amanecer.

Pensamiento tejido en el césped,
a distancias iguales,
con música, ternura y ajedrez.

Puñado de hierba, puñado de cada persona,
se ve ya el estallido del Reino de los Cielos
bajo el párpado del demente.
Los muebles serán varón o hembra,
según la soledad del carpintero ante los bosques.

La poesía como vía hacia el conocimiento se insinúa en los siguientes versos, los vocablos “círculo”, “cópula”, “cosmos”, sugieren conceptos ya explicados anteriormente, que podrían llevar, guiar al poeta hacia ese nivel de conocimiento fundamental para desvelar el misterio de la vida. La tremenda interrogación, que no tiene respuesta, establece un clima de duda y rebeldía; si no se puede entender el “centro”, todo lo demás, (la salvación) concluye irónicamente el poeta, son “sólo colgaduras de Opera?”:

CADA PALPITACION RESUME
las más imperdibles torceduras del Salto Mortal.
Por el laberinto de paredes serosas,
el antecesor de los relojes,
gallo solitario, incrustado de rubíes sobre la sábana sepulcral.
Tracción a sangre dentro de los recintos del jaspe,
a costa de heridas simultáneas
colgadas de los dientes del compás; el ojo
completa su vértigo en el círculo actual: cópula y cosmos.

Espacios desvinculados, metales y bestias
sobrantes de otros universos,
centellean en los infiernos sagrados del Dios opuesto.
Lo oscuro abrillanta cegadoramente
las elípticas de la música y la guerra.

¿Cómo entender el centro de aquel que se abre
a nada en sí como El,
dejando salvaciones
que añaden sólo colgaduras de Opera?
(...)

El poema se extiende en profusión de imágenes de inusitada grandeza cargadas de aliento mágico hasta llegar, a través de tempestades y truenos, de “volcanes destripados” y relámpagos al “Claroscuro de patios y zaguanes” quiteños. Al lugar de origen del poeta, “las llanuras del Sur ecuatoriano”. Aparece también, en la estrofa parentética de prosa poética, la referencia a sus vivencias “Tú perseguías aprehender Lo Inmóvil, como a ese ojo a nivel del agua...”

CLAROSCURO DE PATIOS Y ZAGUANES y tiempo de rectángulo.

Un trompo misterioso bailó sin movimiento;
bajo su púa vuelan los collares pintados de la plaza
hacia un continuo surco de silencio.
Todo está embrujado de uniones
dentro de la gran calavera cósmica del Buey.
Dios de rayos longitudinales, los altiplanos con la gloria a pico.
El orbe se ara y se abre en la mitad del mundo.
Seres del Episodio: truenos, glóbulos. Otros de otros. Todos.
Saludo al árbol de los electrones.
El movimiento de la nadadora se desmorona en ombligos sobre el agua.

(. . sobre las llanuras del Sur ecuatoriano, mientras los potros galopaban bajo
nubes de uñas curvadas por las Quimeras; potros de narices, livianas, ensanchadas
por vapores turquesas y rocíos mucosos... Tu perseguías aprehender Lo Inmóvil, como
a ese ojo del nivel de agua usado por los albañiles sobre los capiteles; y conducirlo
a través de los días, las sacudidas, las velocidades, como el botón de pálido vidrio de
las Custodias.
Era el Yo, en hierba aún, picoteándote el pecho con su candil de barro...)

El poeta se identifica con la tierra, arriba dice ser “hierba aún”, en el verso siguiente es “VIEJO LODO DEL SUR ECUATORIANO, rechinas en la lluvia. / Estoy tejido en la hierba de los pueblos.” Y echando mano a los Evangelios, se dirige al “Tú” en defensa de la materia:

DI UNA SOLA PALABRA, Hombre nuevo,
Tú,
que limas el cielo
como una piedra sujeta a tu mesa por asas viscerales.

Es necesario defender la vivacidad de la materia
antes de que oscurezca la catedral rodeada de orugas
(voluntarios de la orina bronceada).

Y uniendo su huella a la del “hombre claroscuro” de Nishapur, clama por la

POSIBILIDAD DE EXISTIR en redomas y cántaros.

Hay que defender la amada corteza, la “catedral rodeada de orugas”, la materia que
sustenta y da forma a la poesía y le permite soñar, porque “los sueños defienden lo Real”
y son el puente entre materia y poesía:

...PORQUE LOS SUEÑOS defienden lo Real.
Si terminaran, la Tierra sería devuelta al hombre,
abierta —a la vez—por todos lados.

El canto se cierra reiterando la consistencia de materia de la poesía, no en vano es
forma, amada forma que permanece aun después que el hombre claroscuro de la noche
regrese a dormir en el “VALLE DE UR” o, como en el caso de nuestro poeta, un año más
tarde, en el “LODO DEL SUR ECUATORIANO”, “con la última cuerda de su vientre en
la boca”:

POESIA DE AMOR Y DE MATERIA, poesía sola
de la mente de ladrillo, madera y persona. Permaneces
pura
hasta cuando te inclinas
sobre tu plato de azafrán de las posadas.
Ella es. Tú eres
como ese grillo:
canta con todo lo que le ha sido dado
en una sola noche
y estalla al amanecer
con la última cuerda de su vientre en la boca.

A continuación de la “Corteza embrujada II”, viene un poema en homenaje individual de César Dávila Andrade, en tributo de sincera admiración a uno de los grandes poetas contemporáneos de Hispanoamérica, el peruano César Vallejo, quien, como nuestro autor, heredó, no sólo la tarea de continuar el canto del sucesivo “hombre claroscuro de la noche”, sino el precio que ello supone, el de “continuar la agonía de los Mayores”.

César Vallejo nace en 1892 en Santiago de Chuco, pueblo pequeño situado en la serranía del Perú. 26 años más tarde, en 1918, fecha de publicación de Los heraldos negros del poeta peruano, nace César Dávila Andrade en Cuenca, pequeña ciudad en las montañas del Sur ecuatoriano. Hay pues, entre los dos poetas, una coincidencia geográfica significativa, en nuestra opinión. Ello implica, por cierto, similitudes en algunos rasgos propios del carácter y la cultura del hombre del altiplano: reserva, introspección y, por lo mismo, una forma bastante más inquisitiva de aproximarse a la realidad circundante. El espíritu serrano por un lado y, por otro, la época que les tocó vivir, la convulsiva atmósfera mundial de la primera mitad del siglo XX, en la que la conciencia de la modernidad se manifiesta, en los dos poetas, como soterrado sentimiento de la orfandad fundamental que acosa al hombre contemporáneo, contribuyen a infiltrar en su cosmovisión ese tinte de angustia y desesperanza propio de su poética. No es éste, sin embargo, espacio para un análisis comparativo de la obra o la vida de los dos autores, por lo que nos atenemos a señalar, únicamente, la afinidad cultural que los acerca, pese a la distancia en el tiempo, (26 años) y, en el espacio social o nacional que los separa, porque los une lo más importante: el común y profundo sentimiento de humana solidaridad.

“Vallejo prepara su muerte”²⁸⁰, es un réquiem al poeta peruano en el que Dávila

²⁸⁰ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 371-72.

Andrade, en su estilo personalísimo, aunque acercándose al modo expresivo de César Vallejo para celebrarlo, desarrolla el tema de la muerte, recurrente en la obra del peruano tanto como en la suya propia. Compuesto de sesenta y tres versos polimétricos repartidos en once estrofas, nuestro autor nos introduce en el áspero universo poético vallejiano a través del empleo de elementos sensoriales que se elaboran, imaginativa y simbólicamente, utilizando un lenguaje de bronca resonancia, con vocablos tales como “piedra”, “aridez”, “óxido”, “ataúd”, “cadáveres”, “mampostería”, en tensión con dos significativos opuestos, “ternura” y “pan”. Nos acerca, así, al hombre, no sólo como entidad individual, en su consistencia de ser humano y poeta en su estar temporal, sino para explorar más allá de su realidad histórica, para acceder a su interioridad, a su realidad subjetiva de dolor, angustia, sufrimiento y, a pesar de ello, de ternura. Este sustrato emocional cuaja en el acierto intuitivo del lenguaje que apunta al destino de finitud del ser, a la trayectoria de sufrimiento y de muerte que comienza el momento de nacer:

Preparando tu pómulo, la estera de yeso, el ataúd
amado y lateral como un perro; y
preparando en piedra, lentamente, la aridez
necesaria a la ternura, el óxido en que el indio apoya el cristo;
preparando tus uñas, verticales con relación al tigre
y obtusas con relación al pan; venías,
sin saberlo, preparando la muerte de los sabios
cadáveres del alma y de los días de andinos cañamos.

¡Feroz mampostería de los pobres!

Cada mañana, el salto de la cama a la llovizna
de pelo de lobo en la solapa
y en la mejilla con pimienta de honra y orín de crucifijo;
cada mañana, a cerrar la mano, aldbando
el pulgar al pulgarcito y a otros niños de cañuto, tristes;
cada mañana a recibir
la tumba que, rebotando, cae desde los Andes a la polvareda.

El habla coloquial, que emplea nuestro poeta para instruir a Vallejo sobre la muerte, es un feliz acierto; describe el proceso como una rutina, como el médico describe al paciente los síntomas de su enfermedad; pero, de pronto, la sorpresa, ese inusitado recurso tan propio del poetizar de Dávila Andrade, aparece en los dos versos siguientes y la estrofa comienza a exudar esa lírica intuición cargada de sensorialidad y plástica belleza que transforma el destino de poeta de Vallejo, en sangrante sonido musical de la “quena”. La imagen no puede ser más acertada, la quena, especie de flauta de los indígenas del altiplano andino, emite un sonido tan sobrecogedoramente triste que parece más bien un lamento y, de ahí, el gran acierto intuitivo sensorial que supone el estremecedor sonido, asociado a un poeta que sintió tan intensamente todo el dolor del mundo contemporáneo:

¡El nacimiento de la Muerte es duro, es lento; tienes
que preparar con el Forense
el vermes pulmonar, estirarlo en la quena,
para que hile tu sangre hasta ser música!

Y no podía faltar, por supuesto, el motivo que hace de la Muerte aliada inseparable de la Vida, el de la procreación que, para Dávila Andrade, es el comienzo del trágico destino de finitud del ser humano. Es por eso que el motivo obsesionante del origen se expresa en su poesía, casi siempre, con imágenes violentas. La concepción de Vallejo sobre el acto de procrear es menos negativa, pero igualmente lo cuestiona, como en “La cena miserable” de Los heraldos negros, por ejemplo, cuando dice: “Hasta cuando este valle de lágrimas, a dónde / yo nunca dije que me trajeran.”²⁸¹

A preparar la Muerte en el ovoide mismo en que fuimos,
de súbito, reventados a pura catapulta
de padre en nuestra madre; desde allí mismo,
a preparar el huevo subterráneo de la Muerte.
Y, después, todo el tiempo que nos sobra de célula

²⁸¹ Vallejo, César. 115-16.

y de lóbulo rascado mentalmente.

Abundan, en los poemas de Vallejo, alusiones a los Evangelios en imágenes que dan sentido a toda la obra del peruano. Según Rafael Gutiérrez Girardot, quién en su iluminador ensayo sobre éste dice que: “el escenario de infantil y fúnebre repetición del Gólgota” en las imágenes, lo usa el poeta, “para formular y articular lo que ha sucedido en la historia del espíritu europeo, por lo menos desde aquel discurso visionario de Jean Paul sobre “que Dios ha muerto”, sin duda desde Nietzsche, evidentemente desde el Absoluto de Mallarmé y que se conoce con palabras de Hegel, como la ‘muerte de Dios’”.²⁸² Dávila Andrade, en cuya obra hay múltiples referencias evangélicas, pero, debido a su marcado eclecticismo teológico aparecen también frecuentes alusiones a las doctrinas hinduistas y budistas, elige en “Vallejo prepara su muerte”, la referencia evangélica porque le sirve, en algunas instancias, para marcar hitos que señalen ciertas etapas del poetizar vallejianos. Alusiones a la “Madre”, al “hijo pobre”, al “cristo” y a la labor humilde, nos remiten al ciclo de Los heraldos negros, en el que la tarea poética de Vallejo refleja sus vivencias de hijo de una familia numerosa y humilde. De ahí el precio, lo que cuesta “el cuerpo de cristo”, metáfora de la pobreza y la marginalidad, verdadero viacrucis de los pobres de este mundo:

¡Este edificar cuesta la vida de agua y la de albúmina
metafísica
en la que Dios es un polluelo crudo de diamante,
y es la espina de su Madre, mujer de albañil y de geómetra!
¡Pero, cuesta también todo el cuerpo de cristo, su hijo
pobre, crecido de viruta a carpintero!.

Entre los símbolos y metáforas vallejianas, está el del “Zapato” que utiliza Dávila Andrade para sugerir movimiento, actividad, aparte, claro está, del simbolismo funerario

²⁸² Gutiérrez Girardot, Rafael. “La muerte de Dios”. Angel Flores en Aproximaciones a César Vallejo. Ed. L. I. Publishing Co. Long Island City, N. Y. 1971. 335-50.

atribuido a esa prenda, señala la dura jornada existencial que le tocó caminar a Vallejo, su “preparar tu viernes cada día / y tu gusano anillo por anillo”, para subir a su propio gólgota, a ese que, como bien observa Gutiérrez Girardot, es un “viernes sin resurrección”:

Desde el Zapato macho en que anda el solo,
el pensativo de su cada día,
como una cruz que salta en una pata,
y golpea catorce veces siete, la casa enjabonada
de Pilatos; desde ese pie que estira la madera
para agarrar el gólgota por su asa
de escudilla agujereada y calavera; así,
en sólo un pie y en una esquina,
a preparar tu viernes cada día,
y tu gusano, anillo por anillo!

Reiterando el tema de la muerte, Dávila Andrade alude al sepulcro de Vallejo, “tantas veces visto” por éste y anunciado, muchos años antes de morir. En efecto, en el texto “Piedra negra sobre una piedra blanca”, de Poemas humanos, el primer verso: “Me moriré en París, con aguacero”, describe virtualmente el lugar y el clima, esa lluvia que, en la obra de Vallejo es, casi siempre, símbolo de tristeza, “Esta tarde llueve como nunca, y no / tengo ganas de vivir, corazón” (“Heces”) dice el poeta contemplando la lluvia. Por otra parte, aparece también “el pan” conformando la tensión dialéctica del poema; el pan, metáfora de la ternura en la obra del peruano, que quisiera dar a los pobres “pedacitos de pan fresco” (El pan nuestro”) y, a veces, de la frustración, “pan quemado”, es vocablo recurrente en la obra de Vallejo. Hecho del trigo, el pan es símbolo de la perpetuidad y la fecundidad, representa, por lo mismo, la polaridad de la vida; nótese que a la hostia consagrada de la misa católica suele denominársela como “pan de vida eterna”. Surge, pues, la terrible ironía de Dávila Andrade con respecto a la dualidad del símbolo: la Tierra es “un gran pan quemado”, incapaz de dar vida, de nutrir. Es, en suma, metáfora de la muerte, “horno frío

cerrado en su domingo de ceniza”, que anula la promesa de resurrección y vida eterna del Domingo de Pascua de la religión cristiana, y se convierte, irónicamente, en la única gran certeza del ser humano: la de la muerte:

Habiendo atravesado todo tu organismo de ayuno
y tu sepulcro tantas veces visto
sentado entre amigos; habiendo atravesado así,
sales cada mañana solo, de ti mismo,
a convencerte a fuerza de cortezas,
de que la Tierra es un gran pan
quemado en cada puerta, un horno frío
cerrado en su Domingo de Ceniza!

Así, en París de setecientos panes, tu Viernes ázimo
te robó hasta el hostia, el panecillo último,
desayuno tristísimo del alma
que no ha comido nunca con el cuerpo,
como se debe,
entre una Madre y su Hijo!

El réquiem a Vallejo se cierra con la reiteración de los viernes sucesivos, metáfora de la jornada existencial del poeta que caminó sus fúnebres “viernesantos” siete días por semana. La vida del hombre, sugiere Dávila Andrade con ácida ironía, “es siempre viernes” que no promete sino la “vispera infinita”, preludio de la vuelta, en la fugaz “Burbuja” destinada luego a disolverse en el “hoyo funeral que la explica”; verso que resume el trágico destino del ser humano, el de nacer para encaminarse directamente hacia la muerte:

Y, bien:
Abajo, es siempre viernes, cuando partes; arriba,
es siempre vispera infinita
y el dios terrible de los infelices
se lava a cuatro manos las espumas,
los infusorios hijos, la Burbuja
y el hoyo funeral que la explica!

Materia real.

El último poemario de César Dávila Andrade se publicó póstumamente en Caracas, Venezuela, en 1967, bajo el título: Materia real. A este respecto, Eugenio Montejo dice: “Hacia fines de enero de 1967 lo visité por última vez. Le escuché entonces leer algunos poemas de Materia real, su libro ulterior.”²⁸³ Sin embargo, en la edición de las Obras completas de Dávila Andrade de 1984, por la Pontificia Universidad Católica de Cuenca, los textos de Materia real aparecen bajo otro título que corresponde a uno de los poemas del libro, “El gran todo en polvo”. No hemos podido conseguir ninguna información sobre esta, aparentemente arbitraria, decisión de los editores de cambiar el título elegido por el autor; de ahí nuestra decisión de respetar el título original en nuestro trabajo, pese a que, para esta sección final nos estamos sirviendo de la edición de 1984, donde el último libro de Dávila Andrade aparece bajo el nombre: Poesía de “El gran todo en polvo”.²⁸⁴

Habíamos anotado ya que la tercera etapa de Dávila Andrade, iniciada con Arco de Instantes, se caracteriza por un poetizar mucho más abstracto. Este rasgo se agudiza aún más en su entrega siguiente, En un lugar no identificado, en la que un incipiente hermetismo empieza a manifestarse. A partir de sus poemarios Conexiones de tierra y La corteza embrujada, se intensifica esa tendencia y, finalmente, con Materia real, el poeta está listo para dar, lo decimos usando las palabras de Octavio Paz, el “gran salto” hacia una poética de lo metafísico y trascendente afincada definitivamente en el estadio del hermetismo.

²⁸³ Montejo, Eugenio. “La fortaleza iluminada” Papel Literario, El Nacional, 20 de Octubre 1967.

²⁸⁴ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 389-419..

Material real es el libro más abstracto y hermético de Dávila Andrade, pero también el más original, personal, inquietante y sugerente de su obra. En él vierte no sólo sus inquietudes metafísicas sino que, además, nos deja entrever su inmersión total en la tarea poética, su lucha con la palabra, el aguijoneante anhelo de despojamiento total que anunciara mucho tiempo atrás, en el Poema No. 1 de Espacio, me has vencido: “Enterré ya los mármoles que amaba”, que le impedían la visión de lo trascendente. Declaraba el poeta a la sazón: “Amo la desnudez de los caminos”, de aquellos que, desde entonces, le llevaron a practicar una suerte de deliberada ascesis hasta alcanzar esa desnudez, concisión y depuración verbal que culmina en Material real.

El libro está vertebrado en torno a los temas fundamentales de su poética: la conciencia de la temporalidad asociada inevitablemente a las polaridades vida-muerte y el origen, por un lado y, por otro, el de la trascendencia como resultado del conocimiento, y la búsqueda la palabra, de “Aquello” que le ayuda a desbrozar el camino hacia la verdad y que hace posible la tarea poética. De los 26 textos que conforman el libro, doce se integran en el primer grupo, cinco se relacionan con el tema trascendente y los restantes son textos metapoéticos. En éstos expresa, tanto el sostenido batallar con la palabra y la conciencia de su inasibilidad, como el incesante trabajo del poeta, metaforizado, en su obra, como alfarero, herrero, hilandero. Oficios duros, todos, que requieren paciente y disciplinada labor, aunque el resultado final de la ardua tarea poética suponga únicamente, la fugaz “escritura del dedo en el polvo.”

“El Nudo”²⁸⁵, es el texto inicial de Materia real. Sin mencionarla siquiera, la presencia de la muerte es sobrecogedoramente real en el corto poema que vamos a copiar en su

²⁸⁵ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 389.

totalidad, pues define, indudablemente, el momento histórico que fue parte de las vivencias del poeta:

A veces Uno quisiera hacerse un nudo
a lo largo del esqueleto único
en la parte más larga, más muda, más blanca,
¡aquella que se enredó trágicamente
en los cuernos de las obras!
Y, no puede. ¡No alcanza!
Hacerse un nudo. Uno solo.
Mientras ellos disparan, rugen, mienten, afanan, sudan luchan, matan.

Negocios, Guerras, Sombras, Negocios, Guerras, Bombas.
Bombas, Bombas, Bombas.
Un solo negocio, grande.
Una sola guerra.
Una sola bomba.
Uno quisiera hacerse el último nudo.
¡Y no alcanza!

El texto ofrece un ceñido esquema del conflictivo período mundial de los años cuarenta, por lo que historia y representación aparecen aquí como sustancia del inevitable ejercicio de interiorización del poeta, o del yo existencial si se prefiere, que es lo que produce el poema. La bomba atómica, “una sola bomba” y la destrucción de Hiroshima y sus alrededores, debe haber impactado en forma brutal en la conciencia y la sensibilidad del poeta que siempre se solidarizó con la tragedia humana y el dolor del hombre.

Sobre el simbolismo del “nudo”, anota Mircea Eliade dos categorías que expresan la dualidad del nudo como símbolo, el que se emplea para hacer el mal a los humanos (los enemigos), y los llamados “nudos benéficos” que lo protegen: “In the second category we may include all de customs that attribute to knots and bonds a function of healing, of defence against demons, or of conservation of the magic and vital forces.”²⁸⁶

Dávila Andrade, obviamente, utiliza el símbolo para sugerir el total desamparo del ser

²⁸⁶ Eliade, Mircea. 111.

humano frente al horror de un mundo caótico que no ofrece protección. De ahí el anhelo soterrado del hombre de encontrar algo, aunque sea un símbolo que lo ampare de “los cuernos de las Obras” y de la muerte. La muerte, implícita en el texto, es resultado del designio humano, no del divino. “Ellos”, los que “...rugen, mienten, afanan, sudan, luchan, matan”, lo han dispuesto. La serie verbal enumerativa es de gran efectividad, alude al horror del mundo contemporáneo, a sus empresas bélicas y su saldo de destrucción y muerte. Una de las reacciones instintivas del hombre ante emociones como el terror o la angustia, es la de cruzar los brazos sobre el pecho en forma tan apretada como la de un nudo, lenguaje del cuerpo que sugiere una suerte de reacción psicológica de autoprotección frente al desastre inminente, de ahí que la imagen del “Nudo” resulte tan acertada para definir el estado de humana indefensión en épocas de crisis, cuando el hombre quisiera “Hacerse un nudo. Uno solo” pero no puede y, ante su impotencia, punto climático de sugerente matiz expresivo, con temblorosa voz apenas balbucea el agónico, “Y, no puede / “¡No alcanza!”.

La reiteración del vocablo “Bombas” es recurso onomatopéyico que recuerda el sonido de éstas, y funciona como matiz expresivo, fónico y rítmico de la segunda estrofa.

Todo el horror de la historia humana, con presagio de muerte y destrucción se condensa en los trece versos de “Centinela”²⁸⁷, donde el hombre queda a merced del hombre y la, divinidad incommovible duerme: “Sin un solo suceso, la Noche / hace el vaciado de su calavera, y / los más duros ángeles, / desprovistos de sus armas y sus responsabilidades, / se acuestan sobre las alas plegadas”, y dejan al hombre indefenso ante “...los terribles / salvadores de la carne del mundo”, esos que “empuñan fuego y retroceden milenios / para

²⁸⁷ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 396.

ordenar osarios y matanzas, / de acuerdo con la temperatura y las veleidades del estroncio venidero... Ellos beben / nuestro sueño, - putrefacción de luna y de diurnas contiendas.”

El poeta reitera en estos versos la amenaza que pesa sobre el mundo, con la imagen del estroncio, metal atómico que descompone el agua a la temperatura ordinaria. Pero, en medio del caos, el polo positivo de la creación frente al de la destrucción, emerge en forma de sonido, de murmullo de grillos que escucha “aquel uno”, el Centinela:

poeta con sortijas de muladar labrado en roca,
escuchando el millón de grillos
que revienta de un solo amor,
sólo él
dispone de los más hermosos días
durante el tiempo de la Noche Antigua.

El “Centinela” es, sin duda, aquel hombre claroscuro de su famoso ensayo “Magia, yoga y poesía”, citado más de una vez en este trabajo, el que está “apegado a la noche genésica con la mitad de su alma, por lo menos...” Reitera, así, Dávila Andrade el poeta, la función salvadora de la poesía, mágico asidero que induce al hombre a escuchar ese “millón de grillos que revienta de un solo amor” y se convierte en poema.

Situado ya en lo profundo de la síntesis y la analogía Dávila Andrade resume en la imagen del polvo, el destino del hombre y del cosmos. “El gran todo en polvo”²⁸⁸, nos lleva al origen, uno de los temas fundamentales de su poética. Las imágenes de luz y oscuridad se relacionan con el conocimiento trascendente, iluminador, (sol) y con la ignorancia del hombre con respecto al enigma de la vida y de la muerte, (oscuridad) sobre los cuales “nada sabemos”, en esa forma el ser va y viene sin percatarse siquiera del gran enigma de su existencia

²⁸⁸ Dávila Andrade, César. O. Co. VI. 392.

Del Gran Todo en polvo, el son y el ananá
 y el sentido que se oprime
 contra la pared del astro medianero y
 la esperanza como un aprendizaje
 de la nariz en hilo de infierno,
 nada sabemos. Estamos pintados dentro de la oscuridad
 por manos contrarias a las nuestras
 para reconocernos, más allá.
 Y llenos de infinitos granos de roca, dormimos
 sobre las rocas que nos vigilan desde el cielo.

La esperanza es elemento negativo en este contexto, como lo fue en aquel verso de “Vaticinio”: “la esperanza es un modo infinito de caer”, porque ésta anula en el hombre el impulso de búsqueda, la inquietud de conocimiento que le facultaría a comprender la dualidad, como paso previo hacia la aprehensión de esa realidad unitiva y trascendente que el poeta desearía alcanzar.

El hombre, sugiere Dávila Andrade, ni siquiera es capaz de reconocerse a sí mismo porque, “Estamos pintados dentro de la oscuridad / por manos contrarias a las nuestras / para reconocernos, más allá.” Estos versos tienen una velada correlación con el enunciado filosófico, “Hombre concógete a ti mismo”, que condensa milenios de sabiduría, por ello constituyó la máxima aspiración de nuestro poeta, que deseaba reconocerse en el aquí y el ahora, no en un “más allá”. Dice Dávila Andrade en su ensayo “Noción y técnica de la conciencia de sí mismo”, que esta noción de alerta de la práctica esotérica, se encuentra en los Evangelios y los Sutras, pero que no ofrecen un método para alcanzarla:

Los Evangelios están sembrados de alusiones al respecto, y leyéndolos con cierta atención, se puede encontrar en sus parábolas, elogios y condenaciones para los despiertos y para los dormidos. “Velad y orad”, “sus ojos estaban cargados de sueño”, “dejad a los muertos que entierren a los muertos”, son frases relacionadas con ese estado que Cristo significó en estos versículos que debemos a Mateo: “La lámpara del cuerpo es el ojo; así que si tu ojo es bueno, todo tu cuerpo estará lleno de luz”²⁸⁹

²⁸⁹ Dávila Andrade, César. O. C. V II. 440.

La inmersión de nuestro autor en la práctica del Zen no tenía otro propósito que el de alcanzar la conciencia de sí mismo y, a través de este auto-conocimiento descubrir la real naturaleza del ser. Sobre este particular anota Suzuki, “El Zen es el espíritu de un hombre. El Zen cree en su pureza interior y bondad. (. . .) La práctica del Zen estriba en abrir el ojo del espíritu y en obtener una visión del fundamento auténtico del ser.”²⁹⁰

La alusión al dormir sería indicio del hombre que vive en el nivel de la periferia, sin ningún interés que no sea el mundo visto a través del velo de maya, .

La analogía pitagórica “como es arriba es abajo” en condensación plástica de las constelaciones y su multitud de astros, se corresponde con la “granulación de las especies” en la tierra, con la multiplicidad; la referencia a los collares compuestos de sucesivas cuentas, aluden a la procreación. La vida del hombre marcada por el tiempo, se condensa en la imagen “vives arrimado al frontis / de tu casa de cal”, que expresa la transitoriedad de la existencia. El hombre, siempre “arrimado” a la fachada de su “casa de cal”, nunca ha tratado de penetrar en su interior, que equivaldría a la “conciencia de sí mismo” ; por lo tanto, está condenado a continuar “la granulación de las especies” que le hace volver, una y otra vez, sin reconocerse:

Aldebarán, tus collares pasan en altísimos vuelos
sobre la granulación de las especies y
entre las fauces y los mares
se arremolina el peso universal.
La gran bala torácica nos aproxima cada noche
a nuestro corazón como a un eclipse,
hombre que vives arrimado al frontis
de tu casa de cal, los collares altísimos
de Sirio, llueven sobre tus ojos fijos
a otros collares y son polvo.

²⁹⁰ Suzuki, D. T. 22-23.

“Meditación en el día del exilio”²⁹¹ reúne los motivos recurrentes de Dávila Andrade: el sentimiento de desarraigo, la vida enfocada como reproducción, vuelta o renacimiento y asociada a la materia, y la poesía como paliativo último de su existencia. Rebelde, declara con ácida ironía, “Sólo el Infierno puede hacer verdaderos mártires / porque la salvación es el peor de los descaros”. Y, volviendo a la idea de “Origen II” en la que el nacimiento equivalía a “volver al Mundo de los ajusticiados”, la procreación, aquí, es actividad “para preparar un nuevo Universo de Condenados.” No obstante, ocurre en seguida el vertiginoso salto de la oscuridad hacia la luz liberadora de la tarea poética, usando el vehículo de la analogía:

Sí: el Infierno es un lugar quebrado hasta lo infinito.
 Perro y caballo se alimentan siempre
 del camino más corto entre dos puntos.
 Busca Tú la Poesía.

La muerte y la vuelta o nacimiento, “Empaisajados dormimos cien años consecutivos”, aluden, en estos versos, tanto al hecho biológico como al de la creación poética, ambas, tarea de alumbramiento, dolorosas las dos, expresadas en la imagen de desgarramiento interior “el oso arrancado del útero de la osa”. Nace así la materia y su forma en cuerpo o en poema. Vuelve entonces el poeta al motivo de “La corteza embrujada II”: el de la poesía, con variación mínima, en el que reitera su forma y sustancia que no es otra que la materia misma. La poesía, fabricada de “de mente, de ladrillo y de persona”, está constituida por los cuatro elementos que conforman el cosmos y al hombre: “Y Tú, distinguiendo siempre: “Agua”, “Tierra”, “Fuego”, “Éter”, en línea horizontal que sugiere lo temporal de la vida y del don de la poesía en cada poeta que es, “como ese grillo insalvable”: revienta de amor después de cantar “con todo lo que te ha sido dado”. Todo

²⁹¹ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 393-94.

lo cual cuaja en la plástica imagen de la Poesía “inclinada sobre el plato de azafrán de las posadas”, matización lírica ésta, de la transitoriedad, pero también de la unidad Poesía-Poeta. Las “posadas”, por ser refugio de paso de los peregrinos, son huella y tradición lírica representada por el sucesivo “hombre claroscuro de la noche”, encargado de preservar la tradición y de continuarla:

Hasta que ese día de Corpus Christi, miré
la batea de sangre a los pies del cadáver (el cadáver
en posición fetal). Sí: el cuerpo se mantiene
sin nacer jamás, y soles nos dirigen,
pero las auroras están a ambos lados
y el Hombre, bocabajo, sobre la estera o petate,
entre cuatro velas:

Fuego.
Éter.
Agua.
Tierra.

Y las estrellas muriendo de púa como abejas. ¡Esa bala!
No era mortaja ni toalla sino país de heno puro, florido.
El éter duerme en los baños, en los astilleros,
en los calvarios;
el Fuego lanzado al voleo cae en la tierra,
color de uña y rosario de los muertos.
¡Y tú, exiliado!
¡Mano de Cristo en el cortocircuito de la araña!

El hombre, condenado a morir aun antes de nacer, cuaja en la imagen crística de “la batea de sangre a los pies del cadáver”; alude el poeta, con amargura, al estado del cuerpo que “se mantiene sin nacer jamás”, porque no ha alcanzado el “estado de conciencia de sí mismo”; de ahí su condición de cristo, -en la cual, conviene subrayar, hay la posibilidad de trascendencia (la aurora)- que lo mantiene “bocabajo”, “entre cuatro velas”, representadas por los elementos en posición vertical.

El cosmos, lo que permanece, conserva, de acuerdo a la idea panteísta, los cuerpos

en su devenir, en su nueva forma de “heno puro, florido”, mientras que el “exilado”, teje con mano de Cristo la tela del poema, con la intensidad del que sabe que la descarga de los circuitos es inminente.

Entre los temas que se pueden denominar trascendentes, está el de la unidad como la concibe la doctrina hinduista y el Zen, expresada ya, anteriormente, en algunos poemas de nuestro autor. En “Campo de fuerza”²⁹², el poeta se interroga sobre esta inquietud fundamental de los que buscan la aprehensión del conocimiento intuitivo y lo dice con límpida claridad :

¿En qué instante se une el buscador
a lo buscado, y
Materia y Mente entran en la embriaguez
del mutuo conocimiento?

¿En qué relámpago se funden los contrarios
como gota de esmalte
que deslumbra
la pupila central del girasol?
Escuchad:

La conciliación de los opuestos “Materia-Mente” es proceso alquímico y es, en el poema, metáfora de la unidad denominada indistintamente, iluminación de los místicos; samadhi, en el hinduismo; satori, en el Zen. Sin embargo, por ser experiencia individual es incommunicable, de ahí la interrogación de nuestro poeta. El proceso alquímico se concentra en la respiración que es aliento de vida y se asocia con el espíritu, contrapartida, en este contexto, del instinto representado por el “Dragón”; el dominio de la respiración de los que buscan aprehender el “instante eterno” es elemento esencial de las prácticas de meditación; el adepto puede detener el flujo de la respiración a su antojo para alcanzar el estado de

²⁹² Dávila Andrade, César. O. C. VI. 408.

quietud mental, con el fin de sumergirse en el espíritu:

Una detención
del milenario flujo de la respiración
sobre el húmedo vértice del aliento
y la ampolla del Éter
circunvala y detiene la cabeza erizada
del Dragón.

Hay otros símbolos como el de la "piedra" que se relaciona con la materia, el "Ombligo, Corazón y Retina", puntos claves en el hinduismo, en serie vertical ascendente del hombre en busca de la evolución espiritual. Pero, está también el "áspid", "que mana / sin cesar / de la Boca Santísima de la Carne." El poeta está consciente tanto de la dualidad del ser como de la posibilidad de trascendencia y sabe que necesita de la materia para acceder al espíritu, así como necesita de la "Boca Santísima de la Carne" para pronunciar la "palabra" y darle forma en el poema. La conjunción de los contrarios Materia-Mente quedó ya sugerida en "Meditación en el día del exilio", en los versos: "¡Y Tú, Poesía sola, hecha de mente, de ladrillo y de persona!", tres ingredientes indispensables, por así decirlo, para arribar al proceso alquímico que los transmuta en poema.

"En el pico de un compás de bambú"²⁹³ se desarrolla la misma idea, la de la percepción, mediante algunas imágenes de matiz irracional que sugieren las polaridades materia-espíritu. El nacimiento del cuerpo: "Henchida de su Único amanece. / Hierba de la Mañana" y, la limitación de la materia frente al cosmos se expresa, en forma plástica, por la imposibilidad de "tragar la luna", de forma que "su garganta / dista de ser la goma mística del embarazo," esto es, dista de ser la conjunción de los contrarios. El alma sería el "metal / que resplandece en la vieja rodilla lustrosa / de Satán. / Rosa de piel

²⁹³ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 409.

curtida por los atrios". Y, otra vez, la obsesionante reiteración del poeta, la única certeza del hombre es la de la muerte:

Cráneo sobre cráneo,
el mundo de los muertos
hincha el panal de yeso de Josafat
y sus ángeles son modelados por un salto de agua.

frente a ella, está la posibilidad de trascendencia:

Sin embargo,
en un instante de percepción,
el universo puede ser detenido
y revisado
como un reloj que levanta las alas antes de gorjear.

Únicamente el hombre que busca el conocimiento a través del continuo ejercitar de la conciencia de sí mismo, parece insinuar el poeta, puede llegar al "centro" y aprehender el instante eterno, sólo entonces la consistencia "real" del universo le es revelada.

Esto es lo que ocurre en la "breve historia de Basho"²⁹⁴, en la cual el instante de revelación del místico y poeta japonés Matsúo Basho, es el tema del texto de Dávila Andrade.

Dice Octavio Paz refiriéndose al poeta japonés:

La poesía japonesa, gracias sobre todo a Matsúo Basho, alcanza una libertad y una frescura ignoradas hasta entonces. Y así mismo se convierte en una réplica al tumulto mundano. Ante ese mundo vertiginoso y colorido, el haikú de Basho es un círculo de silencio y recogimiento: manantial, pozo de agua oscura y secreta.²⁹⁵

Paz define al poeta, Dávila Andrade al místico. El poema sugiere la inquietud del ser humano ante el enigma de la existencia, pero también la posibilidad de trascender ese

²⁹⁴ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 414-15.

²⁹⁵ Paz, Octavio. Las peras del olmo. Editorial Seix Barral, S. A. Barcelona: 1957, 1971. 125.

nivel de maya que permite entrever “el paso de las nómadas a la gran ilusión” :

La puerta se abre por una necesidad de terror
descubierta en nuestra alma por el duende
y
vemos el baile diagonal del polvillo
y al sol con un dedo fuera de la órbita,
demostrándonos el paso de las nadas a la gran ilusión.

Esos anuncios que preludian el afinamiento de la cuerda del espíritu tratando de integrarse a la melodía cósmica, se condensan en imágenes de concreción plástica, pero cargadas de sugerencia simbólica que las oscurece. “El santo ansía extender la vena central de su cuerpo / hasta el extremo mismo de la sagrada palanca / y, al desquiciar el mundo / sentir el tic-tac / de la piedra preciosa.” El “extender la vena central” es el ejercicio espiritual que alterna “la atención de sí mismo” con la meditación y la práctica del pranayama o respiración rítmica, para silenciar la mente, hacer callar a la dualidad y saltar por encima del intelecto; en otras palabras, para “desquiciar el mundo”, única forma de comenzar a sentir “el tic-tac” del “centro”, líricamente sugerido en la imagen de la “piedra preciosa”. Sin embargo este estado de percepción no es significativo, constituye el umbral, de ahí que, “La bienaventuranza supone sus propias concupiscencias / sin bien ni mal. Empleo sin empleo”.

La autorrealización de Basho empieza por el conocimiento y se describe en imágenes de matiz hermético: “supo / que debía experimentar la entrada de las cosas / una a una / a través de la Puerta sin Abertura”, esto es, la del “tercer ojo”.

El ejercicio espiritual, como el poético, y Basho como Dávila Andrade practicaron los dos, es tarea laboriosa que dura toda la vida: “Así, cuarenta años. / maduró la atención de Sí Mismo / sobre todos los nones cambiantes”, y Basho consiguió penetrar en el sonido

del agua. En el místico se dio la conjunción de los contrarios: Materia-Mente, instante en el que el “buscador se une a lo buscado”, “en la embriaguez del mutuo conocimiento”, como lo expresara nuestro poeta con diáfana intuición en “Campo de fuerza”, y que se extiende a la “Breve historia de Basho”. En ésta se concreta en imágenes de tenue lirismo e ingenua belleza, como en este par de versos: “rana cargada / de huevos de perla de lodo”; “que el soplo del Macho empujara la carga encantada”. La “rana” y su “salto”, del haiku de Basho citado por Octavio Paz:

Un viejo estanque
salta una rana, ¡zaz!
chapoletéo.²⁹⁶

en recreación poética de Dávila Andrade, se transforman en la experiencia mística de Basho, (no sabemos si vivida por el poeta japonés, o sólo imaginada por el ecuatoriano) en la que el contemplador y lo contemplado, Basho y el agua, se conjugan y devienen “uno”, en ese instante inefable, fuera del tiempo:

Y llegó cierto día a orillas de un bosque
y
tomó asiento en la hierba.
Mil años esperándole a él solo
una rana cargada
de huevos de color de perla de lodo,
estaba allí
detrás
a orillas de una charca
esperando
que el soplo del Macho empujara la carga encantada.
Y
saltó
y hubo ruido de agua y fue suficiente
y él oyó la armadura toda del Oído del Agua,
la forma sucesiva y la abrupta
y la entrada pura del charco de agujas

²⁹⁶ Paz Octavio. 129.

en el agua de vida
que ya estaba en El.

En “El Velo”²⁹⁷, se da el instante eterno como un relámpago y es posible percibir que el poeta se encuentra en esos límites de lo trascendente, donde Materia y Espíritu pugnan por fundirse y comienza a sentir la irradiación de su “centro”. Momento en el que todo se revuelve en el intento de unificarse: luz y sombra, archipiélagos y pirámides, magma enloquecido y soles remotos, cánticos y hecatombes, coitos y crímenes que nos recuerdan el eterno combate de las fuerzas cósmicas de “Catedral salvaje”:

A través de la lejanía de los siglos y del sol,
a través de los barcos de café custodiados por papagayos
y de las palmeras muertas de flanco sobre el semen de las costas,
y a través del sol en lejanía de siglos acumulados
por los rublos desaparecidos después de sus cánticos.
(...)

A través de los imperios, de los hechizos de los archipiélagos,
de los túmulos de las pirámides, de las hecatombes
de los mástiles, de los istmos,
de las venas de magma enloquecido.
Oh Señor.
(...)

A través de las llaves secretas de los coitos y de los crímenes.

Súbitamente, cesa este poderoso crescendo de visiones vertiginosas y, desde el silencio del “centro”, el poeta parece escuchar el sonido sin sonido de la multiplicidad unificada y, en obvio contraste con la grandeza de la imágenes con las se inició el poema, los versos de cierre exhiben la desnudez, la depuración verbal, el hallazgo intuitivo del que está a punto de alcanzar, otra vez con palabras de Octavio Paz, “la otra orilla”:

A través de todo,

²⁹⁷ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 401.

Tu rostro, apenas, en vano,
 como nada y como mucho,
 como confin de todo y nada,
 Tu rostro,
 en la picadura radiante del Velo.
 Oh Señor.

Los opuestos materia-ser o materia-espíritu son los elementos que le sirven de base al texto "Persona"²⁹⁸. Elaborado con símbolos procedentes del mundo natural, éstos van a plasmarse en la concreción genérica "Persona", produciendo un haz sutil de analogías y correspondencias. Curiosamente, en el sistema de representaciones del texto, el simbolismo que cuaja en forma, esto es en "persona", sirve también para sugerir la ausencia objetiva de ésta. Compuesto de una sola estrofa y 17 versos blancos polimétricos, el poema exhibe una complejidad conceptual que requiere más de una atenta lectura:

Persona, por favor, de calcio, de líneas
 de betún y buril, persona. Los hombros así,
 bajo los hombros, como si colgaran para la carga
 o la sombra.

Los cuatro versos iniciales establecen la consistencia de materia de la "persona", pero hay la clara intención de describirla más bien como a una estatua o escultura que como a un ser humano. Esta particularidad deriva de la idea, común en todas las religiones, de que el cuerpo es solamente el vehículo, morada, ánfora o templo del espíritu y por ello fatalmente efímero:

Persona toda tú. En nombre del Padre. Persona.
 Más cal sobre más piedra. Personalmente.
 Y en lo íntimo, detenciones y límites.
 Es de derecho y de plexo. Persona.
 Derecho personal en polvillo. Iris del hombre.
 Persona, ya te tocan. Vuelves. Te asombras
 de estar en el mismo sitio, entre personas.
 Ha reventado el albedrío y desangras.
 Es tu persona de sílice con la de pómez.

²⁹⁸ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 405.

Persona, tú y sobre ti la Persona infinita
 que te ama, pisándote las huellas.
 Persona, no te olvides,
 sal de ti ahora mismo.

La "Persona", creación del "Padre", "cal y piedra", "detención y límites", es certera síntesis de la transitoriedad del ser humano. Su destino de finitud "su derecho personal en polvillo"; el de "volver", sin embargo, le es impuesto: "ya te tocan. /Vuelves. Te asombras/ de estar en el mismo sitio, entre personas ." La conciencia del ser le produce asombro al reconocerse como pensante, de saber que la materia es morada temporal y que hay "muchas moradas", unas mejores y mas resistentes que otras, "es tu persona de sílice contra la de pómez". Sabe que el albedrío no es sino una ilusión frente al designio de la "Persona Infinita". No obstante, hay una implícita aceptación de la divinidad y la certeza de ser amado. "Persona, tú y sobre ti la Persona Infinita / que te ama, pisándote las huellas". A pesar de esto, los dos versos finales son sumamente inquietantes, ¿suponen un mandato nihilista del que ha llegado a la situación límite, o es simplemente la íntima (¿irónica?) realización de que el cuerpo es sólo morada de paso?

La noción del ser, del cuerpo y del alma es el tema de "Esferoidal"²⁹⁹. La esfera es símbolo de la totalidad y la perfección, en tanto que esferoidal significa algo que tiene forma aproximada a la de la esfera sin bordes y así , en el poema, cristaliza en imagen del alma:

Antes de llegar a ser y antes de llegar
 a hogar alguno,
 su alma, con un dedo sobre los labios,
 y todo él en blanco,
 como la noción del invierno
 que desborda las capas de nieve.

²⁹⁹ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 399.

Su larga espera de puente sin río, y
 tan de sí mismo que,
 de serle posible, naciera sin cuerpo,
 de la unión solitaria de dos faltas.

Se alude en estos versos al principio de la reencarnación; el alma sin el cuerpo está callada “con un dedo sobre los labios” y en tanto el instinto no tenga morada, el color blanco de la pureza es distintivo del alma. Por otra parte, la imagen de “puente sin río” es un feliz acierto, pues al no haber cuerpo no hay el río, metáfora del fluir de la vida en su curso inevitable hacia el sepulcro, por lo que, “de serle posible”, el alma “naciera sin cuerpo”:

Así,
 él o yo, da lo mismo que Tú,
 y todos escuchamos ese lirio mecánico
 que respira debajo del navío.
 Después de un banquete tan agudo,
 todos los mármoles ruedan desenredándose,
 y un millón de nosotros,
 fumando juntos en el gran inconsciente subterráneo.
 Porque absorbidos en la flor compuesta,
 te comemos un poco, dios mío, y otro poco
 te exhalamos hacia las Hecatombes.

La idea de que las almas forman una suerte de unidad se sugiere con los pronombres personales: “Así, / él o yo, da lo mismo que Tú” antes del descenso, para luego bajar a ubicarse en su “navío”, y transformarse en multiplicidad de “un millón de nosotros, / fumando juntos en el gran inconsciente subterráneo.” La dualidad de la “flor compuesta” de carne y espíritu, de lo transitorio y lo que permanece, es síntesis del ser humano escindido por los contrarios, aspirando a la unión pero atraído también por la materia y la muerte, “te comemos un poco, dios mío, y otro poco / te exhalamos hacia las Hecatombes”

El tema esotérico de la reencarnación en “Tierra pura”³⁰⁰, se expresa en la reflexión del

³⁰⁰ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 402-03.

poeta que se dirige a un “tú” que puede ser el “otro”. Visto como repetición del ser en la materia, como simple “espejo de señales de otras manos”, que son las que se encargan de “repetirte como nada, / pues quedas afuera” del designio. La disolución de la forma es el ascenso del ser, mas solamente como acción previa a la nueva caída:

Temblor es el recuerdo mientras agonizas
de cielo en cielo,
cayendo en el ascenso, porque tu dios
te alza para oírte sonar en cáscara y mortaja
y formas de deshielo.

La referencia al “sur” podría ser autobiográfica : “ La forma que fue tu patrimonio terrestre / sucedió sola en continuo aprendizaje / de tambores / sobre el sur del mundo”. En el momento previo al nacimiento ya está pendiente la amenaza de la dualidad del ser, metaforizada en el poema como las “bestias mayores / inclinadas sobre tu sepulcro / que quieren izarte hacia su banquete”, del mundo, demonio y carne, pero el otro polo de la dualidad, el espíritu, “en el gran candelabro de arcilla” las detiene y “sólo sonrén, untándose el hocico”.

La “vara” símbolo del proceso evolutivo del ser a través de una serie de vidas, es también símbolo fálico; se establece, pues, el vínculo entre procreación encargada de producir el cuerpo y la evolución que tiene a su cargo el espíritu. La “siembra”, los “óvalos”, el “grano de maíz” son vocablos que encierran un simbolismo de fertilidad, resumen así, el proceso de la evolución espiritual a través de la carne, del cuerpo hecho de limo de la tierra y la muerte como raíz que dará vida a la planta::

Y caes nuevamente en la tierra pura, desnudo,
grano pelado,
premio de varas que llovieron
sobre tus huesos, para escogerlos
sobre el palmo creciente del estío

Te detiene la tierra contra el fuego.
 Esta es tu repetición de cuerpo y cuerpo para las siembras
 -como en una ondulada música de óvalos-

Penetra y recomienza,
 como la planta de maíz que se enarbola
 a sí misma
 sobre la limpidez de un solo grano
 aquel que fue pensado para tallo
 por la mente enterrada en cada foso.

El tema de la reencarnación y la evolución continúa en el texto de, “En el fondo de la mano”³⁰¹, en el que se alude tangencialmente a la evolución biológica y, en forma más explícita, a la espiritual, por lo que las polaridades materia-espíritu conforman la tensión dialéctica del poema:

En el fondo de la Mano estuvo el pie.
 Todos
 caminamos por un préstamo de la Rueda a la Rama.
 En el fondo de la Rueda estuvo el ojo
 de la piedra de encender.
 La estrella puede caer de pestañas en el barro
 y apagarse.

En la doctrina hinduista, los términos “Rueda” y “Rama” son símbolos de la reencarnación y de la evolución espiritual respectivamente. La circularidad de la “Rueda” alude al incesante ciclo de muerte y renacimiento del ser. La “Rama”, que sugiere longitud, dirección y sentido (como un vector) expresa la particularidad de cada etapa vivida y su potencial de ascenso por la espiral evolutiva, si es que “el ojo” de la piedra se enciende e ilumina. Así, el trabajo inherente a cada vuelta significa el caminar “por un préstamo de la Rueda a la Rama”, de la carne al espíritu: sendero peligroso, si la atracción por el “barro” es más poderosa que por la de la “piedra de encender”.

³⁰¹ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 412.

La dialéctica de los contrarios trabajada en sugerentes imágenes aéreas de luminosidad, “sol”, “águilas” frente a “limo punzante”, sugiere la dualidad fundamental del ser humano:

(...)
 En el fono de la Mano estuvo el limo
 punzante de las uñas.
 Arañar el cuello del sol, sólo a las águilas
 les es permitido
 (...)

El grillo es, en los textos de nuestro autor, imagen del canto, del sonido que es música y murmullo, “Aún no ha sido claveteado el pajar / con aquellos pies de grillo / en donde cantaba la pequeña tabaquera de Schubert”.

En el fondo de la Mano estuvo la veta de la estatua
 y el martillo
 que puede ser oído saltando con la cresta
 dividida en diez clavos.
 Estuvo el lápiz reflejado en el perfil del trigo
 cuando es más azul el foco de las crines.
 En el fondo de mi Mano estará siempre
 el hilo aturridor de la cometa.
 Sólo con él me es posible
 escribir Poesía y volar
 sin salir del terrible Lago de los Leones.

En “el fondo de la Mano”, “cresta dividida en diez clavos” está también la potencialidad creadora del hombre; en la mano y el martillo está la futura “estatua”, así como en el “lápiz” la virtualidad de la palabra; ésta, metáfora del conocimiento y de la trascendencia, plasma en imagen de luminosa intuición plástica: en “mi Mano”, dice el poeta, “estará siempre / el hilo aturridor de la cometa”, que revela su acuciante anhelo de vuelo hacia las regiones del espíritu. El hilo salvador de la Poesía le ayudó, ciertamente, a volar sin salir de ese “terrible Lago de los Leones”. Hay, sin duda, una fuerte impregnación emocional que nos conmueve en esta desasosegante imagen, reflejo de su visión del mundo

y de su solitaria y angustiosa jornada existencial

El texto que acabamos de comentar nos sirve de enlace con el siguiente grupo de poemas que en una u otra forma se relacionan con el acto poético como material textual; aluden éstos al proceso de interiorización que envuelve la creación poética, tanto como a la agobiante y dolorosa tarea de concreción en forma y a la incesante batalla del poeta con la palabra. Por último, aluden también a la preocupación fundamental de nuestro poeta por la poesía reflejando, así, su íntima convicción de que sólo a través de ella la salvación es posible.

Al iniciar nuestro recorrido por la sección de temas metapoéticos, el primer texto elegido no es, a primera vista, uno que pueda reconocerse bajo ese membrete, no contiene referencias explícitas a la labor poética o a su material, las palabras. Sin embargo, éstas son presencia acústica, plástica y dinámica en “Ropas al viento”³⁰², certero título cargado de sensorialidad que sugiere, en imágenes de movimiento, las batallas del poeta con las palabras:

Han estado la mañana entera tirando boquerones.
 Púlpitos de aire al sacudón llameante
 jala y baila mordidas a la cuerda
 sobre las azoteas.
 -!Zape, zute, hipa, jala, daca!
 Se revolvían idas
 vueltas
 revueltas
 zarandajas.
 Preñadas a catapulta.
 Putas de nada
 zas en el aire como en un largísimo albayalde.
 Gallas infladas, desinfladas, flácidas.
 Solares.
 Las venturas vacuas

³⁰² Dávila Andrade, César. O. C. V I. 390.

de estas ventrudas vanas
Viento feroz de las Enajenaciones.

El mecanismo expresivo de “Ropas al viento” se afina en la onomatopeya y la aliteración que, en algunas instancias, produce la imagen acústica. Se alcanza, así, el logro poético mediante una suerte de “flash” sonoro cuyo juego de dinámicos sonidos actúan como símbolo de la lucha del poeta con las palabras, de su inasibilidad, que se concreta en su caótico dinamismo, “Se revolvían idas / vueltas / revueltas / zarandajas”; y de su frustración ante la imposibilidad de atraparlas en la tela del poema, por un lado y, por otro, de aprehenderlas, resultarían inútiles para la labor creadora del poeta, por ser: “venturas vacuas / de estas ventrudas vanas”.

El “Entrecejo”³⁰³, es el punto donde esta situado, según la tradición esotérica, el tercer ojo, símbolo de la iluminación, por ello nuestro poeta afirma que la tarea iluminadora de la poesía no es otra que la de “Circunscribir un punto con un poema”, lo que supone el “Instante súbito del entrecejo”. La tarea poética es como “Relámpago con uno de sus ojos en el lápiz”. Sucede cuando el poeta se ha situado en su centro y ha desaparecido la noción de tiempo y espacio: “Ojos / del compás sin radios ni horizonte”. El poeta es el “Alfil” en el tablero de la “circunferencia” que simboliza el mundo de lo manifestado, lo preciso, lo real, pero que fuerzas ajenas a él lo mueven al azar. Esto constituye el “Dolor único”, el “Gran dolor humorístico” del poeta, mientras que el círculo o disco es emblema solar y está asociado a la perfección y a la unidad tras la multiplicidad. Y la poesía es el “dolor más antiguo de la Tierra” :

Dolor único.

³⁰³ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 391

Gran dolor humorístico
 que nos causa, a veces, un helado
 en el profundo centro del cráneo etérico de Todos.
 Último pez-espada de las Olas.
 Gallo subido al espermatozoide.
 Jerusalem,
 mirada desesperadamente
 por un fusil
 desde el fondo
 de todos los kilómetros del mundo.

La “Tarea poética”³⁰⁴ es dolor, martirio, inmolación. Es, en suma, para nuestro poeta,
 “el dolor más antiguo” con el que se alimenta la vida para poder percibir el canto en el
 “gran cántaro vegetativo”:

Dura como la vida la tarea poética
 y la vida desesperadamente
 inclinada, para poder oír
 en el gran cántaro vegetativo
 una partícula de mármol, por lo menos,
 cantando sola como si brillara
 y pinchándose en el cielo más oscuro.

Para Dávila Andrade es esencial configurar la poesía como un hecho corpóreo, tanto en
 sus reflexiones como en las matizaciones simbólicas apoyadas en imágenes de plástica
 concreción, es por eso que la poesía es “dolor”, es “partícula de mármol” que canta
 y se pincha y es “como bellota aún cálida, / respiraba dentro de la caja de un arpa.”

Sin embargo, en ciertos días de miseria,
 un arco de violín era capaz de matar a una cabra
 sobre el reborde mismo de un planeta o una torre.
 Todo era cruel,
 y la Poesía, el dolor más antiguo,
 el que buscaba dioses en las piedras.
 Otro fue
 aquel terrible sol vasomotor
 por entre las costillas de San Sebastián.
 Nadie podrá mirarte como entonces

³⁰⁴ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 395.

sin recibir
un flechazo en los ojos.

Dice Eugenio Montejo citando a Pierre Delisle: "En las vastas regiones del universo poético moderno, las cosas de la tierra, un guijarro, un árbol, revisten el trazo solemne y misterioso de las cosas de la religión. Todo objeto se torna sagrado. Poco a poco la tierra se metamorfosea ..." Añade el escritor venezolano:

Por esta senda había penetrado César Dávila Andrade. Como huella cierta quedan algunos de sus libros patéticos, que tienen la desnudez de los viejos papiros y que recogen el temblor de un hombre inmolado en el camino de sí mismo, a quien cabría en verdad llamar "maestro", si volviésemos el término a su jerarquía original para señalar los iniciados y los alertas.³⁰⁵

El "dolor más antiguo" es el que buscó César Dávila Andrade en la poesía, acercarse a ella supone vocación de martirio como la de San Sebastián. El "flechazo" simboliza en estos versos, el dolor pero también la iluminación. Sin éstos, no es posible acercarse a la "Tarea poética". El poema, por lo tanto, sería para el poeta su forma de encontrarse, de salvarse, aunque ello signifique "la agonía creadora del delfín", como nos dice en "Profesión de fe"³⁰⁶.

No hay angustia mayor que la de luchar envuelto
en la tela que rodea
la pequeña casa del poeta durante la tormenta.
Además,
están ahí las moscas,
veloces en su ociosidad,
buscando la sabor adulterina
y dale y dale vueltas
frente a las aberturas del rostro más entregado
a su verdadera cualidad.
El forcejeo con la tela obstructiva
se repliega en las cuevas comunicantes del corazón
o dentro de la glándula de veneno del entrecejo

³⁰⁵ Montejo, Eugenio. 4.

³⁰⁶ Dávila Andrade, César. O. C. V I. 407.

cuyos tabiques son
 verticales al Fuego
 y horizontales al Éter.

Y la poesía, el dolor más antiguo de la Tierra,
 bebe en los huesos del costado de San Sebastián
 el sol vasomotor
 abierto por las flechas.

Pero la voluntad del poema

embiste

aquí

y

allá

la Tela

y elige, a oscuras aún, los objetos sonoros,
 la riña de alas,

los abalorios que pululan en la boca del cántaro.

Pero la tela se encoge y ninguna práctica

es capaz de renovar

la agonía creadora del delfín.

El pez sólo puede salvarse en el relámpago.

El sentido del poema, la forma en que va tejiéndose, la complejidad del acto creador con palabras y símbolos de lo concreto, comportan un afán de plasmar en imágenes de lo interno, lo recóndito del cuerpo, como en "Poesía quemada" la esencia de la poesía que se resiste a los esfuerzos del creador de darle forma: "las aberturas del rostro", "las cuevas comunicantes del corazón", "la glándula de veneno del entrecejo", es la representación plástica del proceso interiorizante del poetizar. La "voluntad" del poema de concretarse en forma "embiste", pero "la tela se encoge" y el proceso agónico de la creación queda trunco. Esta avidez angustiosa por penetrar en el arcano poético, termina en deslumbradora y fugaz luminosidad, la del "relámpago"; imagen del instante trascendente en el que la unidad entre Poeta y Poesía se alcanzaría. Sólo entonces, podría el poeta "reunir en un haz, todas las quintaesencias".

Y llegamos, finalmente, al último texto metapoético con el que se cierra Materia real.

En la “Palabra perdida”³⁰⁷, nuestro poeta declara enfáticamente la necesidad de “Embrujar el poema” a fin de recuperar la “palabra perdida” que, enterrada en el Valle de UR, en la tumba del poeta primigenio constituye, en términos esotéricos, la única posibilidad de retornar al “centro”. En este punto, cesa la “circunstancia”, se detiene el tiempo y con él las palabras en su eterno girar. Entre ellas está AQUELLO, la clave del poetizar y de la vida. Las imágenes del poema se levantan sobre analogías e intuiciones de matiz hermético. “Tregar la vara”, equivale al proceso de evolución espiritual que, eventualmente, aproxima al hombre al instante de iluminación o eterno, sin el cual “el virgo deviene agua”. De echo, en la poética de Dávila Andrade, el proceso de creación está estrechamente asociado al de la ascensión por la vara de la espiritualidad que se apoya en el conocimiento de sí mismo:

Embrujar el poema de modo que todas sus palabras
girando de la circunstancia al centro
por el soplo del mar entre las columnas,
se convierta en la

PALABRA

La creación se apoya en un solo punto antes de tregar
en torno a la Vara.
Sin ese punto, el virgo deviene agua.

Como el olvido de sí mismo,
el centro está en todas partes.

Up.
¡Zape!
¡Hágase!

Instinto de los bazares
corpúsculo de fuego en la media de seda
el mar enrollado bajo la lengua
apoyo de las criaturas que vuelan en la noche
cáliz de oro del prestidigitador.
El huevo explica la parte más delgada de los puentes.

³⁰⁷ Dávila Andrade, César. O. C. VI. 418-19.

La enumeración caótica, sugiere, con analogías levantadas sobre lo irracional, el arduo proceso de poetizar, que es como el de la muerte, para poder dar forma al poema:

Y
 la cabeza cortada continúa su cuenta.
 Mas, has escrito la primera palabra
 cuando ya sobreviene la muerte de los párpados;
 muere a continuación el lado izquierdo
 y luego el derecho.
 Pero AQUELLO ha desaparecido
 irremisiblemente.
 Las células de las mejillas sonríen aún
 Pero están muertas,
 y aunque ya han sido sustituidas
 sonríen
 desde
 la Otra Cara.
 Internándose más
 el Poema puede estallar en el otro lado de su rostro.
 Procura entonces
 retirar delicadamente de entre sus labios
 la diminuta flecha envenenada.

La poesía, parece sugerir el poeta, es experiencia individual e intransferible, es “conocimiento de sí mismo”, una vez que se ha encontrado el “centro”. Hasta entonces, es lucha, desasimiento, agonía, muerte. La palabra perdida, de poder aprehenderla, se transmutaría en conocimiento y se elevaría a Poesía, sólo entonces el fluir de la realidad podría ser aprehendida en su abisal profundidad, aunque tenga que estallar el “grillo” o haya que retirar “la diminuta flecha envenenada de los labios del poeta.” La búsqueda de la Palabra, de “Aquello” es tarea de autoinmolación tanto como lo es la de la Poesía.

Y, así, con la “Palabra perdida”, culmina nuestro recorrido por el sendero poético que César Dávila Andrade comenzara a construir desde su adolescencia. Este poema, interesa señalar, está impregnado, extrañamente, de una especial significación: constituye tanto el texto de cierre de Materia Real, como el punto final de su obra y de su vida. En forma

abrupta el sendero termina y el último poema se transforma en imagen de la Palabra truncada.

La obra poética de nuestro autor, dividida en tres etapas en este trabajo, pese a ser conocida y reconocida como la de uno de los grandes poetas ecuatorianos contemporáneos, no ha sido debidamente estudiada en forma cronológica total y sistemática, esto es, libro por libro. Abundan artículos y ensayos que cubren su obra en prosa y en verso y se acercan en forma panorámica a los temas, formas expresivas, recursos y lenguaje, pero no se detienen lo suficiente en la parte más importante, el análisis de los poemas para intentar su interpretación, sobre todo los de su segunda etapa, de marcada impregnación surrealista y los de la tercera, considerada hermética y accesible sólo para “iniciados”.

Jorge Dávila Vázquez, en su “Introducción” a las Obras completas del poeta dice, refiriéndose a la etapa hermética:

En ningún período de la poesía de Dávila pueden aplicarse las palabras de Friedrich con más propiedad a su producción, que en esta Etapa Hermética. El poeta nos sorprende en sus composiciones de En un lugar no identificado (1960), Conexiones de tierra (1964) y del libro póstumo Materia real, con la mención de “seres u objetos” y también “acontecimientos” sobre los que carecemos de información, y que deben ser entendidos o incluidos en el contexto del poema, ya “objeto independiente situado entre el autor y el lector”.

En el caso de nuestro poeta, además, a la oscuridad digamos “normal” de la gran lírica del siglo, se suma la cuestión iniciática (...) requiere un conocimiento de todas aquellas disciplinas extrañas de las que nos hablaba Juan Liscano...³⁰⁸

Y Gustavo Alfredo Jácome anota:

Muchos vocablos, en la poesía de Dávila Andrade, tienen una carga semántica de carácter esotérico y teosófico, por lo que están fuera de la comprensión del lector

³⁰⁸ Dávila Andrade César. “Introducción”. O. C. V I. 58.

que no sea un iniciado en estas disciplinas. (el subrayado es nuestro).³⁰⁹

Hernán Rodríguez Castelo, crítico e historiador de la literatura ecuatoriana, refiriéndose a la tercera etapa de nuestro poeta señala que:

Su expresión lírica comenzó a acoger fórmulas esotéricas. Pero no se tornó criptica y propia solo para iniciados (el subrayado es nuestro) –como alguna vez se dijera y se sigue repitiendo-. No fue más ardua que toda una parcela de lo más alto y actual de la lírica del siglo. Fue una manera personal, rica de trasfondos (. . .) Dávila Andrade, el poeta, mantuvo su expresión lírica en claves asequibles a cualquier buen lector de lírica. La clave esotérica no hizo sino abrir espacios a nuevas lecturas. No cerró lecturas.³¹⁰

Esta afirmación del crítico es alentadora y sugiere que, tal vez, entre sus proyectos literarios futuros está el de ofrecernos, en algún momento, esas “nuevas lecturas” que merece la poesía de un gran poeta.

Con nuestro estudio hemos intentado acercarnos, en lo posible, a una obra que, sin lugar a dudas, es de difícil acceso. Internarse en ella requiere arduo trabajo y esa pasión por la poesía que late en cada uno de nosotros, si no siempre como creadores, siempre como lectores. Somos, pues, los receptores “de la agonía creadora del delfín”; César Dávila Andrade nos entrega “el hilo de la cometa” para que podamos ascender al ámbito de su Poesía.

³⁰⁹ Jácome, Gustavo Alfredo. “César Dávila Andrade a los veinticinco años de su inmortalidad” Boletín y elegía de una vida. Homenaje a CDA. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1993. 41-50.

³¹⁰ Rodríguez Castelo, Hernán. “Las aventuras poéticas de César Dávila Andrade”. Boletín y Elegía de una vida. Homenaje a César Dávila Andrade. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1993. 65-79.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE CESAR DAVILA ANDRADE :

Poesía

Dávila Andrade, César. Obras completas. V I. Ed. Pontificia Universidad Católica.
Cuenca: 1984

Póstumo

Dávila Andrade, César. Materia real. Monte Avila Editores C. A. Caracas, Venezuela:
1967

Prosa

Dávila Andrade, César. Obras completas. V II. Pontificia Universidad Católica.
Cuenca: 1984.

OBRAS SOBRE CESAR DAVILA ANDRADE:

Crespo, María Rosa. Tras las huellas de César Dávila Andrade. Talleres Gráficos.
Publicaciones del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Cuenca:
1980.

Dávila Vázquez, Jorge. "Introducción". Obras completas. César Dávila Andrade. Ed.
Pontificia Universidad Católica. Cuenca: 1984.

ESTUDIOS CRITICOS SOBRE CESAR DAVILA ANDRADE :

Carrión, Alejandro. "César Dávila Andrade o una isla rodeada de imposible". Letras del Ecuador. 26-27. Agos.-Sep. 1947.

Crespo Romo, Laura. "Queridos amigos". Boletín y elegía de una vida. Homenaje a
César Dávila Andrade. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1993.

Dávila Torres, César. "Imagen y permanencia de César Dávila Andrade". Revista Agora.
No. 8. Enero 1968. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.

Jácome, Gustavo Alfredo. "César Dávila Andrade a los veinticinco años de su inmortalidad". Boletín y Elegía de una vida. Homenaje a César Dávila Andrade. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1993

---, Estudios estilísticos. Editorial Universitaria. Quito: 1977.

Liscano, Juan. "El solitario de la gran obra". El guacamayo y la serpiente. No. 35 Mayo 1997.

Montejo, Eugenio. "La fortaleza iluminada". Papel literario. El Nacional. 20 de octubre 1967. Caracas.

Noboa Arízaga, Enrique. "Algo del exilio terrestre de César Dávila Andrade". Boletín y elegía de una vida. Homenaje a César Dávila Andrade. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1993.

Rivadeneira, Edmundo. "César Dávila Andrade". Letras del Ecuador. 133 Oct. 1967.

Rodríguez Castelo, Hernán. "Las aventuras poéticas de César Dávila Andrade". Boletín y elegía de una vida. Homenaje a César Dávila Andrade. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1993.

Samaniego, Filoteo. "La soledad planetaria de César Dávila Andrade". Boletín y elegía de una vida. Homenaje a César Dávila Andrade. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1993.

Sánchez Peláez, Juan. "César Dávila Andrade" Revista Nacional de Cultura. Año XXIX No. 180. Abril, mayo, junio 1967. Caracas.

Veintimilla, María Augusta. "La pasión poética de César Dávila Andrade". El guacamayo y la serpiente. No. 35, Mayo 1977. Cuenca.

BIBLIOGRAFIA GENERAL :

Adoum, Jorge Enrique. Poesía viva del Ecuador. -Siglo XX- Editorial Grijalbo. Quito: 1993.

Alemán, Hugo. Presencia del pasado. Ediciones del Banco Central del Ecuador. Quito: 1994.

Andrade y Cordero, César. Ruta de la poesía ecuatoriana contemporánea. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Núcleo del Azuay. Cuenca: 1951.

- Andrade, Raúl. Gobelinos de niebla. Ensayos literarios. Talleres gráficos de educación. Quito: 1937.
- Arias, Augusto. Panorama de la literatura ecuatoriana. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1971.
- Biblioteca mínima ecuatoriana. Últimas tendencias. Poetas parnasianos y modernistas. Ed. J. M. Cajica. Jr. Puebla, México: 1960.
- Azcuy, Eduardo El ocultismo y la creación poética. Ed. Monte Avila. Caracas: 1982.
- Bachelard, Gaston. La psychanalyse du feu. Edition Gallimard. France: 1988.
- Barrera, Isaac J. Historia de la literatura ecuatoriana. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1960.
- Borja, César. Flores tardías y joyas ajenas. Casa Editorial de Proaño y Galvez. Quito: 1909.
- Bousoño, Carlos. El irracionalismo poético. (El símbolo) Editorial Gredos. Madrid: 1981.
- Campana A., Mario. "Estudio Introductorio. Silva, Fierro, Borja y otros". Poesía modernista ecuatoriana. Editorial Ecuador F. B. T. Cía. Ltda.. Quito: 1991.
- Carrera Andrade, Jorge. Guía de la joven poesía ecuatoriana. Ediciones "Asia-América" Tokio: 1939.
- . Obra poética completa. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1976.
- Carrión, Benjamín. Índice de la poesía ecuatoriana contemporánea. Ediciones Ercilla. Santiago de Chile: 1937.
- . Antología de la moderna poesía ecuatoriana. Ed. Imprenta Municipal. Vol. II. Quito: 1949.
- . El nuevo relato ecuatoriano. Crítica y antología. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1958.
- Case, Paul Foster. The Tarot. Macoy Publishing Company. Richmond, Virginia: 1947.
- Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Editorial Labor, S. A. Barcelona: 1991.
- Eliade, Mircea. Myths, Dreams and Mysteries. Harper & Row Publishers. New York: 1975.

- , Symbolism, the Sacred, and the Arts. The Crossroad Publishing Co, New York: 1986.
- , The Encyclopedia of Religion. Saivism. Mac Millan Publishing Co. New York: 1987.
- , Images and symbols. Studies in Religious Symbolism. Princeton: Princeton UP: 1991.
- Eliot, T. S. Selected prose of T. S. Eliot. Ed. Farrar, Straus and Giroux. New York: 1975.
- Falconí Villagómez, José A. Biblioteca mínima ecuatoriana. Los modernistas. Poetas parnasianos y modernistas. Ed. J. M. Cajica, Jr. S. A. Puebla, México: 1960.
- Guarderas, Francisco. Biblioteca mínima ecuatoriana. Los modernistas. Poetas parnasianos y modernistas. Ed. J. M. Cajica, Jr. S. A. Puebla, México: 1960.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "La muerte de Dios". Angel Flores en Aproximaciones a César Vallejo. E. L. I. Publishing Company. Long Island City, New York: 1971.
- Handelsman, Michael H. El modernismo en las revistas literarias del Ecuador. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Núcleo del Azuay. Cuenca: 1981.
- Henríquez Ureña, Max. Breve historia del modernismo. Fondo de Cultura Económica. México: 1954.
- Hinterhäuser, Hans. Fin de siglo. Figuras y mitos. Taurus Ediciones, S. A. Madrid: 1980.
- Jiménez, José. El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo. Editorial Anagrama. Barcelona: 1982.
- Jiménez, José Olivio. "Introducción". Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea. Alianza Editorial, S. A. Madrid: 1988.
- Krishnamurti, Jiddu. La mutación psicológica. Editorial Krishnamurti. Río Piedras, Puerto Rico: 1966.
- Maritain, Jacques. L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie Desclée de Brouwer. París : 1966.
- Martí, José. Ensayos y crónicas. Edición de José Olivio Jiménez. Talleres Guijarro, S. A. Madrid: 1995.
- Onimus, Jean. La connaissance poétique. Desclée de Brouwer. París : 1966.

- Paramahansa Yogananda. Autobiography of a Yogui. Self-Realization Fellowship. Los Angeles, California: 1974.
- Paz, Octavio. Los hijos del limo. Editorial Seix Barral. S. A. Barcelona: 1986.
- , El arco y la lira. Ed. Fondo de Cultura Económica. México: 1956.
- , Las peras del olmo. Editorial Seix Barral, S. A. Barcelona: 1957.
- Pike, Burton. The images of the City in Modern Literatura. Princeton. Princeton U. P. 1981.
- Rodríguez Castelo, Hernán. Lírica ecuatoriana contemporánea. Ed. Círculo de Lectores. Bogota: 1979.
- , Los del "Elan" y una voz grande. Ariel 90. Ed. Publicaciones Educativas Ariel. Guayaquil: s/f.
- , Los otros postmodernistas. Ariel 89. Ed. Publicaciones Educativas Ariel. Guayaquil: s/f.
- , Tres cumbres del postmodernismo. Ariel 98. Ed. Publicaciones Educativas Ariel. Guayaquil: s/f.
- , Literatura ecuatoriana 1830-1980. Ed. Instituto Otavaleño de Antropología. Otavalo: 1980.
- Sucre, Guillermo. La máscara, la transparencia. Monte Avila Editores. C. A. Caracas: 1982.
- Suzuki, S. T. La gran liberación. Ed. Mensajero. Bilbao: 1972.
- Vallejo, César. Los heraldos negros. Ediciones René de la Costa. Vía Gráfica, S. A. Málaga: 1992.
- Zambrano, Miguel Angel. Obra poética. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito: 1983.