

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**LA OBRA POÉTICA DE  
CÉSAR DÁVILA ANDRADE**

TESIS QUE PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE MAESTRO  
EN LETRAS (LITERATURA IBEROAMERICANA) PRESENTA

**VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**México, 2006**

**A Leticia Algaba, en México, por su fraterno y constante  
interés en que escribiera esta tesis.**

**A Diego Araujo Sánchez, en Quito, por sus estimulantes  
leturas de Dávila Andrade.**

**A ambos, por su indeclinable amistad.**

## **AGRADECIMIENTOS**

**Una tesis se hace con el concurso de muchas voluntades, aunque sea una la que la realice en su forma final. Por eso quiero agradecer a mis primeros lectores: a mi paciente asesor, Dr. Sergio López Mena; al Dr. Carlos Huamán, por sus valiosas correcciones; a la Dra. Valkiria Wey, cuyo entusiasmo con este trabajo y cuyos comentarios críticos han constituido un gran estímulo; a la Dra. Yanna Hadatty, cuyos agudos comentarios, tan pertinentes, me han hecho reconsiderar algunas afirmaciones que estaban pasando por obvias; y, en fin, a la Dra. Adriana Ávila, por sus profesionales comentarios.**

**A Iván Carvajal, por el placer de su conversación sobre el poeta; a David Huerta y Jorge Aguilar Mora, apasionados lectores mexicanos de Dávila Andrade; a mi amigo Luis Muñiz y a Araceli Colín, por la inteligente lectura de fragmentos de esta tesis, y a mi hija, Natalia Rivas Colín, por su amor y su paciencia.**

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	<b>3</b>
<b>I. César Dávila Andrade: vida, obra, personalidad</b>	<b>11</b>
<b>II. “Oda al Arquitecto”</b>	<b>24</b>
<b>III. <i>Catedral salvaje</i></b>	<b>30</b>
<b>III. 1 “Catedral salvaje”: el poema, piedra sacrificial del poeta</b>	<b>32</b>
<b>III. 2 “El habitante”</b>	<b>48</b>
<b>III. 3 “Vaticinio”: el poeta profeta</b>	<b>56</b>
<b>IV. <i>Arco de instantes</i></b>	<b>69</b>
<b>IV. 1 “La corteza embrujada” I</b>	<b>77</b>
<b>IV. 2 “La corteza embrujada” II</b>	<b>84</b>
<b>V. “Boletín y elegía de las mitas”: la agonía y el éxtasis</b>	<b>90</b>
<b>VI. La poesía hermética</b>	<b>107</b>
<b>VI. 1 Análisis del poema “Abundancia es la muerte del caballo”</b>	<b>120</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>126</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>130</b>
<b>Apéndice: selección de poemas de Dávila Andrade</b>	

## INTRODUCCIÓN

Cinco son los grandes poetas ecuatorianos del siglo XX y, seguramente, los mayores de su historia literaria: Jorge Carrera Andrade (1902-1978), Gonzalo Escudero (1903-1971), Alfredo Gangotena (1904-1944), César Dávila Andrade (1918-1967) y Jorge Enrique Adoum (1928). Carrera Andrade es el poeta de la luz y de las cosas, de las inagotables y sorprendentes metáforas. Escudero, pura voluntad de forma, es un poeta a tal punto enamorado de la sonoridad de las palabras, que desemboca en el verso escultórico, en ese barroquismo un tanto retórico vinculado a un gongorismo *démodé*. Gangotena es el poeta del extrañamiento, los misterios católicos, el pesimismo cristiano vinculado a los misterios de la tierra. Adoum es el poeta civil, el poeta testigo de su tiempo, el ciudadano que con su poesía ejerce el deber cívico de votar en contra del estado de cosas, de la situación degradada. Dávila Andrade lo es del canto coral indígena y la tierra sacralizada, del conocimiento esotérico y la iluminación, de los magmas terrestres y los tejidos biológicos, con los cuales el poeta se funde en un sacrificio cuya víctima propiciatoria es el poeta mismo. Hay en su poesía un aliento cósmico y ancestral, que lo vuelve primitivo como un profeta. Es también el nihilista que quema su poesía en la certeza de su inmanencia e inutilidad. Visionario, es “nuestro Hölderlin, Hölderlin del trópico”<sup>1</sup>, en palabras de Adoum y, quizá más propiamente, nuestro William Blake. En las del poeta venezolano Eugenio Montejó,

---

<sup>1</sup> Jorge Enrique Adoum. *Entre Marx y una mujer desnuda*. México, Siglo XXI, 1976, p. 102

César Dávila enfrenta el poema, en su vida de ascensión y penetración místicas, ciñéndolo al movimiento de una simbología cósmica. Ciertos paralelismos con Blake y Nerval podrían establecerse. Su poetizar nos llega subordinado a las directrices que adoctrinaban su pensamiento. Este dilema capital pugna a lo largo de su obra, y de su enfrentamiento perpetuo surge tal vez esa fuerza erizada y de angustia magnética que tienen sus vocablos”<sup>2</sup>.

Poeta muy imaginativo y complejo, gravitan, en el centro solar de su poesía, el requiebro y la ternura de la noche primordial americana. Su poesía está vinculada a la magia, vínculo que se hace visible sólo en el clima en que esa relación se da, es decir, en las más secretas uniones del poeta “con el limo de las emociones primarias, con la materia hechizada, las tendencias viscerales y las voces telúricas”<sup>3</sup>, como él mismo escribió. Sus mejores poemas, como “Catedral salvaje”, “Vaticinio”, “La corteza embrujada” o “Boletín y elegía de las mitas” son himnos a la naturaleza animada por las fuerzas del espíritu y, de alguna manera también a la historia americana. Son himnos de la manera en que lo son también “Alturas de Macchu Picchu” de Neruda o las grandes elegías de Hölderlin, tales como “El archipiélago” o “Pan y vino”. Por esta razón –la omnipresencia de la naturaleza, símbolo de la madre- están ausentes de su poesía el amor carnal y la mujer concreta. Poetas sensuales como Rubén Darío, Pablo Neruda u Octavio Paz hacen de la mujer el centro de su poesía y el objeto de conocimiento y aun el conocimiento mismo. Pero ni Hölderlin ni Dávila Andrade persiguen este tipo de conocimiento.

---

<sup>2</sup> Eugenio Montejo. “La fortaleza fulminada”, apéndice a *Materia real*. Caracas, Monte Ávila, 1970, p. 200.

<sup>3</sup> César Dávila Andrade. “Magia, yoga y poesía”, en *Obras completas II. Relato*, p. 432.

El erotismo de Dávila Andrade, en algunos de sus grandes poemas, es torrencial, pero su estímulo no es la mujer, sino la lúbrica naturaleza, cuya sensualidad se advierte también en cuentos como “Regresó de noche como caballo, como tigre, como laurel”. No es la suya una poesía coloquial ni conversacional: Dávila Andrade no es un poeta que habla, sino que canta, y sus cantos son himnos. Los poemas de su última etapa, extraordinarios, secretos e incomprensibles, transpiran la nostalgia metafísica de un origen buscado y no encontrado, y las palabras que los componen parecen reunidas azarosamente y celebrar esa asociación.<sup>4</sup>

La poesía de Dávila Andrade es una de las últimas manifestaciones del telurismo americano que culminó en la obra de Pablo Neruda “Alturas de Macchu Picchu”, pero es también una de las más originales. Lo más interesante de la obra del poeta ecuatoriano es que da el salto desde el canto a la tierra hacia una suerte de identificación con las fuerzas primigenias. En este proceso de fusión con ellas, el poeta evolucionará hacia una teosofía personal nutrida en los últimos años por el hermetismo. Sólo que su hermetismo no proviene de la tradición renacentista, que tiene su fundamento en la filosofía griega, sino de las tradiciones orientales (budismo zen, hinduismo, poesía china y japonesa) y, sobre todo, de su propia búsqueda interior. En su obra, la tierra deja de ser sólo objeto del canto para hablar ella misma a través del poeta y convertirse en sujeto. En tal sentido, el poeta cederá su palabra a la Palabra. Y este proceso de conversión del objeto en sujeto del canto es una de mis hipótesis de trabajo.

---

<sup>4</sup> Guillermo Sucre, Iván Carvajal y Juan Carlos Elijas, agudos lectores de Dávila, han coincidido en señalar esta peculiaridad de juego de azar de la poesía última.

Otra hipótesis consiste en el irreversible camino del poeta hacia el despojamiento verbal y el silencio, hacia la destrucción del poema, o, en otros términos, hacia la autodestrucción, evidentes en sus últimos poemas. Dávila Andrade vivió obsesionado con la idea del suicidio, no solamente físico, sino sobre todo literario. Aunque, conviene precisar, más que un suicidio, se trata de un sacrificio, puesto en escena en “Catedral salvaje”, razón por la cual también situó este poema en el centro y cumbre de su obra. Parece regir una teleología en su obra poética, un destino: la quema de la poesía, como dice en uno de sus poemas últimos: “Poesía quemada”. Seguiré de cerca, por ello, el camino trazado por Iván Carvajal, el poeta ecuatoriano que entró con luz en el oscuro túnel de la poesía hermética de Dávila Andrade<sup>5</sup>. Existe también una excelente tesis de César Eduardo Carrión<sup>6</sup> acerca de este periodo.

El texto poético deberá entenderse en este trabajo como un concepto hermenéutico, lo cual significa que no se lo contemplará desde la perspectiva de la gramática y de la lingüística, sino de la comprensión de lo que el texto dice. Camino arduo, porque a menudo los poemas oscuros de Dávila Andrade *no dicen nada*. El funcionamiento del lenguaje es sólo una condición previa. No hay poema surrealista, por ejemplo (y los de Dávila Andrade poseen una fuerte raíz surrealista), que pueda ser entendido suficientemente a través de instrumentos gramaticales y lingüísticos, porque estas disciplinas consideran al texto como un producto final al que apunta el análisis, con el propósito de aclarar el mecanismo en cuya virtud funciona el lenguaje como tal, prescindiendo de todos los contenidos que transmite. En cambio, el texto será

---

<sup>5</sup> Iván Carvajal. “El pez sólo puede salvarse en el relámpago”, en *País secreto*, No. 7. Quito, junio de 2003. pp. 3-11.

<sup>6</sup> César Eduardo Carrión. *La diminuta flecha envenenada*. Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador. 2005. 193 pp.

considerado aquí como un *momento* en el camino de la comprensión y del conocimiento. Con mayor razón si, como he afirmado, la poesía daviliana abunda en oscuridades que escapan al análisis puramente lingüístico. La hermenéutica es esto: el arte de comprender y de interpretar. “Un texto”, escribe Gadamer, “no es sólo un objeto dado, una cosa, sino una fase en la realización de un proceso de entendimiento”.<sup>7</sup> El poema será considerado aquí, dada la frecuente oscuridad de la poesía daviliana, no sólo como una “cosa” (el *das Ding* heideggeriano), sino también como un “antitexto”, noción que, según Gadamer, designa a los textos que, o carecen de significado, o expresan algo que permanece enmascarado.<sup>8</sup>

Como en Borges, como en Paz, hay una estrecha interdependencia entre los poemas de Dávila Andrade, sus páginas ensayísticas y sus narraciones. Muchos fragmentos de su prosa iluminan su poesía, como buena parte de sus poemas ilustran sus textos en prosa. Esta interdependencia entre verso y prosa permite encontrar en su obra en prosa comentarios sobre otros autores que en realidad van dirigidos a su propia obra. Así, recogidos, hilvanados, esos reveladores comentarios pueden constituir toda una poética, es decir, una filosofía de su propia creación. Por ejemplo, en su artículo “Evocación de Gandhi” (1948) escribe: “Vuelve entonces los ojos hacia la luminosa oscuridad en la que se ven las grandes realidades y se termina por contemplar la Única Realidad”.

La frase anterior podría constituir un epígrafe de su obra poética. Esta búsqueda de lo absoluto, esta búsqueda totalitaria que finalmente se estrellaría en la nada –esa nada

---

<sup>7</sup> Hans-Georg Gadamer, “Texto e interpretación”, en *Verdad y método* II, p. 333.

<sup>8</sup> Gadamer. *op. cit.*, pp. 335-336.

que revelan sus últimos poemas- es la constante de su obra. En “El semblante y la sangre” (1945), Dávila Andrade reflexiona sobre la naturaleza del organismo humano, sobre el estrecho vínculo entre lo exterior y lo interior del cuerpo, entre la piel y la sangre: “El cuerpo”, escribe, “es el punto más externo de la pavorosa intimidad humana. Pero esta externidad está refluendo incesantemente hacia su fuente, y lo recóndito se da, a veces inverecundo, a la mirada externa. Se interpenetran, vibran aunados en preciosa cópula y, siendo tan distintos, son una sola fuerza plástica dualizada por nuestra conciencia terrestre [...] Pero a veces la sangre se diviniza [...] En ocasiones esta sagrada alquimia toca ese grado de intensidad al que damos el nombre de transfiguración. Es un adelanto de divinidad que el hombre se hace a sí mismo, de su propio e inalienable fondo”.

En su artículo acerca del *Ulises* de James Joyce, escribe Dávila Andrade unas palabras que ilustran su propia relación con la obra de arte poética y su propia estética. Con extraña lucidez, las palabras del poeta parecen referirse a “Catedral salvaje”, más que al *Ulises*:

La extraordinaria capacidad de Joyce para percibir el “pensamiento visceral” y las voces dimanantes de los “yos” neutros de las cosas, los órganos, las funciones, constituye uno de los más altos misterios artísticos del *Ulises* y de Joyce como individualidad. El autor de *Dubliners* descendió a los infiernos para lograr su propósito; es decir, a las zonas inferiores de su organismo y de su ser (ad - inferum). En una constante práctica de sondeo, logró oír el mensaje de sus órganos y de sus vísceras. Los ocultos centros dispuestos en el Gran -Simpático y distribuidos a lo largo de la vertebral, le entregaron sus cráteras colmadas de sapiencias. Por esta misma escala, en sus últimos peldaños, halló los anales y las cifras de la especie. Este caudaloso material -con sus óleos y sus venenos- fue trasladado al plano de la conciencia diurna y ofrecido en el magnífico vino de una obra de inteligencia y arte. *Ulises* es así el temerario viajero de este periplo infernal (ad - inferum); nauta y conquistador del archipiélago palpitante del cuerpo humano y de su aura en la que viven y pululan los olvidos y los sueños

individuales de toda una existencia, en rara cópula con los más remotos ademanes de la colectividad.<sup>9</sup>

Hay en este texto a la vez oscuro y luminoso un desafío múltiple. Contiene algunas claves de la propia poesía daviliana. Por ello más adelante me detendré en diversos poemas a reflexionar acerca de “el pensamiento visceral”, “las voces dimanantes de los ‘yos’ neutros de las cosas, los órganos, las funciones”, “los anales y las cifras de la especie”.

En Dávila Andrade, como en Vallejo y López Velarde, hay un lenguaje bíblico como metáfora de sus experiencias. Quizá esta correspondencia entre los tres poetas no es casual: los tres son de origen católico, los tres son poetas zarandeados por la nostalgia –de la tierra, de la casa paterna y de la madre-, por las injusticias y por las promesas revolucionarias –la democracia maderista en el mexicano; el proyecto socialista, tanto en el peruano como en el ecuatoriano. La experiencia del dolor es común a los tres, aunque en López Velarde se percibe esa estoica reserva tan profundamente mexicana. Si algún libro del Antiguo Testamento parece iluminar la obra poética de Vallejo, ése es el *Libro de Job*. El que ilumina a Dávila Andrade es, en cambio, el *Apocalipsis*. En su caso, lo bíblico se refleja, no sólo en el tono visionario y profético, sino también en la métrica –versos siempre libres y largos, con frecuencia versículos.

La evolución poética de Dávila Andrade –que se verá en el siguiente capítulo- es de una gran claridad. Las fronteras entre un periodo y otro de su poesía están claramente delimitadas. Por ello analizaré su obra más representativa en orden cronológico. Pero antes del estudio, he de referirme a su vida, su personalidad, su obra.

---

<sup>9</sup> César Dávila Andrade. “El Ulises cumple años”, en *Obras completas II. Relato*. pp. 501-502.



## CAPÍTULO I

### DÁVILA ANDRADE: SU VIDA, SU PERSONALIDAD, SU OBRA.

Nació César Dávila Andrade el 5 de octubre de 1918 en la meridional ciudad andina de Cuenca –la tercera en importancia de Ecuador, además de una de las principales del norte del antiguo incario-. Fue hijo de Rafael Dávila Córdova y de Elisa Andrade. Que sus padres eran de escasos recursos lo muestra el hecho de haber sido inscrito en 1924 en una preescolar para niños pobres. Asistió a ella en compañía de su hermano menor, Olmedo. En 1927 finalizó la primaria en la escuela de los Hermanos Cristianos. Cursó sólo dos años de secundaria, en la escuela Manuel J. Calle. En el segundo curso, refiere Jorge Dávila Vázquez, el profesor de Castellano pidió a sus alumnos que escribieran un poema. Dávila escribió “Ecce Homo”, pieza juvenil desconocida, ilustrada con un dibujo, lo cual se volverá en él una costumbre. El profesor le puso un cero, acusándolo de haber tomado el texto de algún libro. El poeta se desarrolló en medio de pugnas políticas entre liberales y conservadores. Escribe Jorge Dávila Vázquez:

César Dávila era un inconforme, y rechazó tanto las ideas conservadoras de su progenitor como las liberales de sus tíos. Su búsqueda iba por otros caminos, más amplios, universales y profundos, y en su dialéctico espíritu podía juntar las ideas igualitarias y revolucionarias del socialismo, al que se afilió pronto, con las apasionadas persecuciones interiores del espiritualismo de todos los orígenes imaginables.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Jorge Dávila Vázquez. “Estudio introductorio” a *Boletín y elegía de las mitas y otros poemas*. Quito, Libresa (col. Antares, 130), 1997, pp. 12-13.

En 1933 empezó su peregrinaje por diversos empleos: en una pasamanería, un almacén de venta de neumáticos, una comisaría municipal y, presumiblemente, de guardián de la cárcel. “La vida es vapor”, primero de sus poemas conocidos, apareció en el diario *El Mercurio* de Cuenca el 15 de julio de 1934. En 1938 trabajó de amanuense portero de la Corte de Justicia. En *Anales* de la Universidad de Cuenca apareció *El combatiente sedentario*, esbozo biográfico de Fray Vicente Solano, con el cual había ganado un premio el año anterior. En este texto, escrito a los veintiún años, aparece por primera vez en su obra la idea del sexo como algo triste y negativo, aunque, como sugiere Jorge Dávila Vázquez, parece una idea más literaria que vital. En 1942 salió de Cuenca a Quito y Guayaquil, donde trabajó como barman en la casa del ex-presidente liberal Carlos Alberto Arroyo del Río. En 1943 publicó en la revista *Tomebamba*, dirigida por G. H. Mata, su primer cuento conocido, “La autopsia”. En 1944 viajó por segunda vez a Quito, donde empezó a trabajar como corrector de pruebas en la recién fundada Casa de la Cultura Ecuatoriana y formó parte, de un modo lateral, del grupo *Madrugada*. Allí conoció a Laura Romo, bibliotecaria de la Casa, a quien profesaría admiración y amor platónico<sup>11</sup>. En esta época conoció a una mujer mayor que él, Isabel Córdova, “Madre, Mujer y Amiga”, y a ella unió su vida en 1949. Se dice de ella que practicaba ritos secretos de hechicería.

Comenzó su vida literaria en Quito luego de una breve estancia en Guayaquil, y la desarrolló a partir de 1949 en Caracas, en una época de gran auge editorial venezolano. Fue colaborador asiduo de *Letras del Ecuador* desde 1945, es decir, durante la brillante época de Benjamín Carrión como presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana; de *El*

---

<sup>11</sup> Jorge Dávila Vázquez. *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*. pp. 38 y ss.

*Nacional* de Caracas y, desde su fundación, de *Zona Franca*, la revista dirigida por Juan Liscano.

Abandonó su ciudad natal, primero, y su país, después. A lo mejor, como aquel bachiller Asuero de uno de sus cuentos, se ahogaba en los días provincianos de la capital ecuatoriana. Acabó exiliándose en Venezuela, donde ya vivía otro escritor cuencano de importancia, Alfonso Cuesta y Cuesta, por cuya llamada decidió emigrar. Residió en Mérida primero y luego en Caracas, de donde ya no regresaría nunca. Mantuvo una fecunda correspondencia, no sólo con los viejos amigos que había dejado, sino con nuevos amigos epistolares, entre los cuales he tenido el honor de contarme. Pero el 2 de mayo de 1967 se cortó la yugular en un cuarto de hotel, poco después (o durante) una insuperable crisis alcohólica. En Ecuador, mientras tanto, se escenificaba triunfalmente su gran poema épico-lírico “Boletín y elegía de las mitas”, publicado ocho años atrás en Cuenca. Recibí de él probablemente la última carta que escribió, en la que me dice: “Estoy profundamente agradecido con la vida y le ruego –por esa buena fraternidad que adivino en Ud.- comparta conmigo este agradecimiento, pues siendo creador Ud. se beneficiará de una manera misteriosa, pero cierta, infalible”<sup>12</sup>.

Adoum nos ha dejado, fiel o no, un emotivo retrato del poeta, a quien sus amigos apodaban “el Fakir”:

La miopía del Fakir era casi ceguera: tal vez por eso le resultaban claras las cosas ocultas en las cosas. Hijo de un sastre que había decidido que heredaría su oficio, la miopía lo salvó para la poesía: “Yo no veía el camello, comentaba, peor el ojo de la aguja.” Leía poco en comparación con nuestra bibliofagia: por eso sabía más que nosotros. Era transparente como un ángel, y no veía la apariencia sino el

---

<sup>12</sup> César Dávila Andrade. Carta a Vladimiro Rivas, Caracas, 31 de marzo de 1967. *Ágora*, No. 8, enero de 1968, pp. 50-51.

símbolo. Era el único de nosotros a quien preocupaban el espíritu y la superación de la materia: por eso su poesía era alquímica.

Vivibebía en los sitios más sórdidos de la otra oscuridad, la del vicio, y se le adivinaba una vida secreta de la que nadie tuvo pruebas jamás. Pero era seguro que atravesaba las cantinas más abyectas frecuentadas por rateros hablándoles del amor universal, los increíbles lupanares de desdentadas diciéndoles que su vientre era un campo de trigo y hablándoles del cuerpo astral, y que de allí salía iluminado e intacto “porque el camino que lleva para arriba y el camino que lleva para abajo son lo mismo”. Alguna vez fue guardián nocturno de la Cárcel Municipal, lo que resultaba simplemente lógico. Nosotros no entendíamos nada del Ourobourus – macho y hembra, padre y madre, madre e hijo- ni de los tatwas ni de los mantrams sagrados a que se refería a veces, y sonreíamos porque desdeñábamos cuanto ignorábamos en nuestro materialismo feroz e irreductible. Parecía no necesitar de alimento: jamás le aceptó a ninguno de nosotros una invitación a comer: “es un acto primitivo, como defecar, decía, que no se puede hacer en público”, y cuando después de haber bebido toda la noche juntábamos nuestro último dinero para resucitar al día con el caldo de patas espeso y grasiento, él decía: “No, gracias, prefiero introvertirme un aguardiente” y repetía la palabra AUM varias veces, entregándose a largas inspiraciones del aire ralo, fétido de trago, vómito y orina. Y, sin embargo, era el más sano de nosotros. En “El Murcielagario” tuvimos que desvestirlo por la fuerza y quemar su camisa que ya era “prueba de sebicia atroz, sobre todo en el cuello” (...) Sin embargo, era el más puro. Cuando corrió el insólito rumor de que se había casado con una de las desdentadas que le tenían ternura (“Yo nací casado, dijo, ¿no ven que mi mujer parece mi mamá por la edad?”), el Ríspido encabezó una noche un asalto a su cuarto para comprobar si era verdad, como se decía, que ahora dormía con pijamas: se sintió como pillado en falta. Le conseguimos un empleo público. “Lo único que tiene que hacer es presentarse a firmar el registro de entrada y salida y que se pase el día escribiendo versos si quiere”, había dicho el Ministro, “lo cual habría sido como fabricar ganzúas en la cárcel”, pero el Fakir lo rechazó diciendo que no podía desatender sus otros asuntos: tal vez por eso era el más libre. Solía sacar a pasear por la tarde a sus demonios. Por lo general lo encontrábamos en la esquina del parque, tratando de ver a lo lejos el cerro, la torre de la iglesia, poniendo interminablemente a prueba su teoría de que la modificación de la convexidad del cristalino, obtenida por la presión de los dedos sobre los ojos, volvía normal la visión. El Ríspido, cuando paseaba con él a esas horas, saludaba de pronto, a nadie, de gana: “Quiubo, Huevas, cómo estás” y el Fakir decía: “Dónde está, dónde está”. “Pero si pasó al ladito tuyo, casi topándote” y él se volvía a mirar a todos lados, extrañado de no haberlo visto, entrecerrando aún más los ojos, y algunas cuadras más adelante: “Hola, Negrito, cómo te va” y el Fakir torturándose los ojos con los dedos. Tal vez por eso, cuando nos encontraba, era el más cordial. Un día le regalamos entre todos un par de anteojos, y le hicimos daño: comenzó a descubrir la realidad, primero con asombro, luego con una desazón de astrólogo convertido en agrimensor. “El mundo ha sabido ser lindo”, dijo. “Ahora me explico la otra poesía. ¿Vos sabías, por ejemplo, que las moscas tenían patas? Y la Individua de Falcón de Aláquez no es tonta sino que tiene el alma blanca.” Fue al

campo y dijo que era un lugar atroz donde los pollos caminaban crudos; fue al cine y dijo que era el rito de la caverna de los primitivos del futuro; fue a una exposición de escultura y dijo que era absurdo verla, que estaba hecha para ser acariciada porque era un arte carnal. “Anda hermanito, a ver lo que pasa en el parque” me dijo una mañana, ensombrecido. Yo no encontré nada diferente o inusual. “Cómo que nada, dijo casi furioso, cómo que nada. ¿No viste que han derribado un árbol? El pobre tenía todavía vivas las hojas temblando al sol.” Fue a una fiesta en casa del Cretino, bebió hasta que amaneció y al despedirse dijo: “Gracias ¿no?, pero no me invitarán otra vez, el whisky me hace daño.” A mí, en cambio, me dijo: “El Gautama tenía razón, hermanito: todo hogar es un rincón de basura.” El alcohol, más eficaz y nocivo que la poesía, lo iba liberando de sí mismo, de nosotros y de los otros. Olía ya a guarapo, pedía dinero y nadie podía negárselo: ¿no era su embriaguez una lucha desesperada contra la realidad que le resultaba pequeña? Hölderlin del trópico, ¿no sabía acaso, como el otro, el de la bruma, que la vida no es sino la búsqueda de una forma? Lo encontré lastimado, quizás a causa de una caída o un golpe de quién sabe qué noche, la sangre seca sobre la excamisa de Gálvez, tambaleando, presionándose de nuevo el cristalino. “¿Y los lentes, Fakir, los empeñaste para beber, no es cierto?” “Sí, hermanito, cierto es.” “Pero tú dijiste que el mundo era lindo.” “Sí, dijo, pero el ser humano es feo.” Después se fue al extranjero, donde también hay seres humanos, y seguramente volvió a usar anteojos, porque allá se cortó la yugular con una hoja de gillette en una pieza del hotel, vencido por el infinito, por el espacio, tal como lo había previsto.<sup>13</sup>

Alcanzó a publicar siete libros de poesía: *Oda al Arquitecto. Canción a Teresita* (Cuadernos de poesía Madrugada), Quito, 1946; *Espacio, me has vencido* (Quito, 1946); *Catedral salvaje* (que consta de tres poemas largos: “Catedral salvaje”, “El habitante” y “Vaticinio”, Caracas, 1951); *Arco de instantes* (Quito, 1959); *Boletín y elegía de las mitas* (Cuenca, 1960); *En un lugar no identificado* (Mérida, 1962); *Conexiones de tierra* (Caracas, 1964). Póstuma es su antología *Materia real* (Caracas, Monte Avila, 1970), selección hecha por Pierre de Place, Juan Sánchez Peláez y Néstor Leal, con apéndices de Pierre de Place, Juan Sánchez Peláez y Eugenio Montejo, y que incluye algunas series fragmentarias e inconclusas como *La corteza embrujada* (1952-1966) y poemas

---

<sup>13</sup> Adoum, *op. cit.*, pp. 98-102

de dos libros más, los esotéricos *Materia real* y *El gran Todo en polvo*. *Poemas de amor* es un deficiente y probablemente apócrifo libro que también apareció después de su muerte, en el año de 1970, publicado (y quizá intervenido) por su viuda, María Isabel Córdova. Sus obras completas fueron publicadas en dos volúmenes por la Universidad Católica de Cuenca y el Banco Central del Ecuador en 1984, en edición de Jorge Dávila Vázquez. También él preparó, para la Biblioteca Ayacucho de Caracas, una selección de la obra en verso y prosa del poeta, con el nombre de *Poesía, Narrativa, Ensayo* (1993).

Nos legó tres libros de relatos muy personales, aunque de factura desigual: *Abandonados en la tierra* (Quito, 1952), *Trece relatos* (Quito, 1955) y *Cabeza de gallo* (Caracas, 1966), historias atravesadas por oscuras misericordias; actos compasivos y autocompasivos; por la presencia obsesiva de la muerte, con su antesala de enfermedades y sufrimiento y su comentario de putrefacción y gusanera. César Dávila, en efecto, era mucho mejor en la mera descripción naturalista de la degradación de la carne y en la creación de atmósferas, que en la invención de estructuras y en la narración articulada de acontecimientos. En el cuento no era un arquitecto, no era un hombre moderno. Era un alma autocompasiva que se dolía del cuerpo, un sentimental con ojos y oídos para ciertas manifestaciones límites del dolor humano, un narrador interesado en asociar el horror a la misericordia.

Finalmente, de su parca obra ensayística hay que señalar, no precisamente por su valor literario, sino documental, sus artículos acerca de budismo zen, yoga, rosacruz, y otras corrientes espiritualistas y esotéricas. Era un lector desordenado y sin método. Sin embargo, dispersas entre sus páginas ensayísticas y artículos periodísticos, hay huellas

de su talento visionario, intuiciones casi geniales que echan luz sobre su propia obra y su destino, sobre la obra de otros, como la original página sobre Joyce.

Jorge Dávila Vázquez clasifica la obra de Dávila Andrade en tres períodos: la etapa sensorial, la etapa experimental neovanguardista y la etapa hermética. No me parece afortunada esta clasificación, porque los dos primeros son imprecisos e intercambiables. La sensualidad (o, si se quiere, el predominio de lo sensorial) tiene una fuerte presencia también en los poemas del segundo periodo. Y también hay experimento vanguardista en algunos poemas de la mal llamada etapa sensorial. De modo que propongo la siguiente clasificación:

1. La poesía posmodernista y neorromántica de sus primeros poemas, hasta los de 1946 (“Carta a la Madre”, “Oda al Arquitecto”, “Canción a Teresita”), incluido su libro *Espacio, me has vencido*. Se trata de poemas neorrománticos (Bécquer) con fuerte influjo de poetas modernistas (Gutiérrez Nájera) y posmodernistas, especialmente de Jorge Carrera Andrade, el poeta ecuatoriano de la tierna mirada hacia las cosas humildes, a quien dedicó uno de sus ensayos: “Teoría del titán contemplativo” (1948). Con una ternura a flor de texto, estos poemas se volvieron muy populares, no sólo en Ecuador, sino en toda América hispana. La mujer es en ellos un ser idealizado, nunca un ser concreto, y la caricia que la recorre es una mirada determinada por la imaginería católica de provincia. Sin embargo, un surrealismo que no se atreve a decir su nombre atraviesa el subsuelo de esta poesía, haciéndose presente esporádicamente con audacia e irreverencia, anunciando en su seno la obra posterior. Como ha señalado un inteligente lector del poeta, el español Juan Carlos Elijas, “el surrealismo es la herramienta fundamental para construir la estructura metálica sobre la que irá edificando su poesía

[...] un surrealismo de raigambre mística y dioses arcanos, donde el as de oros preside una liturgia sobre la torre Eiffel, a modo de hostia sobre el cáliz de la lírica”.<sup>14</sup>

2. La poesía épico-lírica, telúrica, visionaria y profética de *Catedral salvaje* y “Boletín y elegía de las mitas”, aunque el segundo aparezca despojado de la imaginaria surrealista de las metáforas del primero. Estos poemas constituyen las dos cumbres de la obra de Dávila Andrade y desde ellas debe contemplarse toda la obra del poeta.

3. La poesía hermética, documento de la derrota de la palabra poética, de la palabra enfrentada al vacío y que parece autodestruirse, no como una opción, sino como una fatalidad, porque desde la incandescencia misma de la creación se genera la muerte. Constituye la consumación del sacrificio. Está en sus libros *En un lugar no identificado*, *Conexiones de tierra*, *La corteza embrujada* y la *Poesía del Gran Todo en polvo*. Se trata de la “poesía quemada” a la que ya me referí, y sobre la que han reflexionado el poeta ecuatoriano Iván Carvajal<sup>15</sup> y el crítico César Eduardo Carrión<sup>16</sup>. Estos trágicos y extraordinarios poemas, crónicas de un nihilismo cognoscitivo, de una derrota verbal, constituyen una muestra de ese fenómeno tan latinoamericano, el de la derrota de la palabra, que tiene a Huidobro, Vallejo y Paz como grandes exponentes y como antecesores europeos a Rimbaud y Mallarmé, quienes también optan en último término por el silencio.

Lo más considerable de su obra está en sus dos grandes poemas, *Catedral salvaje* (1951) y “Boletín y elegía de las mitas” (1959) y en buena parte de la poesía hermética de los últimos años. En su poesía inicial hay muchas vacilaciones, resabios poco felices

---

<sup>14</sup> Juan Carlos Elijas. “No nos propongas la belleza”, en *La poesía del país secreto*, p. 119.

<sup>15</sup> Iván Carvajal. *op. cit.*

<sup>16</sup> César Eduardo Carrión. *op. cit.*

de la poesía modernista, y, en los mejores momentos, anticipaciones surrealistas de *Catedral salvaje* y de su poesía hermética.

De los poemas de su etapa posmodernista sólo me detendré en la “Oda al Arquitecto”, no sólo porque sintetiza las mejores virtudes de este periodo, sino porque prefigura a los grandes poemas telúricos ulteriores. Luego de reflexionar sobre sus grandes poemas épico-líricos, intentaré comprender, hasta donde me sea posible, la oscuridad de su poesía hermética.

Poeta visionario, de una enorme fuerza telúrica, a menudo desigual, llegó en sus mejores momentos a una altura de miras y una grandeza que pocos poetas latinoamericanos han alcanzado. Lo más interesante de su obra es que da un salto temático y cualitativo del canto a la tierra –antes meramente bucólico o bien, salvo Neruda y algún otro, más grandilocuente que épico- a una suerte de identificación con sus fuerzas primigenias (esa geología mítica, ese planeta en germinación, fermentación y putrefacción sucesivos: el amasijo primordial del que hablaba Paz para referirse al Neruda de *Residencia en la tierra*)<sup>17</sup> y a un misticismo que lo aproxima a Blake, con la salvedad de que mientras el poeta inglés es profundamente individualista, Dávila Andrade, como Vallejo, pretende hablar, además de por sí mismo, por una raza expoliada.

La experiencia del exilio no fue sino reflejo de otro, más profundo, que el poeta ya traía dentro. Se exilió a la vez del tiempo y del espacio. En la época de los últimos coletazos del realismo social ecuatoriano (una de cuyas expresiones más significativas fue el indigenismo de Jorge Icaza), Dávila Andrade propuso una cosmovisión que

---

<sup>17</sup> Octavio Paz. *El signo y el garabato*. México, Joaquín Mortiz, 1973, p. 158

contradecía las expectativas cifradas en él. Lejos de seguir cultivando, como casi todos sus contemporáneos, una literatura regional, indigenista y epigonal, y en algunos casos muy próxima al realismo socialista, se arriesgó a fundar, pese a sus grandes desigualdades, un mundo propio, abierto a la trascendencia. Mientras las líneas fundamentales de superación de lo regional y del realismo social en la narrativa latinoamericana eran la literatura fantástica, el realismo mágico, lo real maravilloso y ciertas formas de cosmopolitismo, Dávila Andrade exploraba los caminos del esoterismo, el hermetismo y la magia. Tenía fama de iluminado, y en aras de ese prestigio nos legó una poesía compleja, desgarradamente humana y, muy a su manera, mística. Anderson Imbert no vacila en afirmar que había en él algo de mago.<sup>18</sup> En su ensayo sobre los relatos de Dávila Andrade, el sociólogo y crítico Agustín Cueva comienza con un párrafo agudo y definitorio:

Con sus relatos, César Dávila nos ubica directamente en el corazón de la gangrena. Excepción tal vez única en la literatura ecuatoriana de este siglo, la suya parte menos de una experiencia social, que de un sentimiento primario, casi animal, de pesadez biológica. Por eso la tensión dramática no se anuda horizontalmente entre los protagonistas de sus cuentos, sino más bien de manera vertical, entre cada héroe y su propia podredumbre, entre cada ser y su lote de muerte.<sup>19</sup>

Si, como hemos visto ya, existe una gran interdependencia entre la prosa y la poesía de Dávila, la observación de Cueva es pertinente porque de algún modo se aplica también a su poesía. Con la excepción de su “Boletín y elegía de las mitas”, que es una crónica, un poema escrito con esa voluntad de objetividad perceptible en la épica, toda su obra es de una intransigente subjetividad, que progresivamente abandona sus

---

<sup>18</sup> Enrique Anderson Imbert. *Historia de la literatura hispanoamericana II*, p. 338

<sup>19</sup> Agustín Cueva. “Dávila Andrade, sus obsesiones y símbolos”, en *Lecturas y rupturas*. p. 146

referencias al mundo exterior y se sume en la oscuridad y el solipsismo, en la austeridad y “descarnalización” del poema, entendida ésta tanto como pérdida paulatina de referencias al mundo exterior compartido por todos, como limitación de elementos accesorios en la forma del poema.

Ningún hombre de letras –aunque Dávila Andrade estaba lejos de ser precisamente un *homme de lettres*- ha ilustrado mejor que él la dramática condición del escritor en un país subdesarrollado. Todos en Ecuador y en el resto de Latinoamérica, aun los más bohemios, han sido algo aparte de escritores. Para sobrevivir se han dedicado a la diplomacia, al periodismo, a la cátedra o a otros servicios públicos o particulares. Pero Dávila Andrade no sabía hacer nada en este mundo sino escribir poesía. La anécdota que Adoum refiere sobre Dávila en el hospital ocurría entre los años cuarenta y cincuenta. La situación no ha cambiado sustancialmente en los albores del siglo XXI. Para que un poeta pueda cumplir su destino se ha requerido a veces de un benefactor particular, como lo fue Mecenas para Horacio, o de protectores estatales, como el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en México.

## CAPÍTULO II

### “ODA AL ARQUITECTO”

“Oda al arquitecto” –poema publicado en 1946 en uno de los Cuadernos de Poesía del grupo *Madrugada*- no estaba incluido en *Espacio, me has vencido*, primer libro de poesía del Fakir y contemporáneo de la “Oda”. Sin embargo, puede ser considerado el poema fundacional de César Dávila Andrade. Allí ya está él de cuerpo entero, con una mejor asimilación de los elementos modernistas que en toda su obra anterior. Es uno de sus poemas más leídos y celebrados, uno de los más sinceros -entendida la sinceridad como lealtad a su propio mundo interior y poético, pero entendida también como suma de virtudes *comunicativas* frente al lector. Todo funciona en él: el tono de oración y de himno; la intensidad y autenticidad de su arrebató místico; la fuerza, belleza e inteligibilidad de sus imágenes; la versificación amplia y musical. Su estructura es sencilla: una letanía que afirma, en 88 versos alejandrinos rebosantes de unción mística, dos de los grandes atributos del Creador: su omnipresencia y su condición de causa final de los fenómenos.

En las plegarias suele invocarse a Alguien superior para pedir algo, para implorar la concesión de un bien material o espiritual: casi siempre espiritual: el perdón o la paz, por ejemplo. Pero en esta oración el poeta no pide nada: se trata de un canto desinteresado de alabanza al Creador, una oda que celebra los dos grandes atributos divinos mencionados y, por ser cántico, desempeña una función análoga a la del incienso de las iglesias, que sólo aspira a sahumar, a perfumar al Dios al que inunda.

Conviene señalar que este Dios -que no posee las características del Dios cristiano, por ser inmanente- ya deja entrever un costado secreto, el de las organizaciones herméticas, a las que sería tan afecto el poeta en su madurez. En efecto, el poema es una invocación mística al Creador, al “antiguo Arquitecto de las gaseosas manos”, que es una imagen masónica de la divinidad. Este Arquitecto del Universo -atributo que el poeta repite en cada uno de los estribillos- es el Dios reconocido por los masones; es también el Dios de los poemas y dibujos de William Blake, ese Dios que traza con su compás y otros instrumentos de medición las distancias en el espacio estelar. Recordemos que la masonería era un conjunto de asociaciones cuyos símbolos derivaban del oficio de albañil, el constructor por excelencia. Un misticismo católico (según el cual un Dios personal y distinto de la naturaleza está presente en sus criaturas sólo en la medida en que éstas han sido testigos de Su paso por el mundo, pues “Con sola su figura / Vestidos los dejó de hermosura”) coexiste con un delicado panteísmo según el cual las criaturas no sólo han sido testigos de ese paso por el mundo, sino que en ellas reside ya la divinidad. Se trata, pues, de un Dios inmanente a las cosas y no trascendente.

La estructura del poema es sencilla: como toda loa y como toda letanía, celebra en una enumeración extática las virtudes del objeto celebrado, en este caso, el Dios Creador, el Dios Arquitecto del mundo. El poema enumera profusamente sus virtudes a través de una parafernalia modernista -esa imaginería a la que aún se vincula el poeta y de la que poco a poco irá desprendiéndose-: las caracolas, las rosas, las dalias, el rocío, los torsos de mármol, el zafiro, la esmeralda, el carmín nostálgico, las torres de amaranto, los centauros, las fraguas de berilo, los ángeles y los arcángeles, las

“golondrinas que llevan la primavera”, los frisos y sus “caballos inmóviles”, etc. Aunque, hay que señalar, no se trata de una asimilación del modernismo en su aspecto galante y decorativo, ni en su asimilación de lo exótico, sino en lo que tiene que ver con el misterio, lo secreto y aun místico y con el regreso a la naturaleza.

Se percibe en las estrofas del poema un claro vaivén semántico determinado por el régimen, es decir, por el cambio de preposiciones. Cada una de las estrofas –con sus enumeraciones regidas alternativamente por “en” y “por” según se hable de la omnipresencia de Dios o de la causalidad- terminan en estribillos muy similares y transidos de emoción:

Arquitecto sagrado, de las gaseosas manos.  
.....  
Oh, invisible Arquitecto de las etéreas manos.  
.....  
Oh sagrado Arquitecto de las eternas manos.  
.....  
Oh antiguo Arquitecto de las aéreas manos.  
.....  
Oh antiguo Arquitecto de las perfectas manos.

La primera estrofa comienza con el vocativo de la invocación:

Oh, antiguo Arquitecto de las gaseosas manos,  
los candelabros alzan su lengua hasta tu nombre,  
y mi alma adelgazada te besa entre las cosas.  
(versos 1-3)

Pero la segunda, compuesta por doce versos, usa el sujeto “Tú”, y está regida por la preposición “en”, que señala, en una enumeración desordenada, los diversos lugares

donde Dios se encuentra, que son todos. Esta segunda estrofa declara la omnipresencia de Dios, por una parte, y el delicado panteísmo al que me he referido.

La tercera, regida por la preposición “por”, indica causalidad y afirma que este gracioso Arquitecto es la causa primera, tanto del movimiento como del reposo de las criaturas:

Por ti las rosas mueven sus codos de frescura  
.....  
Por ti el árbol reposa en su quicio de roca.

La cuarta, sin régimen preposicional, enumera algunas de las acciones todopoderosas del Creador, entre las que destaca la de absorber, en el último momento, el alma de sus criaturas:

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.

En la quinta estrofa se regresa a la enumeración regida por la preposición “en”, pero llaman la atención los dos primeros versos:

Tú, en la ciudad antigua rota por mil clarines,  
en el carmín nostálgico de los besos heridos.

En efecto, mientras todos los objetos animados o inanimados enumerados en el poema pertenecían al orden de la naturaleza, ahora tenemos dos objetos específicamente humanos: la ciudad, el mayor invento del hombre, y ese “carmín nostálgico de los besos

heridos”, que es una clara referencia al amor humano. Es difícil saber si se trata de dos inclusiones puramente retóricas en el poema (son demasiado breves y están aisladas conceptualmente del resto de las enumeraciones) o deliberadas (ambas tienen sentido en la medida en que señalan al mundo humano tocado por la Gracia, aunque la idea no tiene desarrollo), pero prefiero creer que se trata de lo segundo.

La sexta, séptima y octava estrofas no ofrecen novedades conceptuales y vuelven a alternar el régimen preposicional: “en”, “por”, “en” .

Todos los objetos naturales enumerados por el poeta son delicados o aparecen dulcificados, amaestrados, por una suave adjetivación. Es más, casi todos los sustantivos enumerados vienen escoltados por adjetivos que tienen como función volverlos más delicados: “alma adelgazada”, “callada tierra”, “ligera mesa”, “espacio eterno”, “profunda delicia del secreto”, “delgadez fragante”, “carmín nostálgico”, “débil memoria”, “yodo secreto”, “antigua montaña”, “polvo durmiente”, “tiernos vasos”, “hombro desnudo”, etc. Es más, podría decirse que hay un abuso de la adjetivación, herencia directa del modernismo. Me pregunto si un poema enumerativo –constante de la poesía daviliana- podría funcionar si se omiten de las cosas nombradas toda su escolta de adjetivos. Parece que la enumeración está condenada a sostenerse en la adjetivación. Hay en la historia de la poesía varios ejemplos ilustres que han optado por la enumeración: Whitman, Neruda, Claudel. En el arte de asombrar con la más insólita adjetivación radicarán, en buena parte, el arte poético de Dávila Andrade, y tendrá en “Catedral salvaje” la muestra más significativa de esta capacidad literaria. Y sobre todo, aparece lo que será una constante en el nombramiento poético de Dávila Andrade: las cosas de la tierra: un guijarro, un cristal, un girasol, un caballo, la montaña, el césped, un

pájaro, el océano, revestirán un carácter sagrado. Poco a poco la tierra entera habrá de metamorfosearse, de ennoblecerse y organizarse en una catedral salvaje que es también una catedral sagrada.

### CAPÍTULO III

#### *CATEDRAL SALVAJE*

Dávila Andrade había publicado *Espacio, me has vencido* en 1946, un libro muy bien recibido por la crítica ecuatoriana, una de cuyas manifestaciones más elocuentes fue el elogio que hizo Benjamín Carrión en una conferencia de Bogotá en febrero de 1951. Sin embargo, con feroz autocrítica, injusta con su libro, en mi opinión, Dávila Andrade afirmó en una carta a Benjamín Carrión que no creía que la poesía – si es que la había- vertida en *Espacio, me has vencido* valiera para nada. En cambio, era consciente de que su nuevo libro, *Catedral salvaje*, era algo nuevo y grande. Añadía en esa carta:

Pero, ahora, este libro mío, realmente es un libro de Poesía. Estoy casi contento. Se trata de un poema cíclico de mil doscientos versos. Tiene arquitectura; días de trabajo; cosas vivas; cordilleras y hombres. Tiene vaticinio, como Ud. verá. Si Ud. quisiera editar este libro, le aseguro que sería el padrino de un libro realmente sincero. Perdóneme que sea casi vanidoso. Estoy muy atento con mis debilidades, siempre! Pero, no puedo reprimir mi entusiasmo por las páginas que he trazado últimamente, con toda mi conciencia vigilante.<sup>20</sup>

Y en una carta posterior al mismo Carrión vuelve sobre lo mismo:

---

<sup>20</sup> Carta a Benjamín Carrión desde Caracas, 24 de abril de 1951, en Benjamín Carrión. *Correspondencia I*, pp. 233-234.

sé de su generoso gesto respecto del papel que necesitaba para mi nuevo libro de poesía. (Casi digo para mi primer libro; pues el anterior -Espacio, me has vencido- tiene algo que no es mío: la debilidad ocasional). [...] Y mi libro actual es un tremendo edificio de incoercible poesía. He trabajado en él durante año y medio, sin cesar [...] La obra lleva el título de Catedral Salvaje; tiene tres partes: la primera se llama como el título y es la que da el nombre; la segunda es “El habitante”, y la tercera, “Vaticinio”.<sup>21</sup>

*Catedral salvaje* se publicó en 1951 en la editorial caraqueña Amdam, que debe ser un anagrama del nombre del editor: Bernardo Dam López. El libro incluye “Catedral salvaje”, “El habitante” y Vaticinio”, de modo que estos tres largos poemas están concebidos como una unidad en una trilogía. Al final del libro, Dávila Andrade deja constancia del lugar y año de escritura: Quito-Caracas, 1950-51.

“Catedral salvaje” consta de 353 versos; “El habitante”, de 327, y “Vaticinio”, de 302, es decir, el libro consta de 982 versos en total. La tradición ha determinado que la primera parte, que da título al libro, haya sido publicada o reproducida a menudo aisladamente, y, quizá, por ser superior a las otras, haya sido más atendida por la crítica.

### III. 1. “CATEDRAL SALVAJE”: EL POEMA, PIEDRA SACRIFICIAL DEL POETA

Para darse una idea de la importancia histórica de la primera parte de esta trilogía en la literatura hispanoamericana conviene considerar el año en que fue publicado, particularmente en relación con “Alturas de Macchu Picchu” (*Canto general*, 1950) de Pablo Neruda, poema con el que podemos emparentarlo y que ha adquirido, por su difusión e influencia, el estatuto de definidor, de fundador de la poesía telúrica

---

<sup>21</sup> Carta a Benjamín Carrión desde Caracas, 16 de abril de 1951. *op. cit.*, pp. 235-236.

americana moderna. “Alturas de Macchu Picchu” y “Catedral salvaje” son prácticamente contemporáneos entre sí. En la cronología nerudiana elaborada por Hernán Loyola para la *Poesía Completa* del Círculo de Lectores encontraremos que, antes de que apareciera en el Canto general, “Alturas de Macchu Picchu” se había publicado en 1948 en la colección Archivo de la Palabra de la editorial Iberoamérica de Santiago de Chile, como folleto que acompañaba a los discos de 78 r.p.m. con la voz del autor. En el mismo año, la librería Neira de Santiago publicó el poema en edición de 500 ejemplares exclusiva para suscriptores. Es entonces más probable que Dávila Andrade haya conocido el poema nerudiano en la versión chilena de 1948 que en la mexicana de 1950.

Pero no adelantemos vísperas con la hipótesis de una real influencia de Neruda sobre Dávila. Aunque tal influencia es posible, el espíritu de “Catedral salvaje” ya está presente en “Espacio, me has vencido”, su poema de 1946, que es un canto al espacio (Sudamérica es, para este poeta, más espacio que tiempo; más geografía que historia, y el espacio es concebido como devorador del hombre). Así pues, la publicación de “Catedral Salvaje” sucede en un año a la del poema de Neruda y sólo su insuficiente difusión impidió que adquiriera un reconocimiento análogo al que con justicia se ha ganado “Alturas de Macchu Picchu”.

Dice la segunda estrofa del poema nerudiano:

Alguien que me esperó entre los violines  
encontró un mundo como una torre enterrada  
hundiendo su espiral más abajo de todas  
las hojas de color de ronco azufre:  
más abajo, en el oro de la geología,  
como una espada envuelta en meteoros,

hundí la mano turbulenta y dulce  
en lo más genital de lo terrestre.

Pero, mientras en "Alturas de Machu Picchu" el camino del poeta hacia "lo más genital de lo terrestre" era eso, un camino, un proceso, anticipado por una espera "entre los violines", en "Catedral salvaje" es brusca iluminación y deslumbramiento, consagración del instante. Comparo los inicios de los dos poemas, sólo para entender mejor el poema que me ocupa.

"Alturas de Machu Picchu" comienza así:

Del aire al aire, como una red vacía,  
iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando y despidiendo,

Y "Catedral salvaje":

¡Y vi toda la tierra de Tomebamba, florecida!  
¡Sibambe, con sus hoces de azufre, cortando antorchas en la altura!

En el primero es evidente la presencia del tiempo, que se mide en el ritmo del caminar ("iba yo entre las calles y la atmósfera"), en llegadas y despedidas. En el segundo estamos afuera del tiempo o, más bien, en un solo tiempo: el fulgor del instante: el verso inicial resume, de entrada, la visión exaltada y apocalíptica que el poeta ecuatoriano tiene de la tierra. Así como lo descrito en el *Apocalipsis* es contemporáneo de lo narrado en el *Génesis*, el nacimiento del mundo coincide en Dávila Andrade con su visión apocalíptica. El mundo se está formando en cada verso, y esa formación coincide con su destrucción, su autodevoración. San Juan contó sus

revelaciones diciendo "Y vi siete candelabros de oro...", "Vi que un trono estaba erigido en el cielo...", "Y vi un libro escrito por el anverso y el reverso, sellado con siete sellos...", "Y vi el cordero...", "Y vi siete ángeles con siete trompetas...", "Y vi un caballo blanco...", etc. Se trata de visiones proféticas. Las de Dávila Andrade son visiones poéticas que recrean el nacimiento del mundo y que no se pueden compartir sino con una mezcla de admiración y de pasmo, el miedo de los primitivos a los elementos.

El presente en el poema no llega por el dictado de la palabra divina: es un presente que se conquista. Empieza el poema con el apocalíptico pretérito del verbo ver:

¡Y vi toda la tierra de Tomebamba, florecida!

El tránsito al presente perpetuo en que se instalan las acciones y descripciones del poema entero está marcado por el copretérito:

¡Todo ardía bajo los despedazados cálices del Sol!

Se instala de nuevo en el presente:

Abajo, veo una delgada vicuña mordisquear tus hojas frías (v. 28).

Hace un breve paréntesis en pretérito entre los versos 70-82 (que constituyen, por cierto, la única alusión a la Historia en el poema) y luego regresa al presente de las

visiones, de las iluminaciones, presente perpetuo que hace al poema virtualmente inacabable. Como el poema está atravesado por un ansia de absoluto, la escritura mística de Dávila Andrade tiene un alto componente de angustia: la angustia de lo aún no nombrado, razón por la cual la búsqueda de la totalidad se resuelve en una catarata de enumeraciones.

Escribió Valéry que el poema no es sino el desarrollo de una exclamación. “Catedral salvaje” es precisamente el desarrollo de la exclamación inicial. Pero, como opina Guillermo Sucre,

esta visión exaltante de la tierra no se resuelve en la consabida enumeración de los 'dones' del trópico, sino que adquiere el movimiento de un ritual espacial lleno de furor y, a la vez, de reverencia [...] La interjección, que había sido relegada después del exceso de una poesía romántica, recupera, en Dávila Andrade, el tono, como en Claudel o en Saint-John Perse, del gran recitativo: un lenguaje coral. Pero el recitativo suyo es el de un ser poseso, arrebatado, que hace del drama de una raza no sólo una instancia histórica sino también cósmica. “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”<sup>22</sup>.

La idea de la exclamación como fundamento del poema nos conduce al delicado tema del yo enunciator lírico. Quien exclama es el poeta, el emisor del poema, el canal encargado de comunicar lo intratextual con lo extratextual. Aparecen entonces dos concepciones del poema lírico: primera, el poema como manifestación de la intimidad, de la emoción, del estado de ánimo del poeta; segunda, el poema como experiencia dramática, como máscara. Pedro Salinas, siguiendo a John Crowe Ransom, sostiene que el poema constituye una experiencia dramática: el poeta, como el actor, se pone, por

---

<sup>22</sup> Guillermo Sucre. *La máscara, la transparencia*. pp. 274-275.

decirlo así, una máscara, se endosa un disfraz, que es el lenguaje poético<sup>23</sup>. Helena Beristáin defiende la primera concepción, según la cual el poema es ante todo la manifestación verbal de la intimidad, la emoción, los estados de ánimo de un poeta.

Esto me parece secundario. Hay incontables poemas a la patria, a la madre o a la amada, en los cuales el autor se derrite de emoción amorosa. Sin embargo, esos presuntos poemas casi siempre nos dejan indiferentes a los lectores. Poéticamente, literariamente, no ocurre nada en ellos. Y digo “ocurre” también en el sentido narrativo y teatral del término. La intensidad de la emoción no garantiza una conquista poética. Por ello me parece más acertada la concepción de Salinas. La primera no es sino una variante de la función expresiva del lenguaje. No nos dice mucho de la especificidad de la poesía. No se sitúa a suficiente distancia del sujeto de la emoción. Por eso creo que el poema es ante todo una invención verbal, una construcción –y en tal sentido un símbolo: un disfraz y una máscara- y una ficción. El poeta lírico no expresa sus emociones a secas, sino que se sirve de ficciones poéticas, de construcciones simbólicas que expresan su intimidad y la hacen objetiva. Antonio Machado, por ejemplo, recrea o inventa –es lo mismo en este caso- los vastos campos de Castilla, los atardeceres, las fuentes de los íntimos parques para expresar su mundo interior. Borges requiere de toda una parafernalia simbólica para expresar el suyo y hacer objetivas sus emociones: los íntimos patios y calles de Buenos Aires, los laberintos, la ceguera, el otro yo, los otros poetas, el tiempo. Villaurrutia tiene su mundo fantasmal de espejos, de calles desiertas, de tumbas y símbolos de muerte. Carrera Andrade vierte su intimidad a través de un mundo objetual de paisajes, viñetas y cosas pequeñas invadidas por la luz. Aun en los

---

<sup>23</sup> Helena Beristáin. *Análisis e interpretación del poema lírico*. pp. 54-56.

poetas clásicos del Siglo de oro español podemos advertir este enmascaramiento del poeta en lo ficcional: Garcilaso, con sus aguas cristalinas, delicados pastores que se lamentan por amores perdidos. Góngora, con sus fábulas mitológicas y peregrinos errantes. Todos ellos, y muchos más, son inventores de mundos poéticos, arquitectos, constructores de “cosas” poéticas (de ahí la objetividad a que me refiero).

Por otra parte, puede desprenderse toda una teoría acerca de la identidad del poeta a partir de una carta de John Keats<sup>24</sup> en la que afirma que el Poeta es la menos poética de las criaturas porque carece de Identidad, condición que lo obliga a buscarse una, y ocupar algún otro cuerpo, el del cuerpo cantado en el poema: la luna, el sol, el mar, los hombres y las mujeres. De este modo, su “Oda a un ruiseñor”, por ejemplo, es la búsqueda apasionada, dramática e imposible de una usurpación: la voz del pájaro por la voz del poeta. El mismo poeta nos recuerda que tal usurpación sólo es posible por un embuste de la fantasía y por un corto tiempo, el tiempo del poema o, más exactamente, el tiempo de lectura del poema.

En el caso de “Catedral salvaje”, la intimidad del poeta se objetiviza y se vierte por el lenguaje, que refleja la visión geológica, imaginativa, casi mística, de un trópico atravesado por la cordillera de los Andes. Se trata de un poema donde la exaltación del poeta no sólo hace más plástica la visión, sino que permite que la identidad del poeta parezca fundirse con ella.

¿Qué significa la autoinmolación del poeta en el poema? Significa, no sólo ceder la palabra a la Palabra -acto sacrificial- sino, en el caso de Dávila Andrade, dejarse destruir por la visión; enceguecer, como los místicos, después de haber visto. Pero el

---

<sup>24</sup> cf. John Keats, Carta a George y Georgiana Keats, 26 de octubre de 1818. *Selected Poems and Letters*. p. 87.

acto de ceder la palabra a la Palabra -el poeta a la Poesía y la Naturaleza- sólo puede ser sacrificial cuando queda abolida la posibilidad de hablar en primera persona, cosa que en “Catedral salvaje” no ocurre en forma manifiesta.

Aunque el yo está siempre presente responsabilizándose de sus visiones, éstas son tan poderosas, que el yo del poeta queda reducido al papel de mero cronista de sus visiones, papel que también le confiere el carácter sacrificial que he invocado. Ahora bien, si el yo poético es de por sí conflictivo, de no fácil elucidación en cualquier poema, con mayor razón lo será en un poema de índole visionaria como “Catedral salvaje”, donde el yo es creador, receptor, agente y víctima de las visiones. "Nosotros, los sudamericanos", escribió Dávila Andrade, "no somos únicamente habitantes de una tierra, sino sus poseídos y embrujados, pero al mismo tiempo sus intérpretes y -por la paz- sus poseedores"<sup>25</sup>. En suma, tres son las acciones del poeta en “Catedral salvaje”: ver (y enumerar lo que ve), morir y resucitar en el poema, en el altar de la catedral, el lugar de las ofrendas. Todo lo demás es ya dominio absoluto de la visión sobre el poeta, omnipresencia de la tierra sacralizada, ceguera del vidente.

No sólo el poeta sino cada criatura hace ofrendas al Creador:

¡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!  
(vs. 271-275)

---

<sup>25</sup> César Dávila Andrade. "Chile, temblor de cielo", en *Obras Completas II: Relato*. Cuenca (Ecuador), Pontificia Universidad Católica del Ecuador - Banco Central del Ecuador, 1984. p. 528.

Se trata de un Amo que también se inmola (se disuelve) en la Naturaleza para nutrir y ser nutrido: un canibalismo universal: todos comen de todos y ese alimento es consagrado en una catedral, a la vez salvaje y sagrada (sacrificio y sagrado se encuentran semánticamente a través de la palabra latina *sacer*: consagrar, dedicar a una divinidad).

He inventariado en el poema más de veinte acciones alusivas a la devoración: mordisquear, morder, comer, devorar, masticar, ofrecer viandas, tragar, roer, lamer, adobar, etc. Todas las criaturas se ofrecen en sacrificio para ser devoradas por otras: todas se nutren de todas en esta catedral a la que el poeta llama "Horno salvaje de todas las especies" (v. 303):

¡Sobre la piedra ardiente, trasmútalos, Horno Salvaje,  
en tu infinita borrachera seca, que mata y glorifica! (vs. 314-315)

Esta catedral salvaje, la naturaleza toda, es un horno donde se cuecen todas las especies para ser devoradas por otras. Porque no sólo perecen. En la devoración universal hay un ritual de sacrificio: siempre muere un ser para que otro viva. Enfocada esta devoración desde la hospitalidad religiosa, se convierte en un misterio: el de la transubstanciación ("trasmútalos, Horno Salvaje"). Por ello todas las imágenes del poema aparecen representadas en acción dentro de un marco sacro: la idea y la imagen de la catedral, edificio supremo del rito religioso. No es aventurado afirmar que quien preside esta marcha de las criaturas hacia la muerte y la resurrección es el propio poeta, devorado simbólicamente por el poema, inmolado simbólicamente en él y resucitado en

él. “Catedral salvaje” es un himno, un canto solemne y, como la plegaria, un acto de comunión con el universo.

Es un gran poema neobarroco: parece tener horror al vacío: todo es en él presencia que se devora a sí misma. Las exclamaciones se suceden incansables, en una serie de variaciones. Dávila Andrade talla figuras en la piedra de la lengua; paciente orfebre, engasta imágenes poderosas en una catedral verbal edificada a los Andes y el trópico ecuatorianos. Tal es la aparente materia del poema. Pero en el fondo hay otro sacrificio: la renuncia a lo cotidiano para asistir a la Creación del mundo, a lo universal. De ahí que sea justa la observación de Diego Araujo en el sentido de que César Dávila Andrade se sustrajo del tiempo para buscar en el espacio su lugar de exilio<sup>26</sup>. Las dimensiones temporales, históricas, no existen en su poema. Sólo hay una breve alusión a la llegada de los conquistadores, entre los versos 70 y 82. La relación de Dávila Andrade con el espacio es ambigua: el espacio absoluto fue para él a la vez una inspiración y una liberación, por una parte, así como un abismo y un laberinto (una selva de presencias) por otra: de ahí esa mezcla de culto reverencial y de espanto.

El procedimiento es enumerativo: las visiones se suceden caudalosamente, por yuxtaposición; la enumeración es caótica; el ritmo, impetuoso, vehemente y torrencial; las imágenes, alucinantes, poderosas e insólitas, propias de un visionario; el verso -casi versículo-, extenso, de amplia respiración; la impresión general, cataclísmica.

Leer “Catedral salvaje” es asistir a un prodigioso espectáculo de la Naturaleza -al parto del mundo-, a un volcán en erupción, como si las cadenas que sujetaban al lenguaje en su contención y equilibrio se rompiesen y diesen lugar a un incontenible

---

<sup>26</sup> Diego Araujo Sánchez. "César Dávila Andrade: el dolor más antiguo de la tierra", en *Agora* No. 8. Quito, enero 1968. pp. 23-44.

desencadenamiento de palabras que van forjando, en su estrépito, en su caída, una catedral poética. Es, en suma, acercarse a la intransigencia de lo salvaje, a la visión original de lo primigenio y único. Cada verso estalla como escape de magma por el cráter de un volcán. Al enfriarse rápidamente, la lava no se solidifica en la forma “clásica” de la roca eruptiva, sino que adopta una forma vítrea sin cristalizar. Semejante a esta estructura vítrea del mundo natural es la catedral salvaje que se configura en este poema. La naturaleza volcánica del paisaje descrito por Dávila Andrade da lugar a un ritmo impetuoso, vehemente: “Mi vehemencia me despuebla de toda igualdad!” (v. 62) escribe, para subrayar esta incontenencia, este furor báquico de las palabras.

Aunque prácticamente cada uno de los 353 versos del poema constituye una exclamación, lo rescatan de la grandilocuencia y de la monotonía la vitalidad de las descripciones y su gran fuerza imaginativa. Cada verso tiene vida propia: constituye una acción completa, con un sujeto inesperado, distinto del anterior y del que sigue, con un verbo nuevo y novedoso, casi siempre sonoro y restallante: el mundo está naciendo en cada verso. Y por otro, la insólita fuerza, originalidad y belleza de las metáforas:

¡Todo ardía bajo los despedazados cálices del sol! (v. 7)

¡La uña del comején tiene la fosa en que se hospeda la basílica! (v. 31)

¡Los truenos saltan sobre una inmensa pata de candelabro! (v. 48)

¡El rayo deshojado lame la arteria rota del discóbolo! (v. 105)

¡La oscuridad revienta como un odre de vísceras e imanes! (v. 334)

Es una suntuosidad verbal llena de tensión, plutonismo y misticismo que, según Lezama, caracterizan al barroco americano<sup>27</sup>. Parece, de entrada, difícil conjuntar lo volcánico con lo místico. Sin embargo, en Dávila Andrade los dos términos coexisten en virtud de su misticismo panteísta. Lo que el poeta ve no son imágenes del más allá, visiones celestiales, como las de San Juan en Patmos, sino la tierra misma, acaso una tierra divinizada, transfigurada por una poderosa fantasía poética. Más adelante, esta tierra transfigurada se irá disolviendo, irá convirtiéndose en un hueco, un vacío, ese “Vacío boquiabierto” del que hablará en uno de sus últimos poemas. En otras palabras, esa totalidad terrestre, ese Todo tan cargado de presencias se irá vaciando progresivamente en una poesía cada vez más austera y escueta, hasta convertirse en un cero, en un gran Hueco, un Gran Todo en Polvo. El salto que Dávila Andrade da es, en suma, del materialismo (un materialismo *sui generis*, el de la materia divinizada) al nihilismo (detrás de la materia no hay nada, sólo un cero, un vacío boquiabierto).

Hay algo muy primitivo en Dávila Andrade: ese culto (y temor) por las fuerzas desencadenadas de la naturaleza a las que acaba divinizando, y al divinizarlas, entra en estados frenéticos. En virtud de ese frenesí y esa tensión, no hay aquí pura retórica, hipertrofia del lenguaje, grandilocuencia ni verbalismo decorativo. Como en toda gran pieza barroca, lo que hay es horror al vacío: todo es ansiedad por colmar el espacio físico, todo es presencia que se entredévora o se autoconsume. Es el canibalismo de la Naturaleza que se traduce en un canibalismo de las palabras: toda imagen poética parece aniquilar a la precedente. Al margen del tiempo, Dávila Andrade eligió el espacio como lugar de exilio. Hay en su poema un tremendo impulso épico. Sólo que es una épica

---

<sup>27</sup> José Lezama Lima. *La expresión americana*. pp. 46-47.

ahistórica, cósmica, cuyos combatientes no son las ideas ni los hombres, sino los elementos en su recíproca devoración, transfigurados por la capacidad visionaria del poeta. Sólo más tarde, en su crónica épica “Boletín y elegía de las mitas”, Dávila Andrade descenderá a la historia de los hombres, de los vencidos de América.

De entrada, sorprenden y admiran en “Catedral salvaje” la amplitud espacial de la visión y la omnivigencia. Al situarse el poeta con libertad soberana en tantas formas del espacio, inclinado sobre el microcosmos, asomado al macrocosmos, dominando como el cóndor las alturas andinas, produce una suerte de vértigo metafísico, ese horror al vacío de los barrocos, horror a ese “Vacío boquiabierto” al que invocará en uno de sus poemas posteriores. Se sitúa antes y después de la Historia simultáneamente, esto es, en el Génesis y en el Apocalipsis. El mundo está en formación:

¡En esta altura, sólo 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!  
(vs. 85-89)

Y la historia es imposible: la geografía la asfixia:

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!  
(vrs. 280-282)

Llama la atención que “Catedral salvaje” comience como un poema del esplendor del universo y termine como un poema de la tiniebla, de la oscuridad prenatal, un canto

a la "inconocible esfinge subterránea", aunque en ambos casos, en ambos momentos, con tono exaltante. Es como si el poeta hubiese ido paulatinamente encegueciendo, víctima acaso de sus propias visiones. El poema se mueve en una esfera cósmica: en él no tienen cabida lo social -en consecuencia, queda excluida la poesía conversacional- ni lo histórico -en consecuencia, excluida la austeridad informativa del "Boletín y elegía de las mitas", por ejemplo, que Dávila publicaría ocho años más tarde, en 1959-. Tampoco tiene cabida lo erótico, en tanto deseo y entrega de un cuerpo a otro cuerpo. Si el erotismo existe aquí es como promiscua entredevoración de las criaturas, como acto de comunión del poeta con el universo, como visión ecuménica del mundo. Es un erotismo entendido también como deseo tánático de aniquilación, de sacrificio, visión que concluye en los cuatro versos finales del poema:

¡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!  
(vers. 350-353)

Y este espacio de excepción, privilegiado por el poeta como la "cuarta comarca de las cosas" y la "cuarta comarca de la Tierra", adonde "no acude ya jamás el tiempo", no es otra que esa madre terrible, a la vez creadora y destructora, la Naturaleza. Escribió Juan Liscano que

lo que más convencía en César Dávila Andrade era su empecinada voluntad en perseguir un conocimiento que al mismo tiempo le iluminaba y le cegaba... No creo que alcanzó la plenitud y el estado de autoconciencia liberada al cual aspiraba con todo su ser. Más bien padeció la tiranía de esa gran aspiración hasta desangrarse material y simbólicamente en una lucha en que la fatalidad del

Destino venció a la bondad de la Providencia. Sus visiones, lejos de liberarlo, lo unían más estrechamente al círculo de las materias maternas [lo más genital de lo terrestre, añadido yo, citando a Neruda], a la noche femenina en que erraba, entre dudas punzantes y esperanzas desolladas, sin lograr penetrar en el día"<sup>28</sup>.

"Tocar lo más genital de lo terrestre" significó, en suma, para Dávila Andrade, ponerse en contacto con las impurezas del planeta y hacerlas resplandecer como el oro barroco de los grandes templos. Todo esto, a pesar de su radical divorcio con el mundo. Como todos los místicos, Dávila Andrade fue un hombre y un poeta para quien el mundo era solo un escalón hacia el conocimiento trascendental, un conocimiento que acabó por enceguecerlo. Era, como Rimbaud, un místico en estado salvaje, es decir, un poeta que buscó la trascendencia a partir del envilecimiento del cuerpo. Pocos poetas han presentado con tal intensidad, como Dávila Andrade en este poema, a *la tierra*, en el sentido metafórico y tradicional de la "madre tierra" que engendra y nutre a todos los seres para luego recogerlos en su seno. La tierra es un ser femenino que guarda celosamente sus secretos, es hermética y se resiste a cualquier intento exterior (científico o metafísico) de penetración en su enigma. Es irracional por naturaleza. Pero, como escribe Heidegger, este hiato cognoscitivo es, hasta cierto punto, superado por la obra de arte.<sup>29</sup> Así pues, escribir "Catedral salvaje" fue, no sólo una invitación desde el caos a contemplar las maravillas del cosmos, sino, al mismo tiempo, edificarse el templo y la pira donde el poeta habría de sacrificarse por sus semejantes. Sacrificarse ¿para qué? Para darse la oportunidad de morir y de legarnos su poema, porque no puede haber poesía sin una previa muerte, la simbólica muerte del poeta, y, finalmente, para darse el privilegio de "atravesar la hoguera de la resurrección".

---

<sup>28</sup> Juan Liscano. "El solitario de la gran obra", en *Zona Franca* No. 45. Caracas, mayo 1967. pp. 6-7.

<sup>29</sup> Martin Heidegger. *Arte y poesía*, p. 111

### III. 2.

### “EL HABITANTE”

Si “Catedral salvaje” es un monumento a la naturaleza americana, “El habitante”, obviamente, es un canto a su morador, cuya identidad, sin embargo, es el primer gran problema que plantea este poema de 327 versos.

Mientras “Catedral salvaje” es, desde su primer verso, un poema visionario:

Y vi toda la tierra de Tomebamba, florecida!

“El habitante” se abre con una apretada narración metafórica que resume y simplifica la leyenda negra de España en América:

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

Aquí hay muy claras referencias a un tiempo narrativo, con un antes (la posesión del maíz) y un después (el arrebato y la tortura); a un personaje (el indio), tercera persona del singular, objeto del despojo del maíz; a una cruel acción ejercida sobre él: alguien ha torturado públicamente a ese desposeído; a ese torturador, que es el español.

Es un comienzo malogrado. El objeto gramatical al que el yo poético se refiere no es un personaje plural con toda su variedad y contradicciones, sino una tercera del

singular, con todo lo que conlleva de reduccionismo y simplificación hacia el prototipo. “El indio” y “el español”, dichos así, en singular, son figuras retóricas peligrosas, aun en poesía, porque, como hemos dicho, reducen los grupos sociales y los fenómenos a tipos, de donde pueden desprenderse también conclusiones reduccionistas de la complejidad de los fenómenos. Pero, sobre todo, la visión de lo indígena es aquí todavía externa: la oralidad de la voz poética no ha alcanzado todavía ese grado de autenticidad y empatía con el tema que alcanzará en el “Boletín y elegía de las mitas”.

Pero ¿quién es realmente este objeto de las acciones, éste a quien, además de despojar y torturar, “se le vio ir a lo cotidiano” y que “no encontró lo que buscaba”, que “estaba poblado de visiones y, en su afán, repetía manualmente / los ademanes de los forasteros”? ¿De quién habla Dávila Andrade en el poema?

Este habitante, objeto del poema, este “él” genérico es dos cosas a la vez: por una parte, un tipo, una abstracción del nativo de las tierras americanas, el habitante genérico y primigenio de América despojado por el español que a lo largo de la caudalosa enumeración se vuelve múltiple; y por otra, es un trasunto del poeta mismo.

En algunos de los grandes poemas davilianos (“Catedral salvaje”, “El habitante”, “Vaticinio”, “Mi América india”, “Boletín y elegía de las mitas”) se respira un indoamericanismo excluyente y vindicativo. Un antiespañolismo resentido late con fuerza en ellos, aunque mucho menos en “Catedral salvaje”, por tratarse de un himno a la naturaleza. Pero se vuelve más acusado en “El habitante”, al tocar el aspecto humano, histórico, del hombre indoamericano. Para referirse a las dos fuentes del mestizo, ese “hijo de dos inmensas carnes” que “nació contrario a sí mismo” escribe:

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  
(versos 155-157)

Como en otros libros de poemas de contemporáneos suyos (*Los cuadernos de la tierra*, 1952-1962), por ejemplo, del también ecuatoriano Jorge Enrique Adoum), la realidad histórica es maniquea: el pasado indígena era casi idílico y fue manchado por la rapiña española. Pero Dávila Andrade, al ahondar, años más tarde -como Vallejo en el Perú- en las peculiaridades del habla mestiza ecuatoriana, al explorar las posibilidades poéticas del lenguaje mestizo en “Boletín y elegía de las mitas”, hará de la acusación algo más que un panfleto: algo muy profundo y entrañable, es decir, algo que viene de las entrañas mismas de los indios sufrientes: en el “Boletín” el sufrimiento se convertirá en lenguaje.

Pero el tema de “El habitante” no es solamente el indio despojado y torturado, con quien el poeta dice identificarse, sino el poeta mismo, que se concibe a sí mismo como un ser solitario que vive a la deriva de lo cotidiano y aun al margen de la sociedad y poblado de visiones, como una suerte de profeta que un día decide convivir con los demás hombres. “Yo estuve una mañana con ellos”, escribe en el verso 107. Y más adelante exclama: “Porque yo estuve y estaré con vosotros hasta el fin!” Declarar con tal tono profético que se está entre los hombres es confesar que no se está realmente entre ellos, al menos en lo cotidiano. El poeta-profeta declara su inclusión (o intrusión) en la sociedad por un acto de voluntad poética, por una declaración de su voluntad, pues si se supiera perteneciente a ella no necesitaría decirlo. Se trata del poeta en su concepción

primitiva de vate, es decir, de profeta, que se identifica con sus antepasados y, apartado como un semidiós, condesciende con sus semejantes:

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!  
(versos 8-14)

Y como vate, al igual que en “Catedral salvaje” y que en “Vaticinio”, Dávila Andrade habla y canta desde los orígenes o desde las postrimerías, desde el principio de las cosas o desde su fin. “Aguas futuras sonaban ya en su corazón”, escribe. Por eso, si hay algún libro sagrado que podamos vincularlo a su obra, ése es el Apocalipsis de San Juan, como ya vimos en el análisis de “Catedral salvaje”.

Ahora bien, si está apartado de la vida cotidiana de la gente, ¿cuál es la residencia natural del poeta–profeta? Si el poeta se inspira, juega solo, crea, inventa, sobre la página en blanco, podemos afirmar que habita, no tanto la tierra americana -la “catedral salvaje”- como el poema mismo. El yo del poeta, por un lado, se identifica con sus antepasados, con el yo genérico del indígena. Pero se confunde también –y sobre todo- con el vate, con el profeta que inventa y pone en escena en el poema. Como el minotauro en su laberinto, el poeta es el solitario habitante del poema.

Después de realizado el conjuro poético de identificación, de asumir y dar esta doble señal de identidad, por así decirlo, el vate procede a enumerar los diversos habitantes de América a los que abraza en su corazón y en el poema. Escribe:

Todos vosotros os mojasteis de algún modo en mi corazón!  
Hasta Judas, aquel que chupó ese beso tan rojo  
en la serena barba del eterno Amigo!  
(versos 165-167)

Como Whitman y Neruda, Dávila Andrade pretende incluir y alojar, hospitalario, a todos los hombres de América, víctimas y victimarios, sobre todo a los pobres, a los que enumera por sus oficios milenarios y su estar en la vida: el leproso, el cantor popular, el esclavo, los labriegos, los peones, picapedreros, el buscador de oro, los pastores, el albañil, los ebanistas, alfareros, arrieros, cargadores, segadores y agricultores, el obrero, los hombres, las mujeres, los ancianos, los niños, las parturientas. Se puede afirmar que todo el poema consiste en esta enumeración, cuyos elementos son adjetivados con notable imaginación verbal:

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!

Dos cosas llaman la atención en “El habitante” o, más exactamente, en los elementos enumerados: el carácter esencial, elemental, primitivo, de sus atributos, y las frecuentes alusiones bíblicas. Como en “Catedral salvaje”, hay mucho ritualismo en este poema. En aquél asistíamos al sacrificio de las criaturas y del poeta mismo en el altar de la catedral, lo cual le infundía su carácter ritual. En “El habitante” la enumeración

misma adquiere el carácter litúrgico de las letanías. Y también en esto hay algo muy primitivo y remoto, un tono que nos remonta a la época de los profetas.

Aunque es una constante en toda su obra, vale la pena subrayar la frecuencia con que el poeta acude en “El habitante” a las referencias bíblicas: Jacob, Judas, María, Cristo, la cruz, Melquisedec, el Padre, Simón, Lázaro, el leproso, el Apocalipsis. Más aún, aquí aparece un tema que desarrollará a fondo en “Boletín y elegía de las mitas”: el paralelismo entre los sufrimientos del hombre y los de Cristo: los del primero son de algún modo los del segundo:

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...!  
(versos 126-129)

Los versos del 41 al 59 son enigmáticos y sin embargo claves para comprender los móviles de la solidaridad del poeta con el ser humano. La imagen tema de estos versos es la sogá, que significa varias cosas a la vez, cosas disímbolas, si no contradictorias: instrumento de trabajo del hombre, pero también de sujeción y de tortura. Es además símbolo sagrado (“La sogá descendía de la Cruz. Unía el purgatorio de altos trigos rojos, / con la silvestre tumba del peón”). Es el cordón, la liga que une al hombre con Dios. Es también el cordón umbilical que une al hombre con la madre y con la tierra, con los ancestros y el pasado. Por ello invoca a los trabajadores de esta tierra (el peón, el aguador, los arrieros, etc.) y los insta a “cuidar la sogá por amor al Hombre”. Es uno de los mensajes que la voz del poeta-profeta dirige a los hombres como un mandamiento. En cierto sentido, es también una enigmática recomendación para que cuiden el propio

flagelo del hombre, el instrumento de su dolor. Diego Araujo escribió que “la poesía de Dávila, conforme avanza, da la sensación de una poesía cargada de silicios”<sup>30</sup>

En muchos de sus poemas, así como en sus cuentos, artículos y cartas, Dávila Andrade ha manifestado su solidaridad con el hombre en tanto que ser sufriente. Participa, en este sentido, de esa solidaridad y amor por el hombre tan característica de Dostoyevski, en quien, como en Dávila Andrade, hay mucha compasión pero también mucha aceptación cristiana del sufrimiento. El hombre se humaniza y se engrandece por el dolor. En los versos acerca de la soga que he citado podemos advertir que el poeta recomienda cuidarla en tanto símbolo del dolor humano. Parece decir: cuidad la soga, que es también símbolo de nuestro sufrimiento.

Prosigue la enumeración hasta que todo acaba con una violenta imagen edípica, una brusca erupción volcánica: la madre tierra se abre como una gran boca, una inmensa grieta que engulle a los hombres, sus hijos, sus habitantes: “- La Tierra es nuestra madre!”, gritaban antes de perecer”. Como vemos, se trata de otro final apocalíptico, como en “Catedral salvaje”. Llama la atención la violencia edípica de la imagen, edipismo que siempre aparecerá en su obra de modo contradictorio, es decir, como aceptación y rechazo. El poema siguiente, “Vaticinio”, por ejemplo, nos va a ofrecer una actitud opuesta frente al problema del incesto. También algunos de sus mejores cuentos poseen un final apocalíptico. “Un centinela ve aparecer la vida” (en *Cabeza de gallo*) es una narración en que ocho personajes, a bordo de un tren fantástico, entre la roca y el abismo y un clima alucinatorio, ven el prodigioso caos de la materia, una suerte de fin del mundo, y mueren.

---

<sup>30</sup> Diego Araujo Sánchez. *op. cit.* p. 29

En términos generales, “El habitante” es un poema mucho menos logrado que “Catedral salvaje”. Enumerativo como éste, carece de su fuerza torrencial, de su imaginación verbal. Los signos de admiración –obligatorios al final de cada verso- ya no se justifican aquí, porque sólo pocas veces son versos exclamativos. La inspiración es menos feliz y menos regular y abundan los prosaísmos. Después de “Catedral salvaje”, la lectura de “El habitante” se hace con cierto e inevitable desgano.

### III.3. “VATICINIO”: EL POETA PROFETA

De los tres poemas que conforman *Catedral salvaje*, ninguno, como “Vaticinio”, nos lleva con tanta claridad a concebir al poeta como vate, como profeta; al poema como profecía, y a la poesía como escritura profética y revelación, es decir, también, como escritura cifrada.

En religión, un profeta es un hombre inspirado que afirma hablar en nombre de su dios. Las acciones de los profetas son simbólicas, tanto como la expresión de su mensaje. Ellos pueden conducirse de manera extraña y pasar por estados psicológicos de exaltación y de trance y, aunque no se les considere víctimas de una patología, llevan, en hebreo, el nombre *nâbî*, del que se deriva un verbo que significa “delirar”<sup>31</sup>. Sin embargo, el sustantivo *nâbî* deriva, con toda probabilidad, de una raíz que significaba

---

<sup>31</sup> *Biblia de Jerusalén*. “Introducción a los Profetas”. México, Porrúa, 1975. p. 1033.

“llamar”, “anunciar”<sup>32</sup>. La palabra que le llega al profeta es más fuerte que él y no la puede acallar. Hay, entonces, algo de irresistible y fatal en la palabra profética.

Existe una gran variedad en la recepción y expresión del mensaje y, aunque depende de las dotes personales y el temperamento de cada profeta, esta variedad encubre una identidad fundamental: todo verdadero profeta tiene viva conciencia de no ser más que un instrumento, de que las palabras que profiere son y no son suyas a la vez. Por ello también, hay a la vez mucho de soberbio y de humilde en un profeta.

La palabra divina puede llegarle al profeta de muchas maneras, como audición o como visión, como poema o como narración, como prescripción (norma de conducta y ley) o amenaza.

Ahora bien, para que una escritura poética pueda calificarse también de profética ¿será indispensable que esa escritura anuncie necesariamente un acontecimiento o serie de acontecimientos que van a cumplirse? Indiscutiblemente, los libros proféticos de la Biblia (*Isaías, Jeremías, Lamentaciones, Baruc, Ezequiel y Apocalipsis*) son los grandes modelos de su género en la cultura cristiana. Todo lo que anuncian se cumple o quieren que se cumpla y la profecía es corroborada en libros posteriores. En Esquilo hay también abundante profecía, no de hechos posteriores a su obra, sino tono y tratamiento proféticos de acontecimientos posteriores a acciones pretéritas, como el juicio de Orestes que, en *Euménides*, trata del paso de la sociedad matriarcal a la patriarcal. Hay intérpretes de Virgilio que consideran profética su *Égloga IV*, porque parece anunciar, desde la gentilidad romana, el advenimiento de Cristo, aunque el pretexto de tan elevado tono es el nacimiento del hijo del cónsul Asinio Polión. Pero una cosa es el pretexto del

---

<sup>32</sup> *Ibid.*

vaticinio y otra, su interpretación y el lenguaje que se usa para expresarlo. Además del anuncio de acontecimientos futuros que pueden cumplirse o no -el indicador es el verbo conjugado en futuro-, en la escritura profética encontraremos, en términos generales, un tono elevado y sibilino, una calidad visionaria, una simbología peculiar, una abundancia de imágenes que parecen venir del más allá, una puesta en escena verbal tempestuosa que rompe o amenaza romper todo equilibrio. Con frecuencia –y tal es el caso de Dávila Andrade- el texto poético puede no anunciar nada pero sí manifestarse con las características del lenguaje profético: la vehemencia verbal, la capacidad visionaria, una simbología abstrusa más propias del Apocalipsis que de otro libro y que parece escapar al control del poeta. En tal sentido, el poeta cede su palabra a la Palabra, esa palabra poética que está sobre sí mismo, tal vez porque el poeta mismo ignora lo que sabe. Conviene reconocer, pese a lo dicho, cuatro anuncios de este poeta-profeta: uno, el advenimiento del hombre nuevo, cuya vaguedad le hace significar cualquier cosa; dos, la resurrección de los muertos (los indígenas del “Boletín” y el poeta mismo como personaje), prevista ya en algunos versos de “Catedral salvaje”; tres, la muerte de su propio lenguaje poético, y cuatro, su propia muerte física. Lo primero es el tema mismo de “Vaticinio”; lo segundo veremos en el capítulo dedicado al “Boletín”; lo tercero vimos ya al examinar “Catedral salvaje”; lo cuarto veremos al examinar su poesía última.

“Vaticinio” es el documento poético de una búsqueda laberíntica y profunda, radicalmente espiritual. El poeta pone en escena a un Padre que, en la parte medular del poema, insta al Hijo (el yo poético) a renunciar a las contaminaciones mundanas, a ascender, desde el destierro de la carne y mediante la ruptura de los pesados vínculos

con la cotidianidad, a los espacios incontaminados del espíritu, al reino de la profecía y el vaticinio.

Aunque ya se sabe que, en el fondo, el tema de todo poema es la poesía, es decir, el poema mismo, conviene, para nuestras reflexiones, dejar constancia de que discurre una anécdota secreta detrás de las palabras, un hilo argumental. Es, lo que en música llamaríamos “música de programa”, opuesta a la “música pura”. O, en retórica, el pretexto poético. Por ello conviene seguir ese delgado hilo argumental, dividirlo en partes *grosso modo* narrativas y llegar de este modo a la estructura del poema. Son sus partes cronológicas: la introducción, el ascenso místico, la invocación al hombre total, el anuncio del advenimiento del hombre nuevo, el anuncio de la resurrección de los muertos.

La introducción está dominada por el motivo de la noche, que actúa sobre el yo, el yo poético, arrancándolo del suelo y trasladándolo a “contaminaciones milenarias”, por lo cual el yo vuela “entre los diamantes metafísicos” o “flota en la desesperanza”, “persigue angelicales vestiduras” y las ve “caer sobre ciudades que arden”. Luego intervendrá la figura paterna en un segundo movimiento que describiremos en su oportunidad. A partir de aquí y hasta el final del poema, la mirada del poeta es a la vez amplia y profunda:

Miro caer el paraíso, lejos! Y alguien mira caer  
mi espectro en aldeas cuyo cenit ha sido devorado!  
(versos 13-14)

Y los fenómenos parecen vistos desde la altura:

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!  
(versos 24-27)

La parte medular comienza con la invocación al “padre milenario”, un padre simbólico que, ebrio (¿cómo hay que entender esta ebriedad?), arranca de la madre al hijo, a quien pide que la despierte, lo mismo que a sus otros hijos. Exhorta al hijo a buscar la pureza renunciando a las contaminaciones mundanas y a ascender a los espacios incontaminados:

Padre, desde almohadas de dulce podredumbre,  
me lanzas hacia el día riguroso  
y lavas mis ojos en geometrías puras!  
(versos 109-111)

Como el fantasma de Hamlet, este padre “infinito y misterioso” (v. 73) se hace presente ante el hijo y traduce, además, la función milenaria que la cultura le ha encargado: arrancar al hijo de la madre y a la madre del hijo, y advertirles al uno y al otro que miren dónde están situados: a la una, que despierte, y al otro que lave sus ojos de la contaminación que produce el cuerpo materno en su deseo incestuoso. La función paterna interrumpe el goce incestuoso entre madre e hijo. Después de la explosión edípica del final de “El habitante”, no deja de sorprender esta visión tan civilizada de Dávila Andrade frente al incesto.

Escribe:

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!”  
(versos 48-52)

Si consideramos el estrecho vínculo que unía al poeta con su madre, podemos concluir que ella es, también, en este caso, la Naturaleza, y los hermanos, los demás hombres. Tal es el mensaje solidario del Padre a su hijo, el poeta. Ese “padre milenarista” insta al hijo a encontrar al Hombre, al Hijo, al Genio que da “médula y rocío”; lo insta también a decir la palabra que demuele el “humo cotidiano”.

Pero ese padre es un ser voraz:

Devoro, sin fatiga ni furia, almas y cuerpos;  
collares de formas; guirnaldas corpóreas  
(versos 63-64),

idea que viene desde “Catedral salvaje” y que alimenta también a “Vaticinio”. Que el padre sea devorador y no la madre es una idea que llama la atención porque altera el principio mítico vigente en todas las culturas de que la madre es la naturaleza devoradora de sus criaturas, a la vez madre y tumba, como la Coatlicue o, como se vio, en el desenlace volcánico de “El habitante”. Pero no siempre: ahí está la imagen masculina de Cronos devorando a sus hijos. Y tal parece ser el simbolismo de este pasaje del poema: el Tiempo que devora a sus hijos:

Las esculturas jóvenes incitan a cada hora  
mi entusiasmo homicida!  
(versos 65-66)

Es decir, de juventud se alimenta el tiempo voraz, que todo lo marchita o devora.

El ascenso místico, desde el limo primario, hacia el lugar incontaminado, el “país de la perpetua profecía”, al espacio (cf. “Espacio, me has vencido”), a la “salvaje atmósfera”:

Así, subo al país de la eterna profecía.  
Tierra ocultada por la madre en el fondo del hijo  
para remota alianza con el padre infinito y misterioso!  
(versos 71-73)

Este ascenso místico del poeta al reino del vaticinio es el secreto centro, el nudo a donde convergen los diversos hilos del poema. Sólo que el objeto del ascenso no es un dios personal, como lo era Cristo para Santa Teresa o San Juan de la Cruz. Tampoco es la catedral salvaje y sagrada, la madre tierra objeto de adoración panteísta. Ahora es el espacio vacío o, en otras palabras, es el Vacío, ese “Vacío boquiabierto” que en tantos poemas herméticos estará presente. Ascender de la tierra, del mundo de las contingencias, no a Dios sino al vacío, a la nada, es una declaración de nihilismo cuyas dimensiones poéticas y vitales sólo se comprenderán más tarde. Es probable que, desde esta perspectiva, aquí se hagan más visibles las justificaciones y los indicios de esa suerte de suicidio intelectual que explica y justifica, no sólo la poesía última sino también la muerte física del poeta.

La invocación un poco whitmaniana al Hombre Total, a la Muchedumbre, entre la cual el poeta –ese ser excéntrico y solitario- se sumerge momentáneamente para marchar con ella. Aquí tenemos una prueba fehaciente de la condición radicalmente excéntrica

del poeta-profeta, que hemos señalado líneas arriba. El poeta es, como describe “El albatros” de Baudelaire, un ser de lo alto caído a la superficie de un barco, a la sociedad humana. Es un exiliado. Más exactamente, en Dávila Andrade, su destino se parece al del cóndor, que quiere remontar el vuelo hacia lo alto y luego cae, vencido por el espacio, “envuelto en su gabán de plumas”, como escribe en su cuento “El cóndor ciego”, citado en “Catedral salvaje”.

El anuncio del advenimiento del hombre nuevo, un hombre nuevo muy abstracto por sólo enunciado, cuyas características en ningún momento aparecen en el poema. El hombre nuevo de América es el objeto mismo del vaticinio, y nunca sabemos si se trata de un personaje individual o colectivo (ese “hombre americano” bastante vago y abstracto que estaba en el aire en los años cincuenta, bajo el influjo de la poesía de Pablo Neruda y que perduraría durante los sesentas en alusión sobre todo al generoso y solidario Che Guevara, símbolo de los revolucionarios de la época). Pero el advenimiento se hace a partir de la aniquilación personal:

Extráeme de mí! Extráeme de Ti!  
Hoy es el fin!  
Advenga el hombre puro, en su final decoro!  
(versos 208-210)

y de un sacrificio ritual de los demás:

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 seguro como un sello!  
(versos 278-283)

Tal anuncio llega en medio de imágenes que parecen venir del fin de los tiempos:

El alfarero abre sus urnas llenas de amuletos.  
Los mártires despegan sus ropas de los féretros.  
El peón despeñado recoge sus heridas y sus golpes  
en una ceremonia iluminada por legiones de estatuas!  
(versos 250-253)

Y el anuncio (el vaticinio) llega también con alusiones a San Juan en Patmos:

Desde Patmos te escribo, escultura profunda, eternamente  
abandonada a la miel escarlata que la combate  
con el furor de los viejos cisnes en un lecho verdadero!  
(versos 144-146)

Este situarse en la isla de Patmos para invocar, para escribir el poema, significa, no necesariamente revestirse de la identidad de San Juan, en una suerte de impostura poética, sino escribir desde el lugar de las profecías, desde el lugar de las revelaciones, desde el lugar donde la escritura se asume como escritura profética y apocalíptica. De ahí también el nivel autorreferencial de esta poesía.

Aquella “escultura profunda” -que parece denotar al hombre nuevo- posee, hemos dicho, también y sobre todo, una significación autorreferencial. La “escultura profunda” es también el poema mismo, el poema profético que Dávila Andrade escribe y esculpe. Esta interpretación autorreferencial es acaso la respuesta a uno de los problemas más espinosos con que podemos tropezar en el análisis de todo poema místico. ¿A quién invoca el poeta cuando invoca? ¿Es realmente un objeto trascendente, alguien o algo que está más allá del poema, afuera del poema? ¿Es alguien externo o distinto del poema? Cuando Theodor Adorno analiza la Octava Sinfonía de Gustav Mahler, cuyo primer

movimiento es toda una invocación mística al Espíritu Creador (“Veni, Creator Spiritus”), menciona un cruel y divertido comentario que hizo Hans Pfitzner luego de la audición: “Y ¿qué ocurre si no viene?” La ocurrencia de Pfitzner es pertinente: ¿a quién invoca el místico cuando invoca en la obra de arte? No existe en esa invocación un movimiento trascendente sino inmanente: todo significado se desenvuelve dentro de los límites verbales del poema. “La invocación”, escribe Adorno, “se refiere, de acuerdo con su sentido formal objetivo, a la música misma. Implorar que venga el espíritu significa implorar que la composición sea inspirada. La composición, al confundir lo *venerabile* del espíritu con ella misma, mezcla la religión y el arte”<sup>33</sup>. En otras palabras, la obra de arte mística se venera a sí misma, se adora a sí misma. Algo de esto ocurre con “Vaticinio”. Y digo “algo” porque la falta de claridad y rigor de esta poesía impide toda afirmación categórica. Dávila Andrade invoca, en “Vaticinio”, a su propio poema. Es que, en poesía, todo es, en fin de cuentas, autorreferencial: toda nominación se remite a su propio código: las palabras, en poesía, remiten a las palabras mismas, como sentenció Jakobson.<sup>34</sup>

El anuncio, finalmente, de la resurrección de los muertos:

Porque es eterno el hombre!  
Y eternidad activa le devora y le viste!  
Los muertos viven transparentemente el porvenir!  
La muerte es una infinita fiesta vespertina  
que dan los pensamientos y los dioses!  
(versos 288-292)

Los muertos y los vivos conviven y se sientan a la misma mesa:

---

<sup>33</sup> Theodor Adorno. *Mahler*, p.171

<sup>34</sup> Roman Jakobson. “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*. pp. 347-395.

Oh muertos, los vivientes meriendan cada noche con vosotros!  
(v. 293)

Porque el hombre, polvo caminante, está siempre en trance de muerte, es un ser para la muerte:

Los vivientes son vuestros compañeros moribundos de cada día  
(v. 295)

Esa resurrección, como en “Catedral salvaje”, es también una resurrección personal y cíclica:

Vengo cada mil años!  
A desposorios y matanzas, llego cantando!  
.....  
.....  
Y muero de la herida que abro incesantemente al avanzar!  
Oh, Piel Oscura, siempre abierta y adherida!

Tal es el final del poema. El arte de Dávila Andrade se ha vuelto ya hermético. Y en sus últimos años lo será aún más. Ya nos detendremos a reflexionar oportunamente acerca de esta línea de escritura poética..

En conclusión, Dávila Andrade se ha vuelto en *Catedral salvaje* más turbulento y oscuro, hermético, inclusive. La oscuridad de las metáforas del poeta no incomodaba en absoluto en “Catedral salvaje” porque toda ella era una serie esplendorosa de exclamaciones que, como una gran letanía, conformaban un himno. Pero en “El habitante” y “Vaticinio”, las exclamaciones alternan con largos periodos de oraciones

enunciativas que por su índole a menudo narrativa nos hacen entrar en el quizá no deseado terreno de la lógica, en ese mínimo de lógica que a un poema le podemos pedir. Ciertamente, la función poética consiste en utilizar de manera intencional y sistemática la estructura de la lengua transgrediendo la norma estándar que le corresponde. Todo gran poeta transgrede la norma del lenguaje literario instituido, y Dávila Andrade no es la excepción. No es extraño que leyéndolo nos perdamos, porque también el poeta parece extraviarse en su abstrusa selva de imágenes y símbolos. Él fue un hombre habitado de un modo delirante por las palabras, es decir, con frecuentes ausencias del sentido, o mejor, con tal abandono a las fuerzas del inconsciente, que sus textos “oscuros” constituyen el alumbramiento de mundos verbales inéditos. Esta poesía nos depara felices asombros por la insólita asociación de imágenes y de palabras, que demuestran cómo un gran poeta puede descubrir nuevos caminos en el lenguaje. Otra prueba de ambas cosas, del extravío y del descubrimiento, es su siguiente libro, *Arco de instantes*.

## CAPÍTULO IV

### *ARCO DE INSTANTES*

En 1959, poco antes de su épico “Boletín y elegía de las mitas”, Dávila Andrade publica en la Casa de la Cultura de Quito *Arco de instantes*. Es una colección de poemas íntimos que meditan sobre la naturaleza extraña, diferente, no sólo del quehacer poético sino también del poeta, exiliado del mundo de los hombres comunes: “Expósito en la Nada”, escribe. Pero hay también un poema largo, inspirado, a pesar de un comienzo vacilante, donde aún se respira el aliento y el espíritu épicos de “Catedral salvaje”, y prefigura el “Boletín y elegía de las mitas”. Se trata de “La corteza embrujada I”, a cuya segunda parte, curiosamente, no encontraremos en este libro sino en su póstumo *Materia real*, de 1970. Los demás poemas, bellos, extraños y profundos, tocan el tema metafísico del tiempo o, más exactamente, del instante como un repentino estar afuera del tiempo, a pesar de que en “Consagración de los instantes” -uno de sus mejores poemas- el poeta declara que deja lo eterno y celebra los instantes, es decir, opone lo eterno al instante. Pero el “instante” en estos poemas es más una palabra celebrada que una encarnación poética: no florece en el poema como la rosa de Huidobro. Son crónicas acerca del instante y del vacío y la nada. Estos poemas inician la etapa propiamente hermética de la poesía daviliana, ya anunciada en *Catedral salvaje*. Las cosas son cáscaras del vacío; el tiempo es una abstracta manifestación de algo más abstracto todavía: la nada. Como leemos en Bachelard:

*El tiempo sólo tiene una realidad, la del Instante.* En otras palabras, el tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada. No hay duda de que el tiempo podrá renacer, pero antes tendrá que morir. No podrá transportar su ser de uno a otro instante para hacer de él una duración. Ya el instante es soledad ... Es la soledad más intensa en su valor metafísico.<sup>35</sup>

Ahora bien, si, como ocurrió con Dávila Andrade, esta soledad fue de orden más sentimental, el aislamiento del instante se convirtió en una experiencia trágica: el tiempo limitado al instante no sólo lo aisló de los demás, sino de su propio tiempo, de su propio pasado. De ahí que esas condensaciones poéticas que fueron sus textos herméticos posean esta sustancia trágica.

Dávila recorre el camino que va de las nociones a la nada y marca con este libro un jalón importante en su camino hacia el vaciamiento de la materia poética. Este vaciamiento consiste, digámoslo de una vez, en ir sustituyendo las referencias al mundo material –particularmente de la naturaleza- por términos cada vez más abstractos. Tomando un símil de la pintura, hay una poesía “figurativa” hasta “Catedral salvaje”, y desde aquí en adelante, una “abstracta”. Pero no se trata solamente del uso de abstracciones, tan frecuentes en la lírica moderna, sino de abstracciones que están en el límite de lo decible, que optan por la nada y el vacío y el hermetismo: son, si se quiere, abstracciones nihilistas: “Vibra el instante ateo. El vacío en añicos”, escribe, memorablemente. Algunas abstracciones, como hemos afirmado líneas arriba, aparecen privilegiadas con las mayúsculas y se constituyen en conceptos cuyos significados son imposibles de establecer por la falta de claves. Y las lecturas esotéricas del poeta no ayudan mucho a revelar estas claves.

---

<sup>35</sup> Gaston Bachelard. *La intuición del instante*, p. 11

El poema inaugural, “Advertencia del desterrado”, es emblemático porque declara el destierro del poeta, al que ya me he referido varias veces. Sólo que este exilio no es espacial sino temporal. En “Espacio me has vencido”, en “Catedral salvaje”, había muchos indicios de un destierro espacial. El espacio, habíamos afirmado, era el lugar de exilio del poeta. El cuento “El cóndor ciego” es una fábula que tiene como personaje a un cóndor que alza su último vuelo por el espacio para caer al mar, “envuelto en su gabán de plumas”. Pero el espacio daviliano constituye un mundo de presencias fundado *por las palabras*. Es decir, que ese lugar de exilio del poeta es el lenguaje poético, en el cual habita de un modo delirante, como Asterión en el laberinto. En cambio, en *Arco de instantes* el destierro es temporal. No se trata de que el poeta no habite el mismo territorio que los demás hombres, sino un tiempo diferente, aunque, hay que decirlo, este tema, tan interesante, no aparece desarrollado en profundidad, sino sólo formulado: la fuerza intuitiva de Dávila Andrade le impedía, quizá, detenerse de inmediato a explorar sus propios hallazgos y hacer, de esa reflexión, nueva poesía. Pero sigamos con este poema: el poeta, para empezar, está siempre ausente o lejano de la colectividad humana, habitando un lugar extraño, la poesía, desde el cual se dirige a los demás hombres:

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.

El tono sigue siendo sibilino. Se dirige a los demás hombres, no con el familiar “ustedes” sino con el distante “vosotros” (en España el nominativo “vosotros” expresa familiaridad en el trato; en América, distancia, porque sólo se usa como vocativo en ocasiones solemnes). El poeta no está. Está en la poesía. Los demás mortales pueden ir a buscarlo pero no ingresar a su territorio de exilio, muy parecido al de la muerte. Es un ser aparte y apartado de los hombres, distinto de ellos, desterrado y visionario, que responderá cuando lo llamen, no por su propio nombre, sino por uno común y genérico y, por ello, simbólico y abstracto. Es decir, el poeta, por carecer de nombre o llevar el de *César*, puede ser llamado con cualquier otro: Luis, Juan o Pablo, y es igual. Y él acudirá desde esa extraña forma de muerte que es el exilio en la poesía. De este modo ingresa al poema el tema del destierro temporal:

Yo os responderé: “Pretérito presente”

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.

Es decir, el poeta es habitante de un pretérito, acaso mítico, que se hace presente ahora ante los hombres. Afirmarse en ese pretérito es negarse a sí mismo como hombre del presente, como hombre común, no aceptarse como sujeto temporal, porque en el aquí y ahora ese hombre concreto sufre el dolor de la temporalidad, y huye de este sufrimiento afirmándose en ese “ayer que ya es eterno”. Miedo al presente, a lo real, a la temporalidad; fuga hacia un pretérito mítico y poético, significan ahora ansia de eternidad. Escribe:

Hoy recuerdo mi día en otros pueblos:  
la antigua Ley y el oro del rebaño;  
cuando el pulso sentía en el cayado  
el simultáneo origen de los pastos.  
Yo soy de ayer, y me visito ahora  
por un descuido en que lloró el Eterno.

En estos versos entrevemos la idea de la reencarnación, tan visitada por el poeta, no sólo en algunos poemas sino en varios de sus cuentos y ensayos. El poeta evoca como un recuerdo suyo la imagen bíblica del pastor de pueblos que trata de imponer la Ley divina a su grey. Desde esos tiempos remotos y míticos, el poeta llega, todavía profeta judío y acaso reencarnado, al presente, donde se visita a sí mismo “por un descuido en que lloró el Eterno”, verso que recuerda aquellos de Vallejo:

Yo nací un día  
que Dios estuvo enfermo.

Su tiempo es, pues, distinto del presente: es el tiempo antiguo, de los profetas hebreos. A él se adhiere afectiva y filosóficamente, y al hacerlo, demuestra su rechazo a la condición subalterna del hombre, es decir, a la sujeción a las obligaciones cotidianas del *hic et nunc*, y la consecuente búsqueda obsesiva, insaciable, de la trascendencia.

Hay varios poemas de la última etapa que expresan con claridad el exilio del poeta. Uno de ellos es “Los desmandamientos” (de *Conexiones de tierra*), donde leemos lo siguiente:

la conciencia del destierro  
es mi único País.

Carente de país social, la única patria del poeta es su propia conciencia del destierro, conciencia que se realiza en el lenguaje poético. De donde concluimos, una vez más, que la poesía es la única patria del poeta.

Otro es el excelente “Ángel sin misión” (de *Arco de instantes*), un poema emblemático de este exilio metafísico. El destino del poeta es similar, en tanto sujeto del sacrificio, al de aquel Ángel que bien puede ser Cristo. El hombre –el poeta- es un ángel caído, “expósito en la Nada” y nacido en un dolor metafísico, un “Inútil puro” que “Destetado del Cielo” vive como destino la “necesidad de Abismo” y la insaciable sed ontológica. Dávila Andrade confunde con frecuencia la figura ontológica del Ser con la figura moral de Cristo: el Ser, el Cristo bíblico al que siempre regresa el poeta, está condenado a la soledad y a la autodevoración:

Sin sucesor, deglutes el Pronombre y su nombre.  
El tiempo sin vaivén es tu respiración  
Y tu columpio sólo toca las idas.  
.....  
¡Oh, Salvador de escombros,  
Ángel sin Misión,  
de ti recibo las rojas bocamangas de la Cruz  
y la Muerte, desnuda de antemano!

En suma, el exilio de Dávila Andrade es espacial y temporal. Espacial: el poeta se declara vencido por un espacio abstracto que lo libera o liberará un día de la esclavitud del cuerpo, por un lado, y, por otro, habitante de las imágenes que crea su propia imaginación verbal a partir de la salvaje naturaleza americana. Temporal: tiene tres lecturas posibles: exilio humano, mítico y metafísico. Humano, porque el poeta se afirma negando su *situación*, su condición temporal actual, sin hacer mucho por

recuperar un pasado estrictamente personal. Aunque Diego Araujo afirma lo contrario<sup>36</sup>, creo que la evocación personal o doméstica no es el fuerte de Dávila Andrade, como sí lo fue de Vallejo (cuando la hay, como en algunos poemas de *Espacio, me has vencido* o en “Infancia muerta”, resiente un poco la retórica modernista y sólo en pocos, como en el estupendo “Origen II”, el referente doméstico se eleva a una dimensión metafísica). Mítico, porque el yo poético se identifica con el pasado de los profetas bíblicos y se considera a sí mismo como un ser reencarnado, que ha experimentado un salto mortal de años, de siglos, para llegar desde ese pasado mítico-bíblico hasta el presente en que escribe el poema. Metafísico, porque se sitúa al margen del tiempo, en el ámbito del ser, que es uno de los grandes temas de su poesía última.

Como en muchos poemas, estos aspectos no aparecen desarrollados de inmediato y a cabalidad, sino tan sólo formulados, y habrá que esperar a poemas posteriores para encontrar la solución a las interrogantes que plantean, o, más exactamente, su resolución en nuevas preguntas. En otras palabras, cada poema funciona como forma embrionaria de otro futuro, que lo acogerá, reelaborará o desarrollará en variaciones. Sin desarrollo inmediato, la retórica pende, como una amenaza, sobre estos poemas.

Sin embargo, los aciertos son evidentes. Quizá lo que más sorprende en los poemas más logrados de la colección es la profundidad de las intuiciones, la fuerza de la inspiración y, por tanto, la audacia verbal. Por ello me detendré en “La corteza embrujada” I y II.

---

<sup>36</sup> “De César a César: una visión de la poesía de Vallejo y Dávila Andrade”, en *De César a César*. Quito, Banco de los Andes, 1994. pp. 21-42

IV.1. *“La corteza embrujada I”*

“La corteza embrujada I” está dividida en dos cantos. He subdividido el primero en cuatro partes, a saber: a) un exordio, en cuyo centro hay una invocación a Pachacámac, el dios incaico, del cual se afirma:

Infinita es tu voluntad de sueño  
sobre nosotros, tus eternos soñados.

b) Una enumeración regida por el verbo *heredar*, cuyo sujeto, “nosotros”, aunque no explícito, indica que se trata de los habitantes del suelo americano, presentes ya en el poema “El habitante” de *Catedral salvaje*, y legítimos herederos y propietarios de esta tierra:

Nosotros heredamos la Tempestad y la confusión  
de las cumbres.  
Heredamos los valles  
y las sedosas ingles de las mujeres  
que ascienden de los lagos, después de su secreto Tercer Día.

c) Una enumeración regida por el verbo *vivir*, cuyo sujeto sigue siendo “nosotros”: sujeto presente, vivo como fuerza espiritual en los diversos seres, tanto inanimados como animados, incluido el Hombre mismo, enumeración semejante al de la omnipresencia de Dios en la “Oda al Arquitecto”:

Vivimos en el inmenso espejo en que se mira,  
cada mil años,  
el Señor sin ojos, el Señor sin rostro;  
.....  
Vivimos en la montaña  
de los músculos hinchados de rojo rocío  
.....  
Vivimos en el Hombre que corre montaña arriba  
.....  
Vivimos en los espejos de la Muerte  
en donde el rostro cae como un pétalo.

d) Finalmente, la conclusión, en dos versos:

Vivimos así. Pero soñamos nuestra vida en Ti,  
Oh, Pachacámac, Señor del Universo.

La clave de todo este Canto Primero está aquí, en el penúltimo verso: “soñamos nuestra vida en Ti”, que se apoya en dos breves fragmentos dichos ya en el exordio:

Oh, Pachacámac,  
infinita es tu voluntad de sueño  
sobre nosotros, tus eternos soñados.  
.....  
“Sólo venimos a dormir –sólo venimos a soñar-  
No es verdad –No es verdad que venimos a vivir en la Tierra”-<sup>37</sup>

Es decir que, como en ciertos cuentos de Borges, los hombres somos fantasías de otro ser que nos sueña, y no venimos al mundo a vivir sino a soñar. El mundo, la corteza terrestre, está embrujada de sueños, poblado de fantasías -tanto de los dioses como de los hombres- que brotan de la tierra como burbujas o como hongos. La corteza

---

<sup>37</sup> El entrecorillado es un intertexto de un poema de Nezahualcóyotl en el cual se afirma que sólo “hemos venido a vivir en la tierra”. Cf. “Poema de rememoración de héroes” en *Nezahualcóyotl* de José Luis Martínez, p. 86.

embujada del título no es otra cosa que la corteza terrestre, Madre, dadora de vida y de muerte, y provocadora de sueños, de imágenes poéticas, gran tema también de “Catedral salvaje”:

Corteza viva, patria del hombre y del bisonte.

“La corteza embujada I” participa de dos tonalidades (para usar un término musical) diferentes: la épica, impregnada de materia, a lo “Catedral salvaje”, y la lírica, en que esa materia, ese espacio, se va enrareciendo para ceder su lugar al vacío y a abstracciones imposibles como las de los primeros versos:

Todos los horizontes se desgarran  
con la visión de la Gran Necesidad.

De inmediato entra el contraste: la materia como objeto e instrumento del himno y exornada de metáforas:

Oh, piedra de las piedras, Cordillera,  
tu inmóvil batalla de estatuas,  
astro cicatrizado por los huracanes.

Esta diversidad tonal del libro parece indicar que la parte lírica, conformada por los poemas cortos, fue escrita antes del “Boletín”, y la épica, “La corteza embujada”, durante o después. Hay versos que parecen tomados del “Boletín”, como la invocación a Pachacámac:

Oh, Pachacámac, Señor del Universo,  
infinita es tu voluntad de sueño  
sobre nosotros, tus eternos soñados.

Voluntad de sueño que, como escribió Diego Araujo<sup>38</sup>, tiene su momento de pesadilla en “Boletín y elegía de las mitas”. Pachacámac, el dios invocado, no es el Dios cristiano, sino el de los incas, evidente prefiguración del “Boletín” y rasgo de identificación del poeta con sus antepasados indígenas.

El Canto Segundo, más inspirado que el primero, comienza con una continua enumeración de acciones en primera persona del plural que produce una sensación de avance multitudinario:

Llegamos desde siempre. Y nada.  
.....  
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.  
.....  
Venimos desde lejos, abandonando la Epifanía  
en su novilunio de ña cortada sobre el mar.

Pero ¿quiénes llegan, y de dónde a dónde? Ese “nosotros” son los habitantes del territorio latinoamericano que luego se convierten en uno solo: el poeta, que llega desde “siempre” al “Instante”, llegada que significa el paso de una dimensión social a una metafísica. De hecho, la invocación al Instante coincide con el tránsito a la primera persona del singular, al yo:

---

<sup>38</sup> Diego Araujo Sánchez. “César Dávila Andrade: el dolor más antiguo de la tierra”, *Agora* No. 8, p. 29.

Y llegamos.  
Así arribé entre los arrojados  
a cien destinos que revisar, llorando, en cánticos.

Oh, Instante de éter y vino eterno, de luz metaloide.  
Instante fuera de Madre, Instante de nacimiento en el hombre,  
en el corazón, en el recinto que eternamente pasa  
de sí a sí, de mil a mil, por el amor del cuerpo.  
Instante de la medida general del Mundo,  
tu abeja, tu éter, tu hidromiel de la resurrección,  
recibimos por la cantidad de flor y manzana de la Madre.

Pero ¿qué es el instante y por qué celebrarlo? El instante es una unidad mínima de tiempo y una condensación de los tiempos en uno solo. Para algunos es un segundo, pero en realidad se trata de una fracción pequeña de tiempo. No se representa como una línea, sino como un punto en el transcurrir. Ese punto en el tiempo es lo que celebra el poeta. Sólo que si se trata de un punto, deja de transcurrir, deja de ser tiempo. Se convierte en una abstracción dentro de otra, que es el tiempo mismo. Este exiliado del tiempo que es el poeta Dávila Andrade, llega desde “siempre” al “Instante”, desde el tiempo lineal al Instante en que los tiempos convergen. En ese punto se instala el poeta para celebrarlo, y ese punto, el Instante, es el instante poético, el poema mismo.

En este poema encuentro tres versos memorables que demuestran el primitivismo y a la vez la modernidad del poeta:

Porque ésta es la Edad del hombre adherido a la Corteza;  
del obligado a entender sólo fragmentos,  
con la mucosa triste del gusano.

Los hombres de Dávila Andrade (en toda su obra, tanto en verso como en prosa) viven adheridos a la tierra: no han roto sus lazos con ella. Pero, como el hombre

moderno, comprenden al mundo sólo fragmentariamente y en la dispersión. No existen ni una visión unitaria y totalizadora del mundo ni un conocimiento único y unívoco como pretendía la filosofía de la Edad Media.

En los versos finales, el poeta se vuelve nuevamente profeta al anunciar otra catástrofe y suscribir el poema desde la Nada:

Ninguna superficie permanecerá. Sólo la Luz.  
La corteza es el vello puberal de los dioses.

Quién escribe esta hora en la que todo el algodón  
de la Nada,  
se disfraza de enfermo y golpea  
a las casas abstractas del Polo Sur?

Quien escribe en esa hora extraña es el poeta, y lo que celebra, el poema mismo.

Aunque “La corteza embrujada II” se publicó mucho más tarde que la I, conviene estudiarla a continuación porque se supone que forma una unidad con la primera.

#### IV. 2. “*La corteza embrujada II*”

La primera pregunta que se me ocurre formular luego de leer este misterioso y profundo poema es: ¿desde dónde lo ha escrito Dávila Andrade? Y lo primero que se me ocurre responder es: desde un más allá. ¿Cuál más allá? Un más allá que es una fortaleza edificada por el poeta, desde donde, amurallado, solipsista, ya sólo ve sus propias visiones. Afirma, paladinamente:

Yo, simplemente, estoy  
en donde todo ha cesado de ocurrir.

Es como si el poema quisiera independizarse de los contextos, de todo determinismo externo, y se atreviera a afirmar su absoluta independencia y libertad, su existencia absoluta como objeto poético.

Como Octavio Paz, como Lezama Lima, Dávila Andrade evoluciona hacia el vaciamiento de la materia poética. Si “Catedral salvaje” era un vehemente poema poblado de mundo, lleno de referencias, a tal punto habitado por la naturaleza entera, que se devoraba a sí misma, “La corteza embrujada II” da pruebas de una creciente despoblación del mundo poético anterior y su sustitución por una materia cada vez más abstracta: la del sueño. El poema se ha ido desencarnando poco a poco. Sigue funcionando a través de enumeraciones, es decir, de presencias del mundo, pero esas presencias aparecen metamorfoseadas casi hasta lo monstruoso, hasta lo irreconocible, porque son oníricas:

¡Como espejos en añicos, las Hormigas Guerreras  
transportan tu Estandarte!  
¡Oh amigo!

Ese “amigo”, señálemoslo, es el otro yo, o, más exactamente, el lector, el “hypocrite lecteur, -mon semblable, -mon frère” de Baudelaire. Las dotes de Dávila Andrade para la épica siempre han sido perceptibles en el poema largo, y “La corteza embrujada II” es un poema largo. Sin embargo, ahora la gesta es íntima y secreta. La visión no es ya espacial y horizontal –como en la enumeración de los seres vivos puestos en acción en “Catedral salvaje”- sino vertical: el poeta mira más hacia adentro,

en su ensimismamiento y verticalidad. Acaba haciendo metapoesía, es decir, celebrando el poema mismo:

POESÍA 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.

Los versos finales son las claves para entender lo que Dávila Andrade ha hecho en este poema: cantar, criatura nocturna, con los materiales que le han sido concedidos en la noche y en el sueño y celebrar sus propias visiones, es decir, celebrar el poema mismo.

Se celebra al principio a un personaje cuya identidad desconocemos. Es preciso leer varias veces el poema, porque sólo los versos finales, conclusivos, echan luz sobre los precedentes y nos permiten llegar a conclusiones válidas, sobre todo en torno a la identidad del personaje celebrado desde el principio. El poema comienza así:

EN EL VALLE DE UR, entre los 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.

El poema empieza, pues, planteando una incógnita: la identidad de un sujeto desconocido, del cual se habla y al que ocasionalmente se invoca. Una vez más, encontramos una alusión bíblica: Ur, la antigua ciudad mesopotámica donde, según la Biblia, nació Abraham, alusión que nos tiende una trampa: puede hacernos suponer que el personaje secreto es el profeta, suposición avalada por la identificación entre el poeta y los profetas bíblicos que aparece en poemas anteriores ya examinados. Pero no: a la luz del final, resulta que esa tercera persona con nombres y apellido metafóricos es el doble, el otro yo, es decir, el poeta mismo. Y ese poeta duerme y sueña, y sus sueños constituyen el asunto del poema. Versos más adelante puedo confirmar mi suposición:

¡El Tiempo es un abismo de plumajes!

.....

Yo soy también Tú mismo, oh Terror.

Porque la terrible sustancia del hombre es el tiempo. Y así, a lo largo del poema, el velado personaje va mostrando paulatinamente su rostro: el otro yo, el doble, el yo. Tiempo, sueño, muerte, son los conceptos que danzan en vaivén en este poema. “Allí el Sueño, hermano de la muerte”, escribió famosamente Virgilio en la *Eneida* (VII, 278). Como el asunto es el sueño del poeta que despliega en la página sus visiones oníricas, “La corteza embrujada II” me recuerda al “Primero sueño” de Sor Juana, con las obvias diferencias formales y conceptuales: mientras éste es un poema barroco escrito en una forma clásica, la silva, acerca de la revelación nocturna del fracaso de la mente humana por conocer, “La corteza embrujada II” es un poema autorreferencial de versificación

libre acerca de las visiones oníricas que la noche regala al poeta y que se convierten en atributos de un sustantivo monosilábico: el yo. Porque el yo –la conciencia- será, cada vez más, el tema de su poesía. Escribe:

[... sobre las llanuras del Sur ecuatoriano, mientras los potros  
[galopaban bajo  
nubes de uñas curvadas por las Quimeras [...]  
[...]  
... Tú perseguías aprehender Lo Inmóvil...  
[...]  
Era el Yo, en hierba aún, picoteándote el pecho con su candil de barro...  
[...]  
Yo era antes de toda semejanza.  
Era igual.  
Solo y sin nada como el campo del vaso.

En otras palabras, el poema se ha convertido en un camino de conocimiento, una búsqueda del yo -centro secreto de la persona, de esa figura inventada por las palabras que es *el* poeta. Pero la ruta es indirecta: el poeta busca el centro a través de sus accidentes, de sus atributos, que son sus visiones poéticas.

Averiguar si existe o no ese centro secreto de la persona fue una de las tareas metafísicas de Dávila Andrade. Inventarse un camino para llegar a él, aunque para ello tuviera que sacrificar al poema mismo, fue la tarea poética de su última época. El tema insistente, obsesivo, de su obra última es el *ego*, el yo, pero el ego que se realiza, se vierte, en la poesía. En ella fue despojando al yo, hoja por hoja, piel tras piel, como las telas sucesivas de la cebolla, de sus accidentes –de sus *fenómenos*- hasta llegar al núcleo, donde no encontraría nada, sino el vacío. Porque fue una lenta, metódica labor de *quema* de su poesía. Quema que, como Elijas señala, consiste en hacer arder al

poema una vez concluida la lectura: “este poema se autodestruirá en diez segundos, nueve, ocho, siete...”<sup>39</sup>

Pero Dávila Andrade habría de hacer una última incursión por la épica antes de sumergirse en las tinieblas del yo. Con “Boletín y elegía de las mitas” realizó un gran poema despojado, austero, poderoso, una de las cumbres indiscutibles de su obra poética.

---

<sup>39</sup> Juan Carlos Elijas. *op. cit.*, p. 121.

## CAPÍTULO V

### “BOLETÍN Y ELEGÍA DE LAS MITAS”: LA AGONÍA Y EL ÉXTASIS

Esa fuga de “lo real” hacia otra realidad que es *Arco de instantes* sólo es un anticlímax de lo que vendría, casi de inmediato: el “Boletín y elegía de las mitas”, poema que, en su forma de reportaje, busca no sólo un compromiso con una realidad social e histórica, sino sobre todo con otra forma de poesía. En “Catedral salvaje” (1951) –ese vasto poema de 353 versos siempre intensos- el poeta se inmolaba al ceder su palabra a la Palabra –acto sacrificial- y se dejaba destruir por la visión, encegueciendo, como los místicos, para ver mejor. Y mientras el yo poético -siempre de difícil elucidación- se volvía más conflictivo en ese poema donde el yo es creador, receptor, agente y víctima de las visiones telúricas, en “Boletín y elegía de las mitas” (1959),<sup>40</sup> el poeta vive, en otro acto sacrificial, el tormento de sus indios, y muere sus muertes. Por otra parte, el yo lírico se presenta en el “Boletín” como un yo tan abiertamente plural, que las fronteras entre el yo y los otros no se perciben claramente ni siquiera por los actos de denominación del sujeto.

---

<sup>40</sup> César Dávila Andrade. *Boletín y elegía de las mitas*. Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1960. 32 pp. El poema lleva en esta primera edición como libro la fecha de terminación: septiembre de 1959. Participó en el concurso de poesía del diario *El Universo* de Guayaquil, entonces el más importante certamen del país por el monto del premio. El primero fue concedido a Hugo Salazar Tamariz por un poema ya olvidado. A Dávila Andrade se le escamoteó la palma por haberse atribuido su poema a G.H. Mata, de quien el jurado Alejandro Carrión estaba enemistado. El poema se publicó por primera vez en el diario *El Universo* en 1959.

No me parece simplificación describir la situación del mestizo latinoamericano como un alma en pugna consigo misma. Desde el momento en que se alza con un poema, una novela, un cuento, para denunciar en nombre de otra raza -la indígena por ejemplo- las iniquidades sociales de que son o han sido víctimas, este escritor, llámese Vallejo o Icaza o Dávila Andrade, está siendo perseguido por su mala conciencia, y ventilándola. No es, no puede ser, inocente ni distraído: es un espíritu atento a sus propias contradicciones, a las pulsaciones de su corazón. El mestizo sufre la más incómoda situación: dos sangres, dos culturas distintas lo habitan y desgarran. Ninguna de las dos adquiere pleno dominio de su alma y, mientras tanto, vive su dualismo como una culpa, un sufrimiento y una contradicción, raras veces como una ventura. Esa aflicción se ha resuelto a menudo como odio al antepasado español y como desprecio a su costado indio.

Dávila Andrade fue atrapado en el “Boletín y elegía de las mitas” por la primera pasión, que se vierte como denuncia, superando con creces, sin embargo, la mera reivindicación indigenista, como veremos. En vez del desprecio optó por el amor a las víctimas y por un realismo que no excluye la compasión. Para ello privilegió la índole periodístico-narrativa del poema. De hecho, la fuente argumental del poema es histórica e historiográfica.

*Fuentes históricas e historiográficas del poema.*

Detrás del poema hay una paciente investigación documental. Dávila Andrade se nutrió en un libro clave de la historiografía ecuatoriana: *Las mitas en la Real Audiencia*

*de Quito* (Quito, Ministerio de Tesoro, 1947), del profesor Aquiles Pérez. Nombres propios, quichuas y españoles, topónimos, salen de ahí. Pero también hay otra importante fuente historiográfica del “Boletín”: las *Noticias secretas de América de Jorge Juan y Antonio de Ulloa*. Sin embargo, no hay nada libresco en este boletín, no huele a archivo o diccionario. El poema conmueve por su intensidad y autenticidad, por su profunda eficacia expresiva, su parca contundencia, el mestizaje de su lenguaje – emparentado con el de ese otro gran mestizo, César Vallejo-. Escribe Mariátegui que Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza y que en él se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado<sup>41</sup>. Conviene aclarar: sentimiento indígena ya mezclado con español, esto es, mestizo. Este sentimiento encontraremos también en la poesía de Dávila Andrade y en particular en este poema que, partiendo de un informe, se convierte en lamento y canto.

*Crónica y lamento: un himno bárbaro*

“Boletín y elegía de las mitas” es, en primer lugar, como dice el título, una crónica (una narración), un boletín o informe que consigna, en 287 versos libres (tan libres que a veces lindan con la prosa, nunca con el prosaísmo), las torturas de que fueron objeto los indios ecuatorianos en las mitas, minas, obrajes, haciendas y servicio doméstico –esas cinco instituciones económicas feudales que España legó a América y con las que mantuvo su hegemonía durante tres siglos-. Es un himno bárbaro por la brutalidad misma del tema, la crudeza y reciedumbre de las imágenes, la austeridad de sus recursos

---

<sup>41</sup> José Carlos Mariátegui. “El proceso de la literatura: César Vallejo”, en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México, Solidaridad, 1969. pp. 328- 337

literarios y, sobre todo, por la adaptación americana, telúrica y primitiva, del himno trágico griego.

Pero es también una elegía, es decir, un lamento, una canción funeral. Si “mita” designa en quichua a la antigua servidumbre de los indios adscritos al trabajo forzoso en los fundos de los respectivos propietarios, el “mitayug” o “mitayo” es el ser humano hecho nada a la fuerza, el inocente condenado a nacer muerto. En otras palabras, “Boletín y elegía de las mitas” es el testimonio de un dolor individual y colectivo, de un sufrimiento personal del artista y de otro genérico, histórico, que da lugar a dos lecturas: la que consideraría al “Boletín” como un poema de reivindicación del pasado indígena o, sin más, *del* indígena, y la que lo consideraría un poema lírico. De acuerdo a la primera interpretación, existe desde el primer verso una voluntad de redefinición, de recuperación de la memoria indígena subyacente en la conciencia mestiza del poeta. Y la otra lectura considera al poema como una profunda mirada del poeta sobre sí mismo, hacia adentro y hacia atrás, en un intento de valoración de su propia vida, de su identidad más profunda, de su identidad poética y de su identidad cultural. En otras palabras, ¿quién es Dávila Andrade como conciencia poética y como conciencia mestiza? El poema es, entonces, una cabeza de Jano: a la vez gesto autobiográfico y abrazo solidario. Esa doble conciencia significa ya una superación del indigenismo tradicional a lo Icaza, y aflora a la superficie, en primer lugar, a través de gestos, rituales y cantos que exigen una puesta en escena.

*Canto coral indígena, salmodia y coro trágico*

En segundo lugar, se trata de una puesta en escena cuyo elemento central es el canto coral indígena -salmodia y coro trágico-, cuya voz se vuelve plural a partir del yo lírico que se funde con los otros. Doble fuente formal entonces, occidental e indígena, es decir, mestiza. En tanto tragedia –forma artística occidental-, se ajusta a los principios aristotélicos de imitar las acciones y lograr mediante la piedad y el terror la expurgación de las pasiones. En tanto poema épico, se ajusta al principio del distanciamiento, que permite juzgar situaciones actuales a partir de situaciones pasadas. El aporte indígena radica en algo que tal vez está más allá de las formas retóricas: la profundidad del sentimiento, la violencia y ternura de su ritmo y de su melodía, su peculiar polifonía, imposible de encontrar en poemas de otras culturas. Escribe Regina Harrison que Dávila Andrade “incorpora, con indiscutible habilidad, la sintaxis quichua en un texto en castellano. Estilísticamente, esto se logra al suprimir la mayor parte de los artículos que preceden a los sustantivos: ‘aceite para lámpara’, ‘en plaza de Pomasqui y en rueda de otros naturales’, ‘en medio patio de hacienda, con cuchillo de abrir chanchos’, etc.”<sup>42</sup> También el uso excesivo del gerundio, tan frecuente en los hablantes quichuas ecuatorianos como en quienes han recibido esta influencia, contribuye a infundirle al poema su autenticidad en cuanto habla:

mujer pariendo mi hijo, le torcí los brazos. (verso 49)  
Y entre curas, tam, unos pareciendo diablos, buitres, había. (verso 53)  
Así avisa. Di. Da diciendo. Dios te pague. (verso 101)

Mientras, por un lado, un extenso vocabulario quichua recorre con urgencia las páginas del poema (la exclamación “carajú”, los vocablos “runa-mora”, “mitayo”,

---

<sup>42</sup> Harrison, Regina. *Entre el tronar épico y el llanto elegíaco*, p. 223

“curicamayu”, “maqui”, “guagua”, etc.), por otro, formas verbales arcaicas como “trujeron” y verbos castellanos pronominales muy frecuentes durante la colonia y ahora en desuso contribuyen a darle al poema un peculiar sabor añejo: “cortáronle testes”, “llevábamosle”, “dejáronme”, “moliéronme”, etc.

El drama consta de las tres partes claramente definidas que Aristóteles encontraba en la tragedia: el prólogo –en este caso, la presentación de la voz que nombra a los otros y habla en su nombre porque han muerto en las toruras y se identifica con ellos-; el episodio –la relación en primera y tercera personas de los tormentos de que fueron víctimas los indios ecuatorianos, y que ocupa la mayor parte del poema-, y el éxodo –un poderoso y estremecedor final: el regreso desde el más allá, la resurrección de entre los muertos.

Vale la pena considerar todo el episodio como un conjunto de arias, es decir, monodias cantadas por un actor o actores sin intervención directa del coro. El coro está presente como ser plural nombrado por el solista. Cabe recordar que el poeta se suicidó en Caracas el 2 de mayo de 1967, mientras en Quito el Teatro Ensayo de la Casa de la Cultura, dirigida por el italiano Fabio Pacchioni, representaba triunfalmente el “Boletín”, una prueba de la eficaz contextura dramática, teatral, del poema.

El comienzo es un acto sonoro de nombramiento, de denominación:

Yo soy Juan Atampan, Blas Llaguarcos, Bernabé Ladña,  
Andrés Chabla, Isidro Guamancela, Pablo Pumacuri,  
Marcos Lema, Gaspar Tomayco, Sebastián Caxicondor.  
Nací y agonice en Chorlaví, Chamanal, Tanlagua,  
Nieblí. Sí, mucho agonice en Chisingue,  
Naxiche, Guambayna, Poaló, Cotopilaló.

En efecto, el sujeto del acto –el yo lírico- se presenta como una afirmación que indirectamente recuerda al *je suis un autre* de Rimbaud. “Yo soy”, dice la voz que abre el poema, pero a la vez “soy otros” y “sé cuáles son sus nombres”. Y dónde nació, padecí y agonice. No hay anonimato. Ser es nombrar pero también ser nombrado. “Soy indio y europeo”, sugiere la voz que nombra desde los primeros versos, largos y salmodiados como en las oraciones y letanías. Soy indio y europeo, es decir mestizo, y yo acuso. Pero esta voz plural indica también algo que habremos de encontrar en todo el texto: “Soy una multitud y una forma de cantar. Yo soy un ritmo”.

Soy un ritmo, dice con sus palabras el corifeo (para usar el vocablo de la tragedia atica aplicable en este caso a la voz hispano-quichua), y voy a contar y cantar la historia de mis muertes sucesivas que son finalmente una sola, y la de mi regreso y resurrección. Voy a hablar de unas torturas físicas y morales y de unas muertes que pueden ser estériles o fecundas. Puesto que hay al final un regreso de entre los muertos, se trata entonces de una muerte fecunda, plena de sentido, como veremos más tarde.

Los primeros versos, del 4 al 11, declaran la intención global del canto: si soy otros, soy cada una de sus vidas y muertes, y voy a hablar de ellas. He aquí, entonces, uno de los motivos centrales del poema, con su cuándo y su dónde. Con ellos, un tema capital: el sufrimiento. “Sudor de sangre tuve”, “padecí todo el Cristo de mi raza”, dice la voz en primera persona en versos en los que el lenguaje alude a la pasión y muerte de Cristo, pasión y muerte que se extienden sincréticamente a la raza expoliada que habita en aquel que habla, hacia atrás en el tiempo, hasta el momento de la fundación de esa genealogía mestiza y dolorosa. El dolor, como también ha testimoniado César Vallejo, es la esencia misma de la conciencia poética mestiza. En el “Boletín” encontraremos

dolor y dolor que se entrecruzan como corona de espinas sobre la frente del poeta. El tema narrativo y poético de Dávila, como el de Vallejo, es el huérfano, el desposeído de América Latina, el hombre desnudo y a la intemperie. No solamente el indígena, sino también el mestizo -desgarrado a la vez por el odio a sus antepasados blancos y el desprecio a sus raíces indígenas, odio y desprecio que en Dávila, como en Vallejo, se han transmutado en solidaridad y compasión.

Hay que señalar, por cierto, la importancia del empleo de las voces quichuas y del habla mestiza ecuatoriana, de nombres propios hispano-quichuas y topónimos que no sólo funcionan como rasgos personalizantes del yo poético, sino como modulaciones, como tonalidades o registros (en el sentido musical) que indican un movimiento en el espacio y en el tiempo, ese ritmo del que ya he hablado. Porque tales son las figuras dominantes en este poema bárbaro: el nombre propio quichua y español, la imagen directa y descarnada, el quichuismo (el topónimo de gran sonoridad indígena), la onomatopeya, la sinestesia acústica, la aliteración, el símil, la elipsis, el arcaísmo, la enumeración, la repetición, el contraste, la invocación y la exclamación. La metáfora, la fulgurante metáfora de “Catedral salvaje”, no. Con estos recursos se produce un cambio del “yo soy otros” con que inicia el texto, hacia el “desde mí comienza el sufrimiento colectivo”, señalado en los versos 12 y 13 con los apócope de “también” después del pronombre y los nombres propios:

Amí, tam. A José Vacancela tam.  
A Lucas Chaca, tam. A Roque Caxicóndor tam.  
En plaza de Pomasqui 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.

Conviene aclarar que casi siempre se han leído erróneamente los apócope “tam”, atribuyéndolos a una intención del poeta de lograr un efecto acústico, semejante al golpe de bombo. No hay tal onomatopeya. Los indígenas de la sierra ecuatoriana dicen “Amí tan” por “A mí también”. Ni siquiera “Amí tam”, que puede evocar algún tam-tam negroide, sino “Amí tan”. Jorge Salvador Lara, en su revisión de los originales del poema<sup>43</sup>, afirma que los tipógrafos, esos “amables enemigos de todo escritor” incurrieron en una serie de pequeños errores inventariados por él, como hacerle escribir al autor el resonar de un bombo en vez del humilde apócope. El primer verso muestra una unión de preposición con pronombre (“Amí”) y el segundo la ausencia del artículo antes del nombre propio, uso de fuerte arraigo entre los indígenas de los Andes ecuatorianos.

En esta relación de atrocidades, las víctimas son a veces genéricas, plurales:

En plaza de Pomasqui y en rueda de otros naturales  
nos trasquilaron hasta el frío la cabeza

Y más a menudo (en las imágenes más atroces), las víctimas son individuales, singulares:

A Melchor Pumaluisa, hijo de Guápulo,  
en medio patio de hacienda, con cuchillo de abrir chanchos,  
cortáronle testes.

---

<sup>43</sup> Jorge Salvador Lara. “Los originales del Boletín y elegía de las mitas”, en *Museo histórico*, pp. 71-121.

Y, pateándole, a caminar delante  
de nuestros ojos llenos de lágrimas.  
Echaba, a golpes, chorro en ristre de sangre.  
Cayó de bruces en la flor de su cuerpo.  
Oh, Pachacámac, Señor del Infinito,  
Tú que manchas el Sol entre los muertos.

Pero el relato cambia de dirección en el verso 16 cuando escuchamos la súbita exclamación extática:

¡Oh Pachacámac, señor del Universo!  
Tú que no eres hembra ni varón,  
Tú que eres Todo y eres Nada,  
óyeme, escúchame.  
Como el venado herido por la sed  
te busco y sólo a ti te adoro.

Éxtasis que nos confronta con la dimensión religiosa del poema.

### *Índole religiosa del poema*

En tercer lugar, “Boletín y elegía de las mitas” está atravesado por una genuina emoción religiosa. Es la religiosidad del indígena sufriente que desde la desnudez y carencia de todo: de bienes, de poder, de protectores y valedores, de una tradición cultural dominante, evoca su pasado de opresión e invoca, en medio de su dolor, por igual al Mesías cristiano que a ese Pachacámac incaico que no es “hembra ni varón”, a ese dios acaso panteísta que es “todo y nadie”. Ya Diego Araujo había observado con agudeza la significativa coexistencia en el poema de la tortura y el éxtasis.<sup>44</sup> La primera

---

<sup>44</sup> Diego Araujo Sánchez. “El dolor más antiguo de la tierra”, en *Agora*, No. 8, mayo de 1968. p. 31.

posibilita al segundo. Hay en el poema esa suerte de masoquismo cristiano según el cual el dolor, cuanto más extremo, abre las puertas del paraíso. La fe religiosa en el poema es genuinamente mestiza, pues acusa, además de una vivencia indígena del cristianismo, señales de presencias religiosas precolombinas, como la de Pachacámac. Si Cristo clamó en la cruz: “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”, la raza torturada se eleva en la estrofa citada en busca del apoyo divino: “Tengo sed de tu presencia”. Dávila Andrade tomó una parte de este texto de un antiguo himno quechua presentado, entre otros investigadores, por los peruanos José María Arguedas<sup>45</sup>, Sebastián Salazar Bondy<sup>46</sup> y Jesús Lara<sup>47</sup>, y lo desarrolló bellamente. Pachacámac es el “Vigilante del mundo”, el ser supremo, el que conserva, cuida y rige el universo. En los himnos originales quechuas se invoca a Viracocha, el Hacedor, la “causa del ser”, y en el poema de Dávila Andrade, tanto a Viracocha como a Pacha Kama = Pachacámac, el “gobierno del mundo”, entidad que designa al mismo ser en una función diferente. En la novela *Los ríos profundos* de José María Arguedas encontramos el significado del vocablo Viracocha: “werak`ocha”: lucero grande.

María Rosa Crespo demostró que la pasión, muerte y resurrección de Cristo y de la raza indígena potencia el mensaje religioso del poema<sup>48</sup>. El tránsito por la vía purgativa posibilita la liberación del ser humano de su condición subalterna. Así, el rito expiatorio de la muerte y resurrección se convertirá en el latido mismo de la creación poética de Dávila Andrade. Crespo demostró el paralelismo que existe entre las páginas

---

<sup>45</sup> José María Arguedas (Selección y presentación). *Poesía quechua*. p. 15.

<sup>46</sup> Sebastián Salazar Bondy (Introducción, selección y notas). *Poesía quechua*. p. 22.

<sup>47</sup> Jesús Lara (Nota preliminar, introducción). *La poesía quechua*. p. 160.

<sup>48</sup> María Rosa Crespo. “Una clave para la interpretación del Boletín y elegía de las mitas”, en *Cultura*, No. 3. Quito, enero-abril de 1979. pp. 335-349

evangélicas que narran la pasión, muerte y resurrección de Cristo, y las escenas del “Boletín”. La extensión de su texto me exime de repetirlo. Sólo citaré dos ejemplos de los ocho consignados por ella, uno doloroso, otro gozoso.

Dice la Biblia:

Entonces Jesús, dando un gran grito dijo: “Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu, y diciendo esto, expiró”  
(Lucas, 23, 46)

Y Dávila Andrade:

Y día viernes santo amanecí encerrado  
bocabajo, sobre telar,  
con vómito de sangre entre los hilos y la lanzadera.  
Así entinté con mi alma, llena de costado  
la tela de los que me desnudaron.

Según la Biblia, Cristo resucita al tercer día y se levanta de su sepulcro:

No está aquí, resucitó, acordaos de que os previno cuando estaba todavía en Galilea diciendo: conviene que el Hijo del Hombre sea entregado en manos de los pecadores y resucite al tercer día.  
(Lucas, 9, 22)

Dávila Andrade:

¡Vuelvo, álzome!  
¡Levántome después del Tercer Siglo de entre los Muertos!  
[...]

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.

Pero el canto coral indígena, esta puesta en escena del dolor, supone, de parte del poeta, un proceso de identificación con sus mayores, con sus antepasados en su doble vertiente mestiza.

### *Identificación con los antepasados*

En cuarto término, el “Boletín” es un intento del poeta por compartir el sufrimiento de los antepasados indios, una suerte de identificación de su voz con las voces del sepulcro, voces que reviven la pasión crística de padecer, morir y resucitar. Escribe Diego Araujo:

Dávila vive en el cuerpo crucificado de los indígenas. Porque el artista, desde el principio de la Creación, ha de morir algún día con la misma muerte de sus criaturas. Esta misteriosa identificación confiere perspectivas inusitadas a su existencia.<sup>49</sup>

“Quién soy yo, qué es mi vida”, se pregunta seguramente el poeta. Mira hacia dentro, arrima la oreja a su fondo. Quizá está cansado, aburrido o decepcionado de lo que ve en su aquí y ahora. Sufre y encuentra ese dolor como algo sin sentido. Y al mirar

---

<sup>49</sup> Diego Araujo Sánchez, *op. cit.*, pp.30-31.

hacia adentro, hacia atrás, al escuchar en su pozo, descubre que es un río. Que no es sino una onda de un fluir incesante. Encuentra otros rostros en el rostro, otros cuerpos en el cuerpo; descubre que ya ha vivido, ha padecido y ha muerto, y ha vuelto a nacer y lo han vuelto a matar. Conoce todos sus nombres y comienza a decirlos, a dibujarlos con palabras que quizá conocía pero que no había pronunciado: chocan las consonantes, se funden, se hacen líquidas o bien se petrifican. Y al decirlos, comienza a contarse sus historias, a decirse su vida. Aquí sufrí; aquí me golpearon; me hicieron pasar frío; aquí corrió mi sangre; aquí fui perseguido, robado, desnudado, enterrado con las tripas llenas de hambre. Aquí volví a nacer mitayo; aquí quebré las manos de mi hijo; aquí escupí sangre en la tela; aquí hice la dulzura de los otros; aquí viví sin vida. Aquí me sepultaron, en las minas de Cuenca, y al salir vi un cadáver poblado de cadáveres, como una mazorca de maíz con todos sus granos. Y ese cuerpo era el mío. Por eso sé que no soy solo, sé que vuelvo a mi tierra y mi cielo, sé que siempre regreso y sé que siempre volvemos. Sé que seremos siempre.

En otras palabras, el “yo soy otro” de Rimbaud adquiere aquí pleno sentido. La conciencia mestiza del poeta lo hace identificarse incluso con quienes en el pasado pudieron ser los victimarios, y lo conduce a autoinmolarse en el poema simultáneamente por ellos y sus víctimas. Se duele por ellos, sufre por ellos y con ellos. La escena mesiánica del huerto de Getsemaní es parte de esta representación poética: “Señor”, diría el poeta, “aparta de mí este cáliz”. El sufrimiento intolerable del poeta consiste en que, mesiánicamente, debe cargar sobre sus hombros tanto el dolor de las víctimas como la maldad y las culpas de los victimarios. Y soportar la obligación de redimirlos.

Esta redención sólo hubiera sido posible en el marco de una gesta heroica, una épica de la derrota.

### *Épica de la derrota*

Se trata, finalmente, de una visión de los vencidos, de una épica de la derrota, de una gesta al revés. La épica, desde los poemas homéricos, ha celebrado las hazañas de los héroes, de los vencedores. “Boletín y elegía de las mitas” canta (no celebra) la pasión, muerte y resurrección de los vencidos. Sin embargo, la experiencia del dolor, tanto en Vallejo como en Dávila Andrade, proviene, no sólo de causas históricas (la relación de dominación del indio por el español) sino de esa tristeza profunda del indio de los Andes, esa melancolía metafísica de la que ya habló Mariátegui.<sup>50</sup>

Así pues, se trata de un canto épico, pero de una épica de la derrota, una derrota cósmica; del canto de una raza vencida, no sólo por el poderío español y la decadencia misma del imperio incaico, sino por su propia pena, su propio dolor.

Sin embargo, los 70 versos finales, de los que cito 9, exultantes y poderosos, conforman la parte final del poema, la resurrección:

¡Vuelvo, álzome!  
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 del Tercer Siglo, dentre las lomas y los páramos,

---

<sup>50</sup> José Carlos Mariátegui, *op. cit.*, p. 330.

las cumbres, las yungas, los abismos,  
las minas, los azufres, las cangaguas.

Estos versos –y los sesenta postreros- constituyen una exaltación final, un himno de guerra, un desafío y un grito de esperanza. Sin embargo, lo que predomina como realidad histórica es el secular sufrimiento indígena. Si formalmente, por la índole del poema, ha sido desterrada de él la metáfora fulgurante, y lo que predomina es, en cambio, la imagen directa, la parquedad en gris y en blanco y negro, el arcaísmo, el quichuismo, la elipsis, la repetición, el contraste, la enumeración, el símil y la exclamación, temáticamente lo que predomina (cuantitativamente al menos) es la imagen (la representación) de tormento y sufrimiento. En términos generales, la metáfora pertenece al reino de la lírica; el símil, al de la épica y la narrativa. Sin embargo, pese a ser un poema épico, en el “Boletín” encontramos predominio metafórico. La estructura dramática y épica del poema, su lenguaje, su peculiar musicalidad, la piedad y el terror que suscita, el peso del destino que gravita sobre toda una raza, su patetismo (con todos los peligros que conlleva), hacen del poema una obra maestra del arte mestizo latinoamericano.

No se trata sólo de un gran momento del indigenismo literario latinoamericano, sino, por su austeridad y su atmósfera sombría, por la parca intensidad de su lenguaje, por esa identificación del poeta con sus criaturas bárbaras y sufrientes –identificación semejante a la experimentada con la pululante vida intraterrestre y las visiones de “Catedral salvaje”-, de una experiencia literaria de primer orden, que trasciende el indigenismo y el realismo y se hermana con las palabras fundacionales de Vallejo y Neruda. Desde “Catedral salvaje”, desde el “Boletín y elegía de las mitas”, la poesía de

Dávila Andrade ya no será la misma: le sucederán sus radiantes oscuridades, ese hermetismo con el que superó para siempre las limitaciones de una poesía ecuatoriana anclada en un nativismo primario y en el cartelismo político.

## CAPÍTULO VI

### LA POESÍA HERMÉTICA

El hermetismo es un sustantivo derivado de Hermes Trismegistos, personaje egipcio fabuloso a quien suponían autor de esta doctrina y camino de conocimiento. Originalmente, lo hermético se atribuye al resultado de un experimento alquímico, impenetrable al aire, obtenido por fusión de la materia contenida en un vaso. Esto hace suponer que los mecanismos, las combinaciones, las temperaturas, de los experimentos herméticos son impenetrables, incomprensibles para alguien que viene de afuera. Análogamente, en la poesía hermética todo funciona como un laboratorio secreto, donde las claves, las pistas, los caminos y los procedimientos seguidos para obtener el poema se le han ocultado al lector. Sólo que, advirtamos, el hermetismo en la búsqueda poético-cognoscitiva de Dávila Andrade no proviene tanto de las fuentes grecolatina y renacentista como de las orientales, especialmente hindúes. Y, sobre todo, que esas lecturas son muy insuficientes, tanto para entender sus poemas “herméticos” como para explicarlos críticamente. En otras palabras, las lecturas esotéricas de Dávila Andrade no nos dicen nada acerca de la calidad poética de estos poemas. Y, como señala César Carrión en su tesis de maestría, “la poesía hermética de César Dávila resulta excéntrica porque se encuentra fuera del núcleo epistemológico habitual de la crítica, porque no responde a estructuras poéticas tradicionales o centralizadoras”.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> César Eduardo Carrión. *La diminuta flecha envenenada*, p. 67.

Como el poema es un objeto, una “cosa” con sus propias reglas de funcionamiento, podemos hacer el intento de desmontar el mecanismo de la poesía hermética de Dávila Andrade, presentar los recursos de su peculiar retórica. Conviene señalar que el primera herramienta con que me he enfrentado al hermetismo daviliano ha sido el análisis estilístico y, para empezar, el análisis morfosintáctico de las oraciones, es decir, identificar las funciones gramático-semánticas de los diversos elementos del discurso, punto de partida que sólo me ha conducido al vacío, a reafirmar la esencial oscuridad de su poesía última. Este camino no es el adecuado para entender al poeta, pues, como Guillermo Sucre afirma, “no importa tanto, en su lenguaje, la significación de las palabras como su frotación y la irradiación que de ellas emana”.<sup>52</sup>

Primero, la oscuridad del arte de Dávila Andrade consiste en asociar en una imagen elementos semánticos sin ninguna relación, tan distantes entre sí, que dan como resultado metáforas y metonimias de enorme complejidad e incluso oscuridad, como éstas de “Vaticinio” :

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!”  
(versos 30-37)

---

<sup>52</sup> Guillermo Sucre. *op. cit.*, p. 274.

Cada elemento morfológico-sintáctico-semántico que el poeta añade al anterior oscurece aún más el sentido de los versos. Sin embargo, esta oscuridad se atenúa cuando contemplamos el conjunto, porque el sentido no se vierte satisfactoriamente en un verso o dos o cuatro, sino en la totalidad del poema, en la relación de éste con otros, y, sobre todo, en esa “frotación” de la palabras y la “irradiación” que de ellas emana, como ha señalado Guillermo Sucre.<sup>53</sup>

Que en el conjunto exista cierta claridad y coherencia hace pensar que no se trata de textos escritos desde una presunta insania, como es evidente en los poemas de la locura de Hölderlin, como tampoco creo que se trate de textos escritos bajo una influencia etílica, desde un delirium tremens. Sería aventurado afirmar que Dávila Andrade carecía de rigor. Es muy probable que un poema vecino al que acabamos de leer, en vez de resolvernó las dudas que éste nos había dejado, sólo acrecienta nuestra perplejidad. Pero más adelante encontraremos puentes, vasos comunicantes, que muestran los hilos conductores de su poesía, que revelan un rigor que creíamos inexistente. Su poesía es de una gran fuerza inconsciente. Muchas cosas pueden significar cualquier cosa. Estamos al borde del caos. Es que el poeta sólo congrega a las palabras con la triste certeza de que, aun organizadas, no sirven para nada y de que duran sólo lo que dura el tiempo de lectura.

Y es que, además, el profeta no razona: ve. Y la visión parece rebasar los límites de lo expresable.

En sus poemas últimos se advierte la angustia de estar en las fronteras de lo decible. La razón aristotélica sucumbe a cada paso en esta poesía. El poeta ve imágenes

---

<sup>53</sup> Guillermo Sucre. *La máscara, la transparencia*, p. 274

en las que ni la lógica ni el sentido común ni el “sentimiento” tienen algo que hacer. Es verdad que toda poesía descansa más en la fuerza intuitiva y subconsciente del poeta que en la razón, pero la mayoría de los poetas hacen comunicables al lector sus intuiciones. Y éste, con frecuencia, no era el caso de Dávila Andrade. De ahí, en parte, la impopularidad de esta poesía y la capitulación de la crítica frente a ella. De ahí, también, que su poesía inicial, no siempre profunda, haya ganado tantos adeptos. No pretendo asociar la oscuridad a la profundidad como equivalentes. No siempre lo oscuro es profundo. En Dávila Andrade sí lo es.

Segundo, la deliberada omisión de un referente, procedimiento que oscurece el sentido. Por ejemplo, el verso 28 de “Vaticinio”, bello por cierto, dice lo siguiente:

¡Desvelado, oigo tu soledad de tabla en el océano!

En éste, como en muchos otros versos, no sabemos a quién pertenece esa “soledad de tabla en el océano”; en otras palabras, ignoramos de quién o de qué se está hablando. Si examinamos los versos precedentes al citado, vemos que el adjetivo posesivo “tu” carece de referente explícito. Claro que puede inferirse de aquí que no es necesario en poesía comprender su estricto sentido sintáctico, racional, para disfrutar de su belleza. Recordemos, una vez más, la idea de Guillermo Sucre acerca del rozamiento de las palabras. La poesía es un camino secreto de conocimiento, muy diferente del de la lógica.

Tercero, la dislocación del sentido por la atribución deliberadamente inadecuada de adjetivos a sustantivos que no le convienen, o la vecindad de adnominales insólitos.

Ejemplos: “anís errante de los altiplanos” (v. 30), “tortuoso cáliz” (v. 62), “pestañas humeantes de mis hijos” (v. 70), “huida decimal del bruto transpirado” (v. 170), “mujeres que orinaron desnudas sobre los lacrimales / de su pueblo” (v. 237), “ascenso de la esperma hacia el designio de la Fauna” (“La corteza embrujada I”), etc. Pero de esa vecindad “inadecuada”, de ese frotamiento de las palabras, salen chispas.

Cuarto, la falta de nexos y de coordinación entre los términos del discurso, bien porque la secuencia de las ideas y las imágenes parece fortuita (incoherencia), o bien porque se producen reiteraciones o intercambios de atributos que carecen de una razón (explicable) de ser. Un ejemplo, tomado de “La corteza embrujada I”, es el siguiente:

Árboles reverberantes que pasáis del Estío a la Paciencia.  
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.  
(De “La corteza embrujada I”)

Quinto, algunas abstracciones aparecen privilegiadas con las mayúsculas: “Número en Cruz”, “Beodo Universal”, “pintan con Nada el Porvenir”, “el Gran Afuera”, “la Palabra Sola”, “su Tercera Mosca”, “la Gran Necesidad”, “la Gran Voluntad”, “Hilos del Astro”, “Gran Despedida”, “Rueda Botánica”, etc., que se volverán cada vez más frecuentes en su última poesía y son claves de su hermetismo. Pero el significado de esas claves nunca se nos revela, de modo que el ingreso mismo al poema a través de estas expresiones simbólicas nos queda vedado.

Sexto, como consecuencia de lo anterior, la imposibilidad de reducir la expresión poética a otras formas sintácticas equivalentes. Poemas tan difíciles como los gongorinos han podido ser prosificados por Dámaso Alonso o Robert Jammes. El

mismo San Juan de la Cruz comentó en prosa su propio *Cántico Espiritual*. La diversidad de traducciones de muchos poemas de cualquier lengua a otras indica que, aun trasvasando a otro código lingüístico, es posible decir aproximadamente lo mismo que dice el poema en la lengua original. En suma, que es posible reducir la expresión poética a otras formas sintácticas equivalentes o semejantes. Pero los poemas herméticos de Dávila son irreductibles a otras formas sintácticas: es imposible parafrasearlos, prosificarlos, “traducirlos” dentro de la misma lengua.

La poesía última de Dávila Andrade incluye *Conexiones de tierra* (1961), *En un lugar no identificado* (1962), “La corteza embrujada II” y otros poemas (1952-1966) y la *Poesía de El Gran Todo en polvo*, reunidos en el libro póstumo *Materia real* (1970).

Estos libros comprenden la llamada poesía hermética del poeta. Si páginas atrás ya me he referido a ella para analizar sus mecanismos estilísticos, es porque desde entonces, desde *Catedral salvaje* y aun desde antes, había, con mayor o menor frecuencia e intensidad, procedimientos característicos del poetizar hermético. El hermetismo daviliano tiene que ver, ante todo, con un complejo proceso de asociación libre y una voluntad irreductible de hacer del poema un cuerpo autónomo, independiente de los contextos y las referencias visibles. Un surrealismo personal, íntimo, nada superficial, ajeno a toda militancia, permea toda su obra, y más en este último periodo. De imágenes como las siguientes, de “Catedral salvaje”, pueden decirse muchas cosas, entre ellas, que son de indudable estirpe surrealista, por ese asociar del poeta, en el mismo verso, elementos semánticos distantes, elementos que nunca han estado juntos:

La uña del comején tiene la fosa en que se hospeda la basílica!

.....

El rayo deshojado lame la arteria rota del discóbolo!

O éstos, de *Arco de instantes*:

Vibra el instante ateo. El vacío en añicos.

.....  
Caracol que descendes por el desfiladero de la víspera.

Pero desde *Arco de instantes*, pasando por *Conexiones de tierra*, hasta su póstuma *Materia real* ya no sólo se intercalan versos herméticos y/o crípticos, sino que una oscuridad deliberada rige todos los versos del poema, por lo cual buscarles *un significado* es a menudo una empresa fracasada. Son poemas poco hospitalarios: enrarecen el lenguaje hasta lo absurdo o el silencio. Es una poesía seca, áspera. En los poemas cortos de esta época ya no hay sensualidad. Ya no hay la abundancia neobarroca de *Catedral salvaje*: son pequeñas y austeras capillas. En vez de la materia y la sensualidad de que está llena *Catedral*, aquí hay abstracciones carentes a menudo de referentes identificables. Dice César Carrión que el hermetismo daviliano es siempre autorreferencial, cuyo enrarecimiento del lenguaje hace que carezca de sentido descifrar sus poemas como si la lectura se tratara de un ejercicio de fijación de sentidos. La invitación a construir nuevos sentidos reside en las líneas expresivas y temáticas que se pueden establecer con coherencia y de forma general.<sup>54</sup> Por ello me parece necesario enumerar los ejes temáticos que atraviesan esta poesía.

---

<sup>54</sup> César Eduardo Carrión. *op. cit.*, p. 133

## *EJES TEMÁTICOS DE LA POESÍA HERMÉTICA:*

Primero, insistente, obsesivamente, el *ego*. Pero no el *ego* psicológico, sino el metafísico, como lo entienden las filosofías orientales, es decir, como el ojo interno del hombre que, a través de disciplina y ascesis, busca borrarse para enlazarse con los demás seres y ser uno con ellos y con el universo. Es decir, el yo concebido no como sujeto, sino como estado mental o, más bien, como una serie de estados mentales.<sup>55</sup> Esta aniquilación progresiva del yo –resultado de una ascesis, en la que tanto insistió el poeta en sus escritos teóricos y en sus cartas- determina que a través del ojo de la persona humana, de la conciencia, ésta trascienda su propia condición de soledad y se funda con el universo. Los sentidos (internos y externos) del hombre son puertas y ventanas que se abren hacia lo nuevo, lo desconocido, lo trascendente, hacia una nueva dimensión del ser. Sin embargo, algo fracasó en la aventural espiritual de Dávila Andrade: nunca superó la contradicción entre la voluntad de sufrimiento cristiana, la aniquilación del yo budista y el deseo de alcanzar la felicidad. Quizá no era la felicidad lo que perseguía: su camino hacia la aniquilación del yo se tradujo finalmente en suicidio, que, como afirma el budismo, no es conciliable con sus principios, pues el suicidio es resultado de una pasión o una pasión misma.<sup>56</sup>

Ideas como “el pensamiento visceral” o “las voces dimanantes de los ‘yos’ neutros de las cosas, los órganos, las funciones”, nunca fueron desarrolladas ni explicadas, ni en sus artículos, ni en sus poemas. Pero, si bien Dávila no consiguió eliminar el *ego*, lo mantuvo como centro de la conciencia, que es también matriz generadora de imágenes

---

<sup>55</sup> Jorge Luis Borges. “El budismo”, en *Siete noches*, pp. 92-93.

<sup>56</sup> Jorge Luis Borges. *op.cit.*, p. 92.

poéticas. Al cultivar obsesivamente esta idea, acabó centrando su poesía en el yo creador y en el poema, que se autocontempla. Ejemplos: “El ego cuenta a sus mamíferos”, “Persona”, “Entrecejo”, “Reunión bajo el piso”.

Segundo, como consecuencia de lo anterior, la creación poética. En otras palabras, el poema mismo. Los ejemplos abundan porque indican la preocupación metapoética de Dávila Andrade en este periodo: la poesía es el asunto de la poesía y no hay referencias afuera de ella. El poema se autocontempla y se quema en esa autocontemplación. Pero rompe violentamente con usos y costumbres añejos:

Heredamos palabras emputecidas hace siglos.  
Heredamos la manía de aferrar por la cola  
La bella piel de la Mona verdulera del Paraíso.  
Heredamos la mesa.  
Y la náusea.  
 (“Herencias”)

Los poemas autorreferenciales son numerosos: “La corteza embrujada II”, “Poesía quemada”, “Poema”, “Umbral”, “Vallejo prepara su muerte”, “Entrecejo”, “Meditación en el día del exilio”, “Tarea poética”, “Centinela”, “Profesión de fe”, “En el fondo de la Mano”, “Palabra perdida”, “Abundancia es la muerte del caballo”, “El recuerdo es un ácido seguro”, del que cito estos versos:

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!

Tercero, la búsqueda de lo Absoluto, del conocimiento trascendental: el hombre ante lo invisible, ante las perplejidades metafísicas. Esta búsqueda, casi siempre infructuosa, se traduce en nostalgia de Dios, no necesariamente del dios cristiano, aunque a menudo se reviste de alusiones bíblicas, por lo cual se confunden las dimensiones física (el universo), metafísica (el ser) y moral (Cristo). El poeta, impaciente, sufre la necesidad de ver Su rostro, de contar con Su presencia, vivencia intensa que se traduce en deseo de muerte, deseo que recuerda el “muero porque no muero” de Santa Teresa y que confirma la vocación mística del poeta: “Al dios desconocido”, “Don matutino”, “Persona”, “Esferoidal”, “Exploración”, “Campo de fuerza”, “Breve historia de Basho”, “Abundancia es la muerte del caballo”, “El velo” (poema en el cual el poeta, que había angostado su verso y lo había desnudado, recupera procedimientos anteriores como el verso amplio y la enumeración: recupera momentáneamente la abundancia neobarroca).

Cuarto, el tiempo, el instante y la eternidad, particularmente en *Arco de instantes* y *En un lugar no identificado*. Hay en estos libros un tácito pero no menos claro *ars poetica*. El poema es tiempo detenido en el instante, un tiempo vertical que se escapa hacia adentro, desde la horizontalidad del lenguaje. Y, como señala Bachelard, el instante poético es una relación armónica de dos opuestos.<sup>57</sup> La poesía de Dávila Andrade, en este periodo, cultiva más que nunca las antítesis sucesivas que se armonizan en nuevas síntesis. Significados contrarios yuxtapuestos chocan y se armonizan en sucesión, y de este entrechocarse continuo de las palabras surge la poesía.

---

<sup>57</sup> Gaston Bachelard. *op. cit.*, p. 94.

Quinto, el espacio, que se convierte en Vacío y luego se traduce, para el poeta, en exilio del espacio y del tiempo. Si el espacio concede un lugar a los seres, particularmente al hombre, el poeta no encuentra el suyo sino afuera del espacio y del tiempo humanos: lo encuentra en el exilio poético. El espacio con frecuencia es el espacio sideral, en el cual entrevemos el origen explosivo del universo, paralelo al bang poético. Ejemplo: “El Gran Todo en polvo”. Pero el espacio se transforma en vacío metafísico, en “poderío hueco”, como escribe en “Vacío, país salvaje”; o en realidades absorbidas por la boca inmensa del Caos, como en “Cabeza cortada durante un monólogo”; o en la muerte, lugar de regreso de la aventura terrestre, como en “Reunión bajo el piso”, en el que la voz poética clama por la devolución “a la luz del Vacío Boquiabierto”. En “Los desmandamientos” escribe, sobre el exilio:

La conciencia del destierro  
es mi único País.

Sexto, el origen familiar y mítico del poeta, tema evidenciado en su espléndido poema de raíz autobiográfica “Origen II”.

Séptimo, la pareja cosmogónica, particularmente en “Cabeza cortada durante un monólogo”. La plasticidad de algunas imágenes de este poema recuerda las pesadillas del Bosco:

Serán clara y yema del huevo cosmogónico  
en el cuero animal que transporta los pecados del mundo.

Algunas de esas parejas son contrarias y engendradoras: el hombre y la mujer, el día y la noche, Dios y el diablo.

Octavo, el cuerpo humano, continente de múltiples referencias anatómicas y cósmicas: el corazón, el Gran Simpático, el encéfalo, las glándulas, las suprarrenales, el Páncreas, las células, los átomos. No obsesiona al poeta el cuerpo deseante, como a Cernuda, por ejemplo, para quien el cuerpo era sujeto y objeto erótico, sino el cuerpo como sustancia metafísica. No se interroga por el cuerpo como ente aislado, sino –red en la red- por un organismo atrapado por el universo más que integrado a él; un microcosmos que también refleja, como un espejo, al macrocosmos. Dávila se asoma al cuerpo humano para interrogarlo y cae en un vértigo parecido al de la contemplación del espacio cósmico porque ve en él la misma infinitud: encuentra más enigmas que evidencias, más preguntas que respuestas. Y en medio de esa infinitud, reside el dolor, un dolor metafísico, como en Vallejo. En “Condiciones extremas” leemos:

Esa era mi vida capilar en el cáñamo solar.  
Osa Mayor,  
tu despeinada vulva  
giró sobre mis ojos  
como una basílica de rayos.  
Yo fui  
antes que el océano malgastárase  
en bestias similares  
y en arbustos romanos.  
Mi sepulcral Emperador: el Páncreas!  
Mi corazón:  
el ajo que sembraron en el Gólgota!

Las criaturas poéticas de Dávila Andrade son organismos en perpetua germinación y parto. Como la tierra y como la madre, viven en constante destrucción creadora, es decir, recreadora:

Y todo fue creado y destruido en un solo destello  
fuera del Tiempo!  
("El recuerdo es un ácido seguro")

Noveno, la muerte, concebida como un sacrificio de la vida individual que se dota de sentido al ofrendarse en aras del restablecimiento de la armonía universal. Es uno de los grandes temas de la poesía daviliana: está en "Catedral salvaje", en "Boletín y elegía de las mitas": está en toda su obra. Es el tema del poeta que se quema en su propia poesía. Conviene, por ello, detenerme a analizar un poema hermético, no sólo para ilustrar lo que he afirmado acerca del sentido de la muerte, sino también para mostrar en el microscopio de la crítica los procedimientos davilianos en este periodo e intentar una lectura posible de un poema esotérico pero no críptico. Se trata de "Abundancia es la muerte del caballo".

#### VI. 1. ANÁLISIS DEL POEMA "ABUNDANCIA ES LA MUERTE DEL CABALLO"

El poema dice así:

El disco del Gran Día Pulido, y  
su parte más alta en la frente del caballo.  
Por agua hemos peleado, por agua  
hinchada de monedas curvas. Y el bruto,

abierto el vientre, como un jardín

que rebasa la muralla, bebía  
el estandarte como agua. Los gallos  
cantaron electrones en desorden  
y aquel sol duramente convicto de duraznos.  
Claridad del cadáver sin vihuela  
ni agua. Y aquellas herrerías por la redonda trompa  
soplaron la metáfora en sus cascos.  
Como un gabán de palo arrastró el carro.  
Truenos marcados en damasco.  
Graderías cosechadas a martillo.  
Y no pudo rascarse los rubíes  
con tantísimos caminos sobre el lomo.  
Su motor verde  
en lo profundo de la analogía  
pidió agua  
con la sonda  
que llegó el día Viernes por la tarde  
a la parte más alta de la Cruz.

“Abundancia es la muerte del caballo” es uno de los últimos poemas de Dávila Andrade. Publicado póstumamente en *Materia real*, consta de 23 versos sin rima y con un número variable de sílabas, aunque predomina el endecasílabo. En ellos no importan tanto la métrica (pues no la hay por sistema) ni la música (que es secundaria) como la riqueza y la asombrosa originalidad de las asociaciones metafóricas y metonímicas.

El tema es, una vez más, el sacrificio. La imagen predominante es surrealista: la de un caballo desventrado, agonizante, después de una batalla. Pero el caballo sacrifica su vida individual para acrecentar el caudal de la vida en general. Está dicho en el título: la muerte del caballo no es gratuita y está plena de sentido: su muerte significa abundancia, da abundancia. ¿Abundancia de qué? De vida y también de poesía. El caballo es, según Mertens Stienon, un antiguo símbolo del movimiento cíclico de la vida manifestada y, según Diel, un símbolo de los deseos exaltados, de los instintos, que, en este caso, se

sacrifican en aras de una vida superior, sagrada.<sup>58</sup> Como en casi toda religión milenaria, el sacrificio individual acrecienta la vida solar y restablece la unidad del universo. Es una lluvia sacra que nutre la vida moral de los hombres. En este poema, la connotación mesiánica del caballo es evidente: se convierte al final en un símbolo de Cristo, que en la cruz restablece, con su muerte, el equilibrio universal. Pero este sacrificio crístico, como veremos más adelante, es también la máscara de otro tipo de sacrificio: el del poeta por la poesía en el poema. El poeta, en efecto, hunde sus raíces “en lo profundo de la analogía” y de allí extrae el poema, que es de índole sacrificial. Hay al menos dos enunciados con claras connotaciones metalingüísticas (metapoéticas): “Y aquellas herrerías por la redonda trompa / soplaron la metáfora en sus cascos.” (versos 11-12), y “Su motor verde / en lo profundo de la analogía / pidió agua” (versos 18-20). En el primer verso, debe entenderse “trompa”, no como hocico del caballo sino como el instrumento de soplo que en las batallas llama al combate o a la retirada. Los dos vocablos ejes de estos enunciados metalingüísticos son “metáfora” en el primero y “analogía” en el segundo. Aquellas “herrerías” no soplan fuego para hacer los cascos, sino “metáforas” para hacer el poema. Tampoco en el segundo enunciado “el motor verde” pidió agua en lo profundo de la tierra, sino “en lo profundo de la analogía”, con lo cual el agua alimenta, no a la raíz del caballo, sino al poema mismo.

La analogía que vivifica el poema es triple: caballo=Cristo=poeta, tres sujetos del sacrificio. Sólo que el poeta no establece retóricamente la analogía, sino que la hace vivir y crecer en el poema, como Huidobro quería: no describir la rosa, sino hacerla crecer en el poema. Así, la triple analogía se produce como una metamorfosis, casi

---

<sup>58</sup> Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*, pp. 117-118.

inadvertida por el lector, de los tres elementos de la analogía. Los tres elementos, caballo, Cristo y poeta, se imbrican y metamorfosean misteriosamente en lo profundo del poema.

Como es frecuente en Dávila, empieza el poema con una elipsis verbal: una frase sustantiva, que es una visión. El verbo omitido y sobrentendido puede ser “Veo”. Dos imágenes predominan: el sol y el caballo. El sol en el cenit resplandece en la frente del caballo o lo hace resplandecer. El caballo será el sacrificado y el sol el objeto final del sacrificio.

Los dos versos siguientes enuncian el motivo de esa guerra simbólica y polisémica: el agua, también simbólica, también polisémica, elemento de purificación en los sacrificios. El caballo caído, desventrado y agonizante, boquea junto al estandarte, aunque “el agua hinchada por monedas curvas” me parece una imagen indescifrable. Aparecen dos hipotextos en el poema: primero, una referencia homérica, el caballo de Troya con su vientre abierto “que rebasa la muralla”, y el otro, al final, bíblico: Cristo en la cruz. El primero puede ampliarse a una referencia más general: una guerra, una batalla cualquiera. Pero tampoco se trata de una batalla cualquiera. Es el campo de la Vida, donde los hombres combaten permanentemente por el agua sagrada de los sacrificios. Para que el sacrificio se justifique, tiene que haber ese enfrentamiento entre dos fuerzas contrarias.

El poema muestra una fusión de tres elementos: *el caballo* -que muere como ser individual para dar lugar a un renacimiento en la especie, para infundir vida en otra parte, donde su sangre se transforma en savia vivificante que asciende desde la tierra por la raíz de la cruz hasta lo alto, por su “motor verde” (aquí la cruz es tomada como un

árbol), desde donde el viernes santo por la tarde un dios humanizado pidió agua en su agonía-; el *Mesías*, que muere en la cruz para redimir al género humano, y *el poeta*, que muere simbólicamente en el poema. Cuando el poeta escribe:

su motor verde  
en lo profundo de la analogía  
pidió agua

confunde deliberadamente el plano de lo referencial con el plano de lo poético, con lo cual se produce una bella ambigüedad: “en lo profundo de la analogía” remite, en primera instancia, a “lo profundo de la tierra”. Pero el caballo sacrificado hunde sus raíces, no en la tierra, sino “en lo profundo de la analogía”, es decir, en lo profundo del laboratorio poético, con lo cual el verso del poeta se hunde también en el plano de las asociaciones que rigen su poetizar: el poema revela, a través de esta ambigüedad, las entrañas del taller poético, y se convierte en un metapoema.

Como podrá apreciar el lector, por audaces que sean los procedimientos de Dávila Andrade en la poesía hermética, ya los hemos encontrado con frecuencia y visibilidad en su poesía anterior. Su mundo, sus temas, sus obsesiones, sus recursos, son semejantes, y de todos modos nos hacen señales de entendimiento para reconocerlos. Si todo autor escribe una sola obra, Dávila Andrade hizo también la suya, llena de coherencia y unidad, desde la audacia surrealista de algunos de sus primeros poemas, desiguales pero inflamados de tensión mística, pasando por sus catedrales poéticas, hasta el solipsismo de su poesía final.



## CONCLUSIONES

Una tesis, he afirmado ya, es un lenguaje mediador, un texto al servicio de otro texto. Todo lenguaje interpretativo –y la presente tesis no es una excepción- va inventándose a sí mismo en la medida en que tiene que dar cuenta de un corpus textual. Ha procurado ante todo *comprender* una obra poética reticente y reservada, que no se ofrece jamás abiertamente, ni con claridad ni a la primera mirada. La he considerado en su devenir cronológico, porque esta vía me ha permitido mostrar su evolución a lo largo de veinticinco años intensos de creación poética, y porque esta cronología ha supuesto también un orden temático y unos cambios –aunque sea de detalle- en la visión del mundo.

No le ha convenido a esta tesis un método preexistente aplicado con rigidez, porque toda obra literaria de consideración es una obra viva. Puedo afirmar incluso que toda obra literaria inventa su propio método de lectura y de análisis: el metalenguaje de la interpretación debe ponerse al servicio del texto de creación, y no al revés. Mi tarea ha pretendido ser, ante todo, de comprensión de una obra poética difícil, tarea bajo la cual subyace una disciplina hermenéutica, aun a sabiendas de que esta disciplina nació más bien para explicar textos claros y distintos como los del lenguaje jurídico, que textos poéticos. Si expresar un significado es una función hermenéutica, ¿cómo expresar aquello que, con frecuencia, carece de él? ¿Hermenéutica de la poesía? Es posible. En un ejemplo famoso, Heidegger lo ha hecho, al interpretar la obra de Hölderlin.

Puesto que la poesía es un organismo vivo, mis interpretaciones y yo mismo hemos ido cambiando con el avance de la lectura. Poemas nuevos han proyectado nuevas luces sobre los leídos con anterioridad. Ahora no soy el mismo que empezó a redactar la tesis. A menudo he tenido que volverme atrás para revisar y corregir las ideas expuestas en su forma primigenia. El tema me ha obligado a convivir largo tiempo con la poesía y reflexionar acerca de asuntos que quizá en otras circunstancias no habría tocado con la seriedad con que ahora lo he hecho. La relación, por ejemplo, entre la poesía y la profecía, el poeta concebido como profeta; el poema como piedra sacrificial en el cual el poeta se inmola; el encuentro de una voz lírica con las voces telúricas y de los antepasados; el desafío de desentrañar poemas herméticos, son algunos ejemplos de estas tareas inéditas que han enriquecido mi vida de lector.

Seguramente dejo algunos vacíos –es evidente mi renuencia a detenerme en la poesía del primer periodo, a atribuir la oscuridad de sus últimos poemas a un posible desvarío étlico, a confrontar lo explícito y lo inefable en su poesía, a analizar más poemas de la etapa hermética- pero he tratado de presentar con honestidad una obra poética de no fácil acceso.

\*

Si, en términos generales, los filósofos pueden clasificarse en idealistas y realistas, en platónicos y aristotélicos, que -como en *La escuela de Atenas* de Rafael- siguen discutiendo a lo largo de los siglos, los poetas pueden clasificarse, *grosso modo*, por su actitud, en clásicos y románticos. Mientras el clásico busca el equilibrio, la armonía, la luz, la claridad de contornos, la adhesión a esa gran corriente visible que fluye desde un

pasado inmemorial llamada tradición, el romántico persigue lo contrario: la subversión, la rebeldía, lo diferente, la inmersión en las aguas subterráneas de lo nuevo y lo desconocido, y por ello mismo, encuentra su luz y su verdad en lo oscuro: el romántico es un príncipe de las tinieblas. Los surrealistas y los expresionistas son románticos. A esta estirpe perteneció Dávila Andrade. Su poetizar está regido por lo imprevisible, un surrealismo personal, no militante. Su vocación fue de riesgo, de aventura, y en esa búsqueda sin tregua entregó su vida. La idea del sacrificio es una constante de su poesía, quizá la fundamental, a la cual concurren todas las demás y de la que también se desprenden como haces irradiantes. Es la idea rectora de sus grandes poemas, como *Catedral salvaje y el Boletín y elegía de las mitas*, y es también tema central de muchos de sus poemas herméticos. Y, como si su muerte fuera el último verso de un poema, él mismo se sacrificó en una tarde de Caracas. Ningún poeta ecuatoriano transitó por la poesía con tal vocación de riesgo. Sabía que hacer poesía era un juego mortal y a eso jugó hasta inmolarse.

Fue Dávila Andrade una personalidad muy compleja y contradictoria: frágil y vulnerable como un niño, a la vez que fuerte en la defensa de su mundo interior; primitivo como un profeta y moderno como un vanguardista; monótono en sus procedimientos poéticos (la enumeración) y variado por la asombrosa diversidad y riqueza de sus imágenes; con impulsos místicos desde y hacia la materia, a la que calificó de “hechizada”; poeta lírico hasta el solipsísimo y dotado para la épica; religioso en su búsqueda existencial, y nihilista en los trágicos resultados de esa búsqueda; poeta religioso que pretendió conciliar el determinismo de su fe con el movimiento creador de su lenguaje, no logró nunca superar la contradicción entre una casi dostoyevskiana voluntad de sufrimiento y una budista eliminación del yo y de la pasión. Construyó

catedrales poéticas colmadas de materia, a las que finalmente despojó para llenarlas de vacío. Arquitecto de formidables catedrales poéticas, acabó construyendo humildes y austeras capillas llenas de misterio. En su neobarroquismo resultó mucho más inteligible que en su despojamiento. En cualquier caso, vivió poseído por las palabras de una manera casi demencial. No parecía buscarlas ni escogerlas: las palabras hablaban en él, por él y desde él, y lo que expresaban parecía estar al margen de su voluntad. Poeta profeta, fue también una víctima de sus visiones. Por ello, hacer un análisis morfológico-sintáctico-semántico para entender el significado de muchos de sus poemas es estrellarse contra el vacío: como escribe Guillermo Sucre, el sentido surge de la vecindad de las palabras, de su frotación y de la irradiación que de ellas emana, y de esa frotación, añado, brotan chispas, saltan las chispas de esa cosa indefinible que es la poesía.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Adorno, Theodor. *Mahler*. Barcelona, Península, 1987. 224 pp.
- Adoum, Jorge Enrique. "Un poema sobre la tierra: Catedral salvaje", en *Letras del Ecuador*, No. 73-74. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951.
- Adoum, Jorge Enrique. *Entre Marx y una mujer desnuda*. México, Siglo XXI, 1976. 309 pp.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana, Época contemporánea*. México, Fondo de Cultura Económica (col. Breviarios, 156), 1974. p. 338.
- Araujo Sánchez, Diego. "César Dávila Andrade: el dolor más antiguo de la tierra", *Ágora*, No. 8. Quito, enero de 1968. pp. 23-44.
- . "De César a César: una visión de la poesía de Vallejo y Dávila Andrade", en *De César a César* (Poesía escogida), Quito, Banco de los Andes, 1994. 291 pp.
- Arguedas, José María (Selección y presentación). *Poesía quechua*. Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1965. 95 pp.
- Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 435), 2000. 140 pp.
- Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, UNAM, 1997. 193 pp.
- Borges, Jorge Luis. "El budismo", en *Siete noches*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980. pp. 75-97.
- Carrión, Benjamín. Correspondencia I. Cartas a Benjamín. Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 1995. pp. 231-237.
- Carrión, César Eduardo. *La diminuta flecha envenenada: un estudio de la poesía hermética de César Dávila Andrade*. Tesis previa a la obtención del grado de maestría en Literatura. Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2005. 193 pp.
- Carvajal, Iván. "El pez sólo puede salvarse en el relámpago", en *País secreto*, N° 7. Quito, junio 2003. pp. 3-11.
- Carvajal, Iván. *A la zaga del animal imposible* (Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX). Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión, 2005. 311 pp.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 5ª. ed. Barcelona, Siruela, 2001. 520 pp.
- Crespo, María Rosa. "Una clave para la interpretación de Boletín y elegía de las mitas", en *Cultura* No. 3. Quito, Banco Central del Ecuador, enero-abril de 1979. pp. 335-349.
- Crespo, María Rosa. *Tras las huellas de César Dávila Andrade*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1997. 187 pp.
- Cueva, Agustín. "Dávila Andrade: sus obsesiones y símbolos", en *Lecturas y rupturas*. Quito, Planeta, 1986. pp. 209 pp.

- Dávila Andrade, César. *Materia real*. Selección de textos de Pierre de Place, Juan Sánchez Peláez y Néstor Leal. Comentarios de Eugenio Montejo. Caracas, 1970. 202 pp.
- . *Obras completas I. Poesía*. Presentación de Jorge DávilaVázquez. Cuenca (Ecuador), Pontificia Universidad Católica del Ecuador-Banco Central del Ecuador, 1984. 425 pp.
- . *Obras completas II. Relatos y ensayos*. Cuenca (Ecuador), Pontificia Universidad Católica del Ecuador-Banco Central del Ecuador, 1984. 567 pp.
- Dávila Vázquez, Jorge. "Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación a César Dávila Andrade", en *Obras completas* de Dávila Andrade. Cuenca (Ecuador), Pontificia Universidad Católica del Ecuador-Banco Central del Ecuador, 1984. pp. 13-87.
- . *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*. Cuenca, Universidad de Cuenca (Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación), 1998. 348 pp.
- Elijas, Juan Carlos. "No nos propongas la belleza" (Narratoensayo epilírico sobre César Dávila Andrade), en *La poesía del país secreto*, de Sebastià Poi Alegret, Ángeles Garola Recasens, Iván Díaz Sancho, Elijas y Juan González Soto. Quito, País secreto/Ensayo, 2005. pp. 109-143.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método II*. Trad. Manuel Olasagasti. Salamanca, Sígueme, 1994. 429 pp.
- Harrison, Regina. *Entre el tronar épico y el llanto elegíaco: simbología indígena en la poesía ecuatoriana de los siglos XIX-XX*. Quito, abya-yala / Universidad Andina Simón Bolívar, Subsede Quito, 1996. 243 pp.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. Traducción y prólogo de Samuel Ramos. México, Fondo de Cultura Económica (col. Breviarios, 229), 1985. 148 pp.
- Jakobson, Roman. "Poética" en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral, 1975. pp. 345-395.
- Keats, John. *Selected Poems & Letters*. Edited with an Introduction and Commentary by Robert Gittings. London, Heinemann, 1974. 199 pp.
- Lara, Jesús (Nota preliminar, introducción). *La poesía quechua*. México, Fondo de Cultura Económica (col. Tierra Firme, 30), 1979. 190 pp.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Madrid, Alianza, 1969. 191 pp.
- Liscano, Juan. "El solitario de la gran obra", en *Zona Franca* No. 45. Caracas, mayo de 1967. pp. 4-8.
- Martínez, José Luis. *Nezahualcóyotl*. México, SepSetentas, 1972. 201 pp.
- Montejo, Eugenio. "La fortaleza iluminada", en *Materia real*. Caracas, 1970. pp. 197-202.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1973. 305 pp.
- Place, Pierre de. "La ausencia de la palabra", en *Materia real*. Caracas, 1970. pp. 189-192.
- Salazar Bondy, Sebastián (Introducción, selección y notas). *Poesía quechua*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1964. 94 pp.
- Salvador Lara, Jorge. "Los originales del Boletín y Elegía de las Mitas", en *Museo histórico*, Órgano del Archivo Municipal de Historia de la Ciudad de Quito. No. 61. Quito, 1994. pp.71-121.

- Sánchez Peláez, Juan. "César Dávila Andrade", en *Materia real*. Caracas, 1970. pp. 193-196.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. Ensayos sobre poesía Hispanoamericana. México, Fondo de Cultura Económica (col. Tierra Firme), 1985. pp. 264-275.

## BIBLIOGRAFÍA DE APOYO

- Adoum, Jorge Enrique. "Un poema sobre la tierra: Catedral salvaje", en *Letras del Ecuador*, No. 73-74. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951.
- Adoum, Jorge Enrique. *Poesía viva del Ecuador* (Siglo XX). Quito, Grijalbo, 1990. 285 pp.
- Aristóteles. *Poética*. Traducción y notas de Eilhard Schlesinger. Buenos Aires, Emecé, 1959. 149 pp.
- Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 139), 1958. 329 pp.
- Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. Traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada. Madrid, Gredos, 1989. 441 pp.
- Barthes, Roland, y otros. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1974. 208 pp.
- Barthes, Roland, y otros. *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1972. 223 pp.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1978. 500 pp.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1985. 508 pp.
- Borges, Jorge Luis. "La metáfora", en *Historia de la eternidad*. Buenos Aires, Emecé, 1965. pp. 69-74.
- Borges, Jorge Luis. "La poesía", en *Siete noches*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980. pp. 101-121.
- Borges, Jorge Luis. "Las kenningar", en *Historia de la eternidad*. Buenos Aires, Emecé, 1965. pp. 43-68.
- Borges, Jorge Luis. *Arte poética* (Seis conferencias). Barcelona, Crítica, 2000. 181 pp.
- Carrión, Benjamín. *El nuevo relato ecuatoriano*. Crítica y antología. 2ª ed. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958. 1124 pp.
- Carvajal, Iván. *A la zaga del animal imposible* (Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX). Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión, 2005. 311 pp.
- Cicerón, Marco Tulio. *De la adivinación*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988. 149 pp.
- Cohen, Esther. *La palabra inconclusa* (Siete ensayos sobre Cábala). UNAM, 1991. 153 pp.
- Cohen, J.M. *Poesía de nuestro tiempo*. México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 171), 1977. 435 pp.

- Coleridge, Samuel Taylor. "Biographia Literaria", in *Selected Poetry and Prose*. New York, Random House, pp. 109-428.
- Conze, Edward. *El budismo. Su esencia y su desarrollo*. México, Fondo de Cultura Económica (col. Breviarios, 275), 1978. 317 pp.
- Crespo, María Rosa. *Tras las huellas de César Dávila Andrade*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1997. 187 pp.
- Cueva, Agustín. *Literatura y conciencia histórica en América Latina*. Quito, Planeta, 1993. 167 pp.
- Dávila Andrade, César. *Oda al Arquitecto. Canción a Teresita*, "Cuadernos de poesía *Madrugada*", Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1946.
- \_\_\_\_\_. *Espacio, me has vencido*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1946-1947.
- \_\_\_\_\_. *Catedral salvaje*. Caracas, Amdam, 1951.
- \_\_\_\_\_. *Arco de instantes*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Boletín y elegía de las mitas*. Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana - Núcleo del Azuay, 1960.
- \_\_\_\_\_. *En un lugar no identificado*. Mérida (Venezuela), Universidad de los Andes, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Conexiones de tierra*. Caracas, CAL, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Trece relatos*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1955. 188 pp.
- Dávila Torres, César. "Imagen y permanencia de César Dávila Andrade, *Agora* No. 8, Quito, enero de 1968. pp. 3-7.
- Dávila Vázquez, Jorge. "Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación a César Dávila Andrade", en *Obras completas* de Dávila Andrade. Cuenca (Ecuador), Pontificia Universidad Católica del Ecuador-Banco Central del Ecuador, 1984. pp. 13-87.
- Dávila Vázquez, Jorge. *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*. Cuenca, Universidad de Cuenca (Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación), 1998. 348 pp.
- Deshimaru, Taisen. *La práctica del zen y cuatro textos canónicos del zen*. Barcelona, Kairós. 239 pp.
- Donoso Pareja, Miguel. "Nota introductoria" a *Breve antología de César Dávila Andrade*. Material de Lectura, 22, Serie Poesía Moderna México, Universidad Nacional Autónoma de México, s/f. 24 pp.
- Eliot, T.S. *Selected Prose*. Edited with an Introduction by Frank Kermode. New York, Harcourt Brace Jovanovich, and Farrar, Straus and Giroux, 1975. 320 pp.
- Ferraris, Maurizio. *Historia de la hermenéutica*. México, Siglo XXI, 2002. 365 pp.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1974. 398 pp.
- Gadamer, Hans-Georg. "Texto e interpretación", en *Verdad y método*, vol II. Salamanca, Sígueme, 1994. pp. 319-348.
- Jakobson, Roman. *Questions de poétique*. París, Editions du Seuil, 1973. 507 pp.
- Juan, Jorge y Antonio de Ulloa. *Noticias secretas de América*. Ed. de Luis J. Ramos Gómez. Madrid, Historia 16. 778 pp.
- López Velarde, Ramón. "La derrota de la palabra" en *Obras*. México, Fondo de Cultura Económica, 1973. pp. 399-403
- Montale, Eugenio. *Sobre la poesía*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993. 588 pp.

- Montesinos, Jaime. "Las fugas y los encuentros en la poesía de César Dávila Andrade", en *Cultura* No. 3. Quito, Banco Central del Ecuador, enero-abril de 1979. pp. 314-334.
- Muschg, Walter. *Historia trágica de la literatura*. Trad. de Joaquín Gutiérrez Heras. México, Fondo de Cultura Económica, 1996. 717 pp.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española*. Barcelona, Labor, 1986. 581 pp.
- Paz, Octavio. *Cuadrivio*. 3a. ed. México, Joaquín Mortiz, 1972. 203 pp.
- Paz, Octavio. *El signo y el garabato*. México, Joaquín Mortiz, 1973. 213 pp.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Bogotá, Oveja negra, 1985. 150 pp.
- Pazos, Julio. "La poesía ecuatoriana en el contexto de la poesía latinoamericana después de 1950", en *Cultura* No. 3. Quito, Banco Central del Ecuador, enero-abril de 1979. pp. 290-313.
- Pérez T., Aquiles R. *Las mitas en la Real Audiencia de Quito*. Quito, Ministerio del Tesoro, 1947. 532 pp.
- Place, Pierre de. "La ausencia de la palabra", en *Materia real*. Caracas, 1970. pp. 189-192.
- Poe, Edgar Allan. *Selected Writings*. Edited with an introduction by David Galloway. Harmondsworth (England), Penguin Books, 1967. 539 pp.
- Quilis, Antonio. *Métrica española*. Barcelona, Ariel, 2000. 235 pp.
- Rivas Iturralde, Vladimiro (compilador). *Cuento ecuatoriano contemporáneo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001. 310 pp.
- \_\_\_\_\_ "Cabeza de gallo" de César Dávila Andrade, en *Ágora* No. 7. Quito, abril de 1967. pp. 65-69.
- \_\_\_\_\_ "César Dávila Andrade: el hermetismo como superación de lo regional", en *Cultura*. Quito, Banco Central del Ecuador, II época, No. 3, noviembre-diciembre 1997. pp. 3-10.
- \_\_\_\_\_ "El poema, altar del sacrificio" (Acerca de "Catedral salvaje" de César Dávila Andrade), en *Matices* No. 6. Colonia, Sommer 1995. pp. 12-14.
- Rodríguez Castelo, Hernán. "La lírica ecuatoriana en la segunda mitad del siglo XX: panorama generacional, tendencias, temas y procedimientos", en *Cultura* No. 3. Quito, Banco Central del Ecuador, enero-abril 1979. pp. 201-262.
- Ruwet, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. París, Editions du Seuil (collection Poétique), 1972. 246 pp.
- Sánchez Peláez, Juan. "César Dávila Andrade", en *Materia real*. Caracas, 1970. pp. 193-196.
- Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974. 119 pp.
- Stevens, Wallace. *El elemento irracional en la poesía*. Trad. Patricia Gola y Rafael Vargas. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1987. 123 pp.
- Suzuki, D.T. *Introducción al budismo zen*. Introducción de Carl Gustav Jung). Bilbao, Mensajero (col. Bolsillo), 1986. 199 pp.
- Taylor, F. Sherwood. *Los alquimistas*. México, Fondo de Cultura Económica (col. Breviarios, 130), 1977. 237 pp.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Premià, 1987, 138 pp.
- Wood, Ernest. *Diccionario Zen*. México, Paidós (Orientalia), 1991. 190 pp.
- Yates, Frances. *El iluminismo rosacruz*. México, Fondo de Cultura Económica (col. Popular, 209), 2001. 327 pp.

Yates, Frances. *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Barcelona, Ariel, 1983. 529 pp.  
Zaid, Gabriel. *Ensayos sobre poesía*. México, El Colegio Nacional, 1993. 558 pp.  
Zolar. *Enciclopedia del saber antiguo y prohibido*. Trad. del inglés: Francisco Torres Oliver. Madrid, Alianza, 1982. 464 pp.

## ODA AL ARQUITECTO

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

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 Intimo.

Arquitecto sagrado, de las gaseosas manos.

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.

Tú, en la ciudad antigua rota por mil clarines,  
en el carmin 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 copa fiel y tibia de un seno femenino.  
Por Ti cultiva el mármol su rosal 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 aguijón 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...

1946

## CATEDRAL SALVAJE

a María Isabel,  
mi mujer.

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! Señorío 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 tú 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 uña 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!

La uña del comején tiene la fosa en que se hospeda la basilica;  
pero no suena porque trabaja al son de las palabras.

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 un aposento de espejos o una piedra de placer?

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

Aquí, el viento destruye las actitudes de la pobredumbre  
y las huellas deliciosas se convierten en cicatrices pálidas!

Entre el humo del cataclismo los ríos son despeñados a la aurora!  
Los hombres pierden sus casas entre olas de candela!  
En sus cabellos revolotean el granizo y los relámpagos!

Los truenos saltan sobre una inmensa pata de candelabro.  
Nada resiste al gran viento y el mismo vacío se emborracha  
con la piel arrancada a los espacios!

Nada puede entrar en su corriente sin convertirse en música  
o en crujido de muelas que blasfeman!  
En su lecho de espanto, renace el cielo a cada esquirra suelta!  
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!

Los dioses ebrios tambalean y el viento les abre  
sus brillantísimas mandíbulas de Genios  
hasta arrancarles saliva de frenesí!

Tremendo Imaginífico, rasga este firmamento sucio de nudos y hélices!  
Mi vehemencia me despuebla de toda igualdad!

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 esta altura, sólo 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 unguentos  
entre el humo sellado de las formas!

Un hombre habitó esta roca durante siglos  
y fue alimentado por la aurora de las espigas  
y las fuentes de semillas descubiertas por los loros!

Hoy duerme ante la boca de un horno abandonado  
y escarba en la guitarra bilingüe del mendigo!

Pero en la altura; entre vitrales de granizo y lava,  
los pastores trabajan con sus almas en el velo llameante del paraíso!

Los torrentes despiden una lámpara que no se descuelga jamás!  
El rayo deshojado, lame la arteria rota del discóbolo!

Acá, no llega nadie con olor de cabaña o de moneda!  
Yo escribí cien corolas en cada Cordillera!  
Viejo Geógrafo, tiéndeme tu mano!

Nadie sufre ya más en la extremidad de la tortura,  
porque la muerte, como la demencia, ataca al 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 ruti ante mata su piedra en música,  
la tierra del abismo matutino  
amaestra la mortal joyería de la araña cabelluda!

Abajo, ladra el fuego en su brasero de mil piernas!  
Las 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!

Y tú, maizal de la altura, en verde arcangelería,  
cabeceas bajo un falo trasmutado en plumaje!  
Dulce entre todas las gramíneas,  
mujer y muchacho a un tiempo en la infinita vivienda  
de los ídolos vestidos por la aptitud eterna!

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 con semillas resurrectas  
que agonizan empapadas en miel!

Arbol de la goma, esta noche has llorado un vestido de cristal!

Oh infinito antepasado de mil rostros, mil alas y mil colas!  
En el profundo rebaño de las simientes y las sombras, duermes!  
Te desnudas sobre playas de moluscos y abanicos de gemas;  
sobre la cruel orfebrería de los cráteres;  
entre la candela borracha que manan los volcanes!

Las tumbas te alimentan como poros, innumerable abismo!  
Antros inmemoriables, tribus profundas, secretas multitudes  
de bestias y alimañas trasmutadas!  
Desde la fundación del paraíso,

en infinitas vidas y en incesante muerte,  
cambiáis la sorda piel del Universo, en una vestidura de furor!

El milenario funeral contempló 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!

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!

Veo los campos; las llanuras peladas por la maldición;  
las visitas desiertas por error o por espanto!  
Veo las casas en las que todos los hermanos han muerto  
dejando un caballo enfermo para el rayo!

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!

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 sólo con una palmada!

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!

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 cartílagos 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,  
ésa 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 alee,  
ésa es la tierra!

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, ectoplasmas, 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,  
pastos 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!

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...!

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 las torres  
golpeados por los grandes guacamayos!  
Tus osos hormigueros, embrujando las misteriosas viandas de la profundidad  
con sus hocicos volubles como una flor...!

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 esquirra 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!

Un 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 su 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!

Aquí, no envejecen las murallas ni los ídolos!  
Todo es presencia efímera! Sombras en trance de terror o de cántico!

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.

Muros de enredaderas salpicadas de nidos y de orugas,  
cuelgan de los acantilados y cantan sobre los féretros de los delfines!  
Los manglares penetran en el mar, borrachos de salmuera!

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!

He aquí las mujeres adornadas con escorpiones de jade;  
el pico purpúreo del tucán; las pinzas del cangrejo moro;  
el pene tortuoso del erizo; la hiel violeta de los onocrótalos;  
el ojo de la bestia bifronte; el huevo de pieles de la gran cebolla!  
Las parvas ataviadas con cañas velludas; las ristras de peces llorosos.  
Los anzuelos, las ocarinas, las hondas cargadas con piedra  
de torrente; las caracolas de cuerno, cocidas en brebajes.  
Los jóvenes con el vientre abierto como un chorro de mirtos!

Sobre la piedra ardiente, trasmútalos, Horno Salvaje!  
en tu infinita borrachera seca, que mata y glorifica!

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 hojarasca ensangrentada!  
Los puentes son talados como peines  
por las furiosas cabelleras!

Este jergón de piedra, nieve y lodo,  
pisotean las mulas y los dioses!  
Cantamos ebrios, alrededor del ataúd de un niño  
electrizado por la aurora!  
Retumba el cubo óctuple de la tiniebla eterna!  
Devoran los caníbales mariposas preñadas de sangre!  
Los trenes de naranjas mueren ahogados en arena!  
Los sismos desentierran nidos de calaveras extasiadas!

La oscuridad revienta como un odre de vísceras e imanes..  
Los talamos descienden a los líquenes inmemoriales.  
Las mujeres se convierten en laberintos ansiosos de semilla,  
desde los muslos que sacuden su tortuosa compuerta,  
hasta la piel borracha de los pómulos!

El trueno arrea al hombre hacia las grutas de las dantas.  
Las dulces bestias convidan sus lechos a los extraviados!

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

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 !

## EL HABITANTE

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!

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!

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,  
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,  
las montañas! Y, al llegar a la casa de la altura,  
les golpeaban con sogas el jornal...!

Peón innumerable de la sogas! Aguador mudo de los inundados!  
Durísimos arrieros sin fiambres ni camino.  
Cargadores oscuros de estatuas y turbinas!  
Segadores del mes de setiembre, 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!

¿Quién podía volver, así, del dédalo de cuerdas y de 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!

Ah, pero también las nubes le abandonan -sudando- sin ser vistas!).

Y así, quién os podía encontrar jamás, samaniegos, pérez  
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; zagaes de la tenia,  
de la garrapata, de los mendrugos! Y encima de vosotros,  
el mondadientes y el palo nacional  
coronado de pluma estrepitosa!

Cómo 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 venía: —“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, María, 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!

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 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 (dín, dín, dín).  
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...!

Cuando toco una catedral, lo veo subir,  
miserable y ardiente como un ángel devorado por los cuervos,  
con su taciturno destino de gran mono,  
tacteando los andamios, las columnas, las ojivas!

Roedor supremo del bajorrelieve, 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 si 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 ótro, 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 chupó 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!

Así, quién no puede ver ese cuello feroz de polvo y sangre  
que agitan al morir las parturientas?  
O, los truenos de almidón que estallan en el horizonte  
entre los gorros puntiagudos de los picapedreros?

O, el ataúd de vidrio que le llega por carta  
al buscador de oro, enfermo?

Porque yo estuve y estaré con vosotros, hasta el fin!

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 antílopes, entre el cáñamo,  
masticando ceboillas 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!

Esto, escribió con pluma de palmípedas!

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!

Saigo! 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 diente-cillos 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.

Un anciano que había sido ciego en otra vida  
tiró al campo su bastón mojado en la tiniebla  
y pidió la 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 del 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 arrasado 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 tórtola  
silvestre, observa el rayo de la resurrección!”.

Los segadores del monte, con zamarras de piel de oveja,  
giraban, cantando el indescifrable nombre de Melquisedec:  
— “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 las 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!”

De pronto, oyóse un gran trueno bajo la tierra, en todo el país.  
Grietas humeantes se abrieron a lo largo de las llanuras.  
Los hombres 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 cristiaña 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...!

## VATICINIO

He aquí que la noche me traslada a contaminaciones milenarias  
y vuelo, a veces entre los raudos ángulos de los diamantes metafísicos,  
o fioto 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 altiyanos!  
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!”

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 huidas,  
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 ramerías 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!»

«Las esculturas jóvenes incitan a cada hora  
«mi entusiasmo homicida!»

—«Mas, 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!

Oh, bebedor de ajeno,  
el rayo tiró ya sus ligamentos en el agua  
y corre entre altísimos jarrones resonantes!  
Sólo los bebedores de bromuro van a cielos sin fuego!

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 elígeme entre el eco!  
Aún soy el oscuro esclavo semanal  
que empuña el utensilio y escupe al hombre milenario!  
El testigo impuro que aclama la ciudad saqueada  
por los muertos!  
El pequeño tirano que regala espejos a su madre!

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!

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 marcho 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 roncros de mi manto  
bajo tu tempestad de líneas absolutas?

— «Negra cera de sepulcro y rutina obstruye tus oídos!  
«Rumores de mundanas hipotecas  
«se enroscan a 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 el 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 su 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 cumbre del viento y de la llama,  
tu cuerpo adorará su obelisco de piedra apasionada!  
Oh ciudad de una sola columna conocida,

ninguna arquitectura cierta existe en ti!  
Pero, los muertos y los locos miran, a veces,  
tu campanario que arde sin disminuir!

Desde Patmos te escribo, escultura profunda, eternamente  
abandonada a la miel escarlata que la combate  
con el furor de los viejos cisnes en un lecho verdadero!

Quién, quién sino el opulento desterrado de la carne, Juan,  
pudo mirarte con sus ojos de vino azul,  
apacientando el bruto que le roía las entrañas  
puestas a brillar en la oración!

Desde Patmos te escribo, sagrada bestia del domingo  
y del sombrero usual! Desde Patmos te escribo, estrujando  
un mendrugo que pronuncia ensangrentadas azucenas  
al escribir!

Nube dura; metal que suda metal  
y dispara su centelleante semen de plata  
hacia hondas plantaciones de vírgenes en guerra!

En tu arroyo que respira, está el caracol hereditario:  
en tu mirada, el paraguas profundo que teme a Jehová!  
En ti están los centelleantes dardos de la consunción  
como el aroma del naranjo en la vihuela del pastor!

Cuerpo duro, insondable progenitura, a Dios te doy,  
en su casa que lamen las suntuosas hidras del milenio!  
El infinito pasto funeral te tiembla,  
oh escultura de siete dimensiones!

Así en el saco oscuro que agita la mujer del ventrilocu,  
como en el trono expuesto a la ceniza de los rumiantes,  
Juan eterno, borracho de universales diásporas, caminas!

Desde Mateo, yo te escribo y te lloro con agua negra  
que conoce la huída decimal del bruto transpirado!  
Palacio de una sola columna conocida, el célibe  
arde en su estercolero por mirarte! El furioso,  
por dirigir su bestia abrasadora sobre el campo!  
Y el ladrón por esconder tus sellos en su uña de feroz mampostería!

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 del movimiento inacabable!

Los infusorios siembran en tus ojos estrellas de carroña,  
gotas de la mentida leche negra! Tu 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!

Desde Patmos te grito, cuerpo resplandeciente de juventud!  
Tu aparición turba el vigor de los viejos leones penitentes.  
Tus narices abiertas como hornos del mediodía,  
huelen las tostadas brisas del maíz y del ágave,  
y asustan a las bestias funerales que se desvisten al anochecer!

¡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 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, ardí,  
y expulsé en cuclillas mi animal vespertino!

Fui torpe comensal. Inquilino de cáscaras y muecas.  
Pero tu extraño juego ha terminado!  
Extráeme de mí! Extráeme de Ti!  
Hoy es el fin!  
Advenga el hombre puro, en su final decoro!

Desde su alta tierra de estio taciturno,  
resucitan los viejos segadores  
y abandonan sus nidos de cerámica!

Salen y tocan sus aldeas con la cruz de naranjo  
con la que saludaban -a falta de una piedra-  
a los demás entierros de la región.

Los verdaderos hijos no murieron. Algo de cada uno  
me esperó sin caer! Otros, dormían solamente!  
Alguien no volverá: es ya puro ímpetu sin salida al día!

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.  
Después de siglos de contienda pura,  
bostezan en el fondo de las lámparas sus rojas catapultas  
de arquitectos, y destejen la mina de las hierbas!

Se hace amarillo el día hasta dolernos en el paladar!  
Ninguna uña puede entender lo conquistado!  
Nadie puede guardar sino tersura frente a lo infinito!

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!

Allí están los hombres que llevaron la profecía al lupanar!  
Las mujeres que orinaron desnudas sobre los lacrimales  
de su pueblo!  
Los que se llamaron sacos insaciables!

Los instruidos por la garrapata.  
El antropófago, forzoso aliado de su dulce víctima.  
El joven vestido de faisán.  
La virgen que predijo la flauta cuando la emparedaban!

Cadáver encantado mil años frente a una quimera,  
el cielo te seduce con el húmedo principio de sus diosas!  
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!

Pero los nobles vinos enterrados,  
se hunden y adquieren la tristeza de los ángeles malos!

El alfarero abre sus urnas llenas de amuletos.  
Los mártires despegan sus ropas de los féretros.  
El peón despeñado recoge sus heridas y sus golpes  
en una ceremonia iluminada por legiones de estatuas!

Herederero infinito; bulbo sagrado. Raquis y hueso augusto  
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 sigues 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!

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 escombro!  
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, llevo 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...!

Quito—Caracas. 1950—1951.

## BOLETIN Y ELEGIA DE LAS MITAS

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,  
Nieblí. Sí, mucho agonice en Chisingue,  
Naxiche, Guambayna, Poaló, Cotopilaló.  
Sudor de Sangre tuve en Caxaji, Quinchiriná,  
en Cicalpa, Licto y Conrogal.  
Padece todo el Cristo de mi raza en Tixán, en Saucay,  
en Molleturo, en Cojitambo, en Tovavela y Zhoray.  
Añadí así, más blancura y dolor a la Cruz que trujeron mis verdugos.

Ami, tam. A José Vacancela tam.  
A Lucas Chaca tam. A Roque Caxicondor tam.  
En plaza de Pomasqui 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.

A Melchor Pumaluísa, hijo de Guápulo,  
en medio patio de hacienda, con cuchillo de abrir chanchos.  
cortáronle testes.  
Y, pateándole, a caminar delante  
de nuestros ojos llenos de lágrimas.  
Echaba, a golpes, chorro de ristre de sangre.  
Cayó de bruces en la flor de su cuerpo.  
Oh, Pachacámac, Señor del Infinito,  
Tú, que manchas el Sol entre los muertos.

Y vuestro Teniente y Justicia Mayor  
José de Uribe: "Te ordeno". Y yo,  
con los otros indios, llevábamose a todo pedir,  
de casa en casa, para sus paseos, en hamaca.

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.

Sin paga, sin maíz, sin runa-mora,  
ya sin hambre de puro no comer;  
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.  
Oh, Pachacámac, y yo, a la Vida.  
Así morí.

Y de tanto dolor, a siete cielos,  
por sesenta soles, Oh, Pachacámac,  
mujer pariendo mi hijo, le torcí los brazos.  
Ella, dulce ya de tanto aborto, dijo:  
"Quebra maqui de güagüa; no quiero que sirva  
que sirva de mitayo a Viracochas".  
Quebré.

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.  
Vihuela, india para la cocina, hijas para la casa.  
Así dijeron. Obedecí.

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  
comistes dos mil corazones de ellas.  
A mujer que tam comistes  
cerca de oreja de marido y de hijo,  
noche a noche.

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 mamás, mujeres, hijas.  
Sólo nosotros hemos sufrido  
el mundo horrible de sus corazones.

En obraje de telas, sarqas, 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.  
Encerrado desde la aurora hasta el otro claror,  
sin comer teji, teji.  
Hice la tela con que vestían cuerpos los Señores  
que dieron soledad de blancura a mi esqueleto.  
Y Día Viernes Santo amanecí encerrado,  
boca abajo, sobre telar,  
con vómito de sangre entre los hilos y lanzadera.  
Así, entinté con mi alma, llena de costado,  
la tela de los que me desnudaron.

“Porque no hemos venido  
a vivir en la tierra.  
Sólo venimos a soñar.  
Sólo vinimos a amar  
aquí, en la Tierra”.

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 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 mesmo 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.  
Dejáronme en una línea de camino,  
sin Sur, sin Norte, sin choza, sin... dejáronme!  
Y, después, a batir barro, entraña de mi tierra;  
hacer cal de caleras, a trabajar en batanes,

en templos, paredes, pinturas, torres, columnas, capiteles.  
Y, yo, a la Intemperie!  
Y, después, en trapiches que tenían,  
moliendo caña, molieronme las manos:  
hermanos de trabajo bebieron mi sanguaza. Miel y sangre  
y llanto.  
Y ellos, tantos, en propias pulperías,  
enseñaronme el triste cielo del alcohol  
y la desesperanza.

Gracias!

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.

Y tam, si supieras, Amigo de mi angustia,  
cómo foeteaban cada día, sin falta.  
"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.  
En seguida, levantándome, chorreando sangre,  
tenía que besar látigo y mano de verdugos.  
"Dioselopagui, Amíto", así decía de terror y gratitud.

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 fue en mí.  
De qué me quejo, entonces? —No. Sólo te cuento.  
Me despeñaron. Con punzón de fierro,  
me punzaron todo el cuerpo.  
Me trasquilaron. Hijo de ayuno y de destierro fui.  
Con yescas de maguey encendidas, me pringaron.  
Después de los azotes, ya aún en el suelo,  
ellos entregolpeaban sobre mí, dos tizones de candela  
y me cubrían con una lluvia de chispas puntiagudas,  
que hacía chirriar la sangre de mis úlceras.

Así.

Entre lavadoras de platos, barrenderas, hierbateras,  
a una, llamada Dulita, cayósele una escudilla de barro,  
y cayósele, ay, a cien pedazos.

Y vino el mestizo Juan Ruiz, de tanto odio para nosotros  
por retorcido de sangre.

A la cocina llevóle pateándole nalgas, y ella, sin llorar,  
ni una lágrima. Pero dijo una palabra suya y nuestra: Carajú.  
Y él, muy cobarde, puso en fogón una cáscara de huevo  
que casi se hace blanca brasa y que apretó contra los labios.  
Se abrieron en fruta de sangre: amaneció con maleza.  
No comió cinco días, y yo, y Joaquín Toapanta de Tubabiro,  
muerta le hallamos en la acequia de los excrementos.

Y cuando en ható, allá en alturas,  
moría ya de buitres o de la pura vida,  
sea una vaca, una terne a o una oveja;  
yo debía arrastrarle por leguas de hierba y lodo,  
hasta patio de hacienda  
a mostrar el cadáver.

Y tú, señor Viracocha,  
me obligaste a comprar esa carne engusanada ya.  
Y como ni esos gusanos juntos  
pude pagar de golpe,  
me obligaste a trabajar otro año más;  
hasta que yo mismo descendí al gusano  
que devora a los Amos y al Mitayo!

A Tomás Quitumbe, del propio Quito, que se fue huyendo  
de terror, por esas lomas de sigses de plata y pluma,  
le persiguieron; un alférez iba a la cabeza.

Y él, corre, corre gimiendo como venado.

Pero cayó, rajados ya los pies de muchos perdernales.

Cazáronle. Amarráronle el pelo a la cola de un potro alazán,  
y con él, al obraje de Chillos,

a través de zanjas, piedras, zarzales, lodo endurecido.

Llegando al patio, rellenáronle heridas con ají y con sal,  
así los lomos, hombros, trasero, brazos, muslos.

El, gemía revolcándose de dolor: "Amo Viracocha, Amo Viracocha".  
Nadie le oyó morir.

Y a mama Susana Pumancay, de Panzaleo;  
su choza entre retamas de mil mariposas ya de aleteo;  
porque su marido Juan Pilataxi desapareció de bulto,  
le llevaron, preñada, a todo paso, a la hacienda;  
y, al cuarto de los cepos en donde le enceparon la derecha,  
dejándole la izquierda sobre el palo.  
Y ella, a medianoche, parió su guagua  
entre agua y sangre.

Y él dio de cabeza contra la madera, de que murió.  
Leche de plata hubiera mamado un día, Carajú!

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 la 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.

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, pestañeando. Y me reconocí. Yo, era él mismo!  
y dije:  
Oh Pachacámac, Señor del Universo!  
Oh Chambo, Mulaló, Sibambe, Tomebamba;  
Guangara de Don Nuño Valderrama.  
Adiós. Pachacámac, Adiós. Rinimi. No te olvido!  
A ti, Rodrigo Núñez 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.

Mir as 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!

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!

Y ahora, toda esta Tierra es mía.  
De: de Llaguagua hasta Burgay;  
De: de 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 del Tercer Siglo, dentre las lomas y las 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.

#### Regreso

Regresamos! Pachacámac!  
Yo soy Juan Atampam! Yo, tam!  
Yo soy Marcos Guaman! Yo, tam!  
Yo soy Roque Jadán! Yo tam!

Comaguara, soy. Gualanlema, Quilaquilago, Caxicondor,  
Pumacuri, Tomayco, Chuquitaype, Guartatana, Duchinachay, Dumbay, Soy!  
Somos! Seremos! Soy!

## LA CORTEZA EMBRUJADA II

EN EL VALLE DE UR, entre los 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.

¿Qué oscuras 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.

Oh predestinado para el furor  
y el deshielo de los Siglos,  
¡duerme  
tu larga felicidad de haber perdido lo externo!

Tu gran ataúd poblado de bebidas de pórvido,  
bajo las breves fiestas de los Monos.

¡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 bisonite?

¿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!

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.

Mis testigos —dentro—  
muelen maíz antes de que este día caiga.  
Y la mano de obra obstruye todas las desembocaduras.  
Están fríos ya los metales de la cena.  
Ayunemos juntos, gavilán, serpiente, gran bacteria.  
Ayunemos, Gorila y Señor.

Ahora subimos.  
Toda la noche, Es. Los señores de la Rueda Botánica  
cuelan su merienda en el otoño.  
Sólo la noches Es.

Botones de la acción asquerosa,  
el kerosene muere de lengua como un gato.  
Y el Sistema Solar sube por nuestros anti-cuerpos.  
Sólo 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.

#### CADA PALPITACION RESUME

las más imperceptibles 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 un círculo actual: cópula y cosmos.

Espacios desvinculados, metales y bestias  
sobrantes de otros universos,  
centellean en los infiernos sagrados del Dios opuesto.  
Lo oscuro brillanta 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?

Y LO MECANICO, eternamente juvenil  
girasoles oyentes de sí mismos, a león por peldaño,  
ascienden a terrazas ya enfocadas.  
Lo Mecánico sin fin, impide el foco verdadero,  
materia radiante del vidrio, revelada por el primer disparo.

**DIAS DE LA GRAN RECEPCIÓN sin palabras.**  
Espíritu de la melancolía con su toro enjaulado en esmeralda.  
Volcanes destripados en lo más alto de los cirrus.  
Muchachas con un sello de lacre en las mollejas  
escuchaban el sacudimiento de los montes debajo de la piel.  
Y el alma revelándose desde la plumbagina de los sótanos  
atestados de aperos de labranza.

**CON EL ROSTRO HUNDIDO** aún en el trueno, cantaron,  
moviendo lo que por fuera es lluvia. Pequeños árboles  
en el confín del párpado entregado; y al despertar,  
la casa recorría las venas de los nidos, y todo el tejado  
afuera, sobre el camino,  
resbalando sobre el pelo imaginario.

**SOLO UN SENTIDO CONTABA EN ESOS DIAS**  
que atraviesan aún el Cuerpo Primitivo.  
... salir de la saliva  
... reponer objetos cristalinos en los huecos movibles del cerebro.  
... pensar granos de sal sobre la frente oscura  
... estirar las esferas palmoteando  
y descubrir, de pronto balas de pensamiento en las pacas de lana.

Aquel Sentido penetraba en los juegos  
y acaecía siempre  
si obrábamos con él en las revueltas,  
decidiéndonos fuera de nosotros, por distracciones.

**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.  
Días 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 turquesa y rocíos mucosos... Tú 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...).

VIEJO LODO DEL SUR ECUATORIANO, rechinas en la lluvia.  
Estoy tejido en la hierba de los pueblos.  
La telaraña es la envoltura del Océano.

Yo era antes de toda semejanza.  
Era igual.  
Solo y sin nada como el campo del vaso.

Los nidos de las orejas del Confesor  
recibieron el vómito de los divinos embudos. Y olvidaron.  
¡Santo Espíritu de talones agudos, libre como una vara!  
Sus testículos erizados de estambres de sol.  
Las caravanas del tejado conservan la Escritura.

Flotante ahogado, Padre.  
Tu corona de alcohol golpea las orillas.  
La Cordillera escarba el mar como una perra.  
Detuviste la sombra con una llave de cáñamo  
y apaciguaste el Mal con el café elástico del rayo del poniente.

Su pelo vertiginoso penetra en el bronce,  
en tanto que toda la lluvia de los Andes croaba  
alrededor de sus botas.  
La batalla penetró en su casaca como la sombra  
del mediodía en el árbol.

Y tú, Gran Madre, cazada con elipses.  
Los lebreles husmean la leche de tus lámparas.  
Vehemente lejanía del disco y de los remolinos.

—Sí. Lejos nos encontramos de piedra acostados en el caos.  
Tu dedo gordo, Alfarero, sobre la semilla de oro.  
Es parte del gallo la bola del sol matutino.  
Animal de semen redondo.

Mientras las invenciones crecen en las ramas de la Máquina,  
mis venas reverberan en el cetro de la muerte  
y sobre la pared soplan los pelos más profundos.  
Olas, esmaltes de los sótanos, Yo  
estaré lejos de vuestras comidas abismales.

Abejas ebrias cocinadas sobre el fuego excrementicio del Astro.

Nos echarás, otra vez,  
visitador de las habitaciones alquiladas. Nos echarás. Con fuego.  
Los llaveros de limón sollozante,  
de árbol en árbol, misterioso pasamanos del Desierto!  
¡Ebrias casas de aquel país, yo os devolveré a El!

La misa dorada y negra y sus colinas de brocado y cera,  
salpicadas de cagarrutas de oveja.  
Maíz de la montaña enroscado en la custodia  
como un gusano de Cristo.  
¡Yo os devolveré a El!

Pero aquel Tiempo moviéndose con cuanto existía en torno  
y la gloria del muro arrugado de misterios  
por el cosmético veloz del alba,iii vestido de medusa.  
Solo y equidistante.  
En la mancha reabierto del ojo giratorio.

Soñoliento cataclismo de tesoros, Nubes  
adheridas a la eternidad del día  
por la redondez del esclarecimiento durante el puro desafío.  
Huáis de los cofres de la Fiesta  
en un orden de navíos mil veces más alto que el abismo.

Yo, simplemente, estoy  
en donde todo ha cesado de ocurrir. El brillo infinito  
se sostiene fuera de sí.  
El cielo se destruye perpetuamente por el Centro,  
sin alterar el rueda de las mansiones enyesadas.  
Y el Amor permanece.

Tierra propuesta como blancura a lo insondable  
en la sonrisa del disco aligerado por la llama.

El organismo asciende a la crisis veloz de la burbuja  
y el presente es absorbido por el arco soluble del paladar.  
Caracol del aliento a un siglo de la caída de una sola hoja.  
El Bosque fermenta  
en la oscuridad de la retina. Replegándose en el Arpa.  
Solos, al extremo del amanecer, las líneas del heno  
entran en ebullición del reloj.  
Torna a desencantarnos la manquedad abstracta del huevo  
en el centro de la mesa.  
Oyese el desenfreno de los ciclos nevados

en el fondo de las cajas que guardan papel de música.  
Algo nos pulimenta las sienes  
en presencia de la hélice invisible.

Ligera es la mañana,  
pero el demonio  
pulula en la fatiga del Espacio  
y, a su adivinación,  
el alma se vuelve porosa.  
¡Sin embargo, nadie nos alcanzará en la Alegría  
o en la tristeza de las briznas averiguadas  
por la meditación instantánea  
del gato entregado al Ocio!

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).

Los cinceles que deja el océano  
después de rodar desnudo sobre los banquetes  
están ansiosos de picotear la sal arcaica.

POSIBILIDAD DE EXISTIR en redomas y cántaros  
posibilidad de andar sobre el tumbado  
como la mosca que mira bajar la lluvia a su barba  
y andar a sus espaldas los cuadrúpedos del salón.

Posibilidad  
de ser filtrado a través del Espacio, oyendo  
la blasfemia y la alabanza de las perreras.

EL ESPIRITU SE abotona personalmente las mangas  
a lo largo de las raíces.  
Todas las distinciones conducen a la Bola de Lodo  
y nadie es dueño de su cuerpo.  
Un velero sonámbulo da vueltas en la córnea.

## PERRO Y CABALLO

se alimentan del camino más corto entre dos puntos.

El pájaro que toma agua  
n ir a de rato en rato pasar el sorbo  
por el reino de los muertos, y la Divina Faz  
estampada  
en el paño de la mujer que saca del sueño los muebles.

... PORQUE LOS SUEÑOS defienden lo Real.  
Si teminaran, la Tierra sería devuelta al hombre,  
abierta —a la vez— por todos lados.

Es menester despertar de los ojos,  
de las sienes, de la boca; despertar  
de los calambres tejidos como una cesta.

BAZARES A LOS QUE una sola milla de tela  
convierte en el lecho de un antiguo torrente.

Espinas del sombrero de copa  
hincadas en la cabeza solar de los espejos,  
las células del laurel son tan hermosas como las hojas  
que atraviesan la frente de Cristo,  
panal de alambre y rayo  
de la esgrima.

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.

## LA CORTEZA EMBRUJADA I \*

—Canto Primero—

Todos los horizontes se desgarran  
con la visión de la Gran Necesidad.  
Oh, Piedra de las piedras, Cordillera,  
tu inmóvil batalla de estatuas,  
astro cicatrizado por los huracanes.

Arboles reverberantes que pasáis del Estío a la Paciencia.  
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.

Nosotros removemos la Tierra machihembrada.  
Removemos su gran lecho y su himen de abril.  
Dilapidamos la polvareda de los amantes muertos.  
Encabritamos el centauro infantil de los caracoles.  
Adoramos el planeta de la hierba salvaje.  
Aclamamos la resurrección de las hachas antiguas.

Oh Pachacámac,  
Infinita es tu voluntad de sueño  
sobre nosotros, tus eternos soñados.

El caballo se siente hecho de espejos, cuando bebe en las charcas.  
El hombre que huye entre cañaverales,  
siente cruzar el alma del Arpista.

Dédalo de las palmeras y los sueños,  
cárcel de cuerdas idénticas,  
tu tenso plumaje de arpa, crea la piel de las bestias rayadas,  
y la estatuilla lineal de los faisanes.

"Sólo venimos a dormir —sólo venimos a soñar—  
No es verdad —No es verdad que venimos a vivir en la Tierra"—

Nosotros heredamos la Tempestad y la confusión  
de las cumbres.  
Heredamos los valles  
y las sedosas ingles de las mujeres  
que ascienden de los lagos, después de su secreto Tercer Día.

Heredamos la mano desigual del Indio,  
apoyada en el principio húmedo del Mundo.  
Heredamos el sendero chispeante  
de las hormigas negras y de la pimienta real.

Dormimos bajo las pálidas raíces de la Luna;  
pero, cada mañana,  
bajamos al pluvial país de las ranas sentadas  
para buscar la gigantesca hoja  
llamada "lengua de vaca",  
o sentir la Presencia de Aquél que ofrece al Hombre  
las diarias hierbas y las perennes aguas.

Vivimos en el inmenso espejo en que se mira,  
cada mil años,  
el Señor sin ojos, el Señor sin rostro;  
Aquél que brilla en las abejas dormidas sobre el mar,  
en el agua prendida sobre las flores,  
en las mujeres dormidas sobre el nido de su cabelleras.

Vivimos en la montaña  
de los músculos hinchados de rojo rocío,  
y en el mar de polvo tostado por la Eternidad.  
Vivimos en el errante albedrío de los gavilanes,  
en las coronas de éter de los árboles,  
en la postura de los niños dormidos  
como guerreros muertos  
en el interior de un jardín.  
Vivimos en el Hombre que corre montaña arriba,  
con su memoria ardiente de mensajes para el Emperador.  
Vivimos en los animales que tiene flores en su comida.  
En las aves que incrustan semillas en sus excrementos.  
En los ríos que roban los lienzos de las riberas.  
En el humo que retrocede cuando mira la máscara del viento.  
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.  
Vivimos, así. Pero soñamos nuestra vida en Ti,  
Oh, Pachacámac, Señor del Universo.

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.

Invocamos vuestras lámparas, Altares que tambaleáis  
en las alturas, entre divinos soplos.

El frenesí de nuestras madres  
nos despertó dentro de sus mismos regazos  
antes de que el rocío las hubiera aplacado.  
Llegamos desde siempre. Y, a ciegas.

Corteza viva, patria del hombre y del bisonte,  
en nuestros bajovientres golpearon las espigas.  
Venimos desde lejos, abandonando la Epifanía  
en su novilunio de uña cortada sobre el mar.  
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.

Y, llegamos.  
Así, arribé entre los arrojados  
a cien destinos que revisar, llorando, en cánticos.

Oh, Instante de éter y vino eterno, de luz metaloide.  
Instante fuera de Madre, Instante de nacimiento en el hombre,  
en el corazón, en el recinto que eternamente pasa  
de sí a sí, de mil a mil, por el amor del cuerpo.  
Instante de la medida general del Mundo,  
tu abeja, tu éter, tu hidromiel de la resurrección,  
recibimos por la cantidad de flor y manzana de la Madre.

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.

Oídme, habitaciones, vuelvo:  
Hilos del Astro que arranqué, denoche,  
al vientre de María, Pastora de los Náufragos.

Recordad el enhiesto pecado de la adolescencia,  
el polen abandonado sobre tus rótulas, Nodriz del campo,  
llegada a casa con tu sonrisa  
puesta en tu paño de retama y dolor.

La plenitud de mí mismo, sobre el lomo de las bestias.  
El sabor de las rosas sobre las ancas de las potras.  
La ebullición de la selva en las pupilas del tigre.  
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 diseño de la Fauna.

Por una sola estatua que despierta,  
recibimos toda la herida del Pasado en los ojos.  
Y bebemos la claridad de los actos desnudos.  
Oh, túnica en la que Elia luchó, despetalándose,  
hasta hacerse invisible entre la blanca hierba de su lecho.  
Fue la intromisión de la mujer desnuda  
en las manos cerradas de los ciegos.

Ahora, bailarinas de dos pétalos, pronostican  
la invasión del alabastro  
en la miel negra de los barcos litúrgicos;  
pero, entonces, tú gozabas de las apariciones  
de esas vírgenes, desnudas hasta la séptima cavidad.

Porque ésta es la Edad del hombre adherido a la corteza;  
del obligado a entender sólo fragmentos,  
con la mucosa triste del gusano.

Esto escribí sobre un espejo, detrás de la ciudad,  
mirando el sucesivo parto de mi rostro,  
mientras mi Angel miraba por encima de mi hombro.  
Así agonizo de toda culpa ajena en mi propia palabra.

He aquí el espejismo que me aterra y me deleita.  
El velo, por el que son más todas las cosas.

Con el frío de la hierba nacida tarde, cabeceo  
de vacío y de puro corazón.

Hijos de la Ciudad, sobre aortas de estiércol,  
sonríen vuestros monumentos.  
Hacéis el amor sobre cuatro estacas, Oh Cristos!

La pus es una bestia sin piel, pero gira como una estrella.  
Las flores se emborrachan dentro de sus carrozas.  
De la luna de marzo, bajan fantasmas de hilo.  
El sol marcha tanteandò como un ciego los muros.

Ninguna superficie permanecerá. Sólo la Luz.  
La corteza es el velo puberal de los dioses.

Quién escribe esta hora en la que todo el algodón  
de la Nada,  
se disfraza de enfermo y golpea  
a las casas abstractas del Polo Sur?