

ANÁLISIS DEL POEMA “ABUNDANCIA ES LA MUERTE DEL CABALLO” DE CÉSAR DÁVILA ANDRADE

Vladimiro Rivas Iturralde*

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 un 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 víc-

tima 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”,¹ en palabras de Adoum y, quizá más propiamente, nuestro William Blake. En las del poeta venezolano Eugenio Montejo

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.²

Poeta muy imaginativo y complejo, instala, en el centro solar de su poesía, el requiebro

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Jorge Enrique Adoum. *Entre Marx y una mujer desnuda*, p. 102

² Eugenio Montejo. “La fortaleza fulminada”, apéndice a *Materia real*, p. 200.

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”,³ 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.

El erotismo de Dávila Andrade, en algunos de sus grandes poemas, es torrencial, pero su estímulo no es la mujer, sino la naturaleza, de cuya sensualidad también dan cuenta relatos 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, por lo cual sus versos son amplios y rotundos –casi versículos–, carentes de los encabalgamientos característicos de la poesía conversacional.

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

Predomina en sus cantos el verso-idea o, más exactamente, el verso-imagen, auto-suficiente y cerrado en sí mismo. Los poemas de su última etapa, secretos e incomprendidos, transpiran la nostalgia metafísica de un origen buscado y no encontrado, y las palabras que los componen parecen reunidas azarosamente y celebrar esa asociación.⁴

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 sus fuerzas primigenias. En este proceso de fusión con ellas, el poeta evolucionó 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 cedió su palabra a la Palabra.

Tres fueron las etapas de su poesía: la inicial o posmodernista; la media o telúrica, que incluye sus himnos a la naturaleza y al indio americanos, y la final o hermética, conformada por poemas secretos, casi impenetrables, entre los cuales está “Abun-

⁴ 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.

dancia es la muerte del caballo", que aquí pretendo analizar.

Las primeras dos etapas han sido amplia y desigualmente estudiadas. La poesía posmodernista, con su derroche de ternura, sedujo a un grupo de lectores fáciles que, desgraciadamente, se ha aproximado a esta poesía derivativa como si fuera muy original. No lo es, y el poeta mismo, desde su exilio venezolano, fue el primero en reconocerlo, en sus cartas a Benjamín Carrión.⁵ La poesía épica, con sus atrevidas imágenes y su fuerza torrencial, ejerció una indudable fascinación entre lectores acostumbrados ya a la voz nueva y poderosa de Pablo Neruda. Sin embargo, "Catedral salvaje" fue juzgada excesiva por Jorge Enrique Adoum, por su "frondosidad formal y abuso de la exclamación"⁶. Guillermo Sucre, en cambio, afirma que en este mismo poema "la interjección, que había sido relegada después del exceso sentimental de una poesía romántica, recupera 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".⁷ La poesía épica de Dávila se impuso como la más representativa que hasta entonces había producido. Hasta que llegó la poesía hermética, iniciada ya durante la creación de su etapa telúrica y cultivada hasta el fin de sus días. Hermética, casi impenetrable, esta poesía ha sido cortésmente evitada por la crítica

⁵ Cartas de César Dávila a Benjamín Carrión, 16 y 24 de abril de 1951.

⁶ Jorge Enrique Adoum, "Un poema sobre la tierra", p. 13.

⁷ Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, p. 274.

que, o bien la ha elogiado sin comprenderla o bien la ha denostado sin argumentos sólidos. En mi libro sobre la poesía de Dávila Andrade, de próxima aparición en Quito, *El poema, piedra del sacrificio*, he intentado llenar este vacío crítico, fijando mi atención en la poesía hermética del poeta. El estudio que a continuación ofrezco es sólo un momento de un largo camino seguido para entender, con las armas de la crítica, una poesía difícil. Constituye todo un desafío. Me adelanto, por ello, a señalar que mi intento será eso, una propuesta de interpretación, con la conciencia de que me acecha, desde ya, el fantasma de la sobreinterpretación.

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 cascots.
Como un gabán de palo arrastró el carro.
Truenos marcados en damasco.
Graderías cosechadas a martillo.
Y no pudo rascarse los rubies
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* (Caracas, Monte Ávila, 1970), 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 originalidad de las asociaciones metafóricas y metonímicas.

El tema es, una vez más, el sacrificio. Y digo una vez más, porque está presente en casi toda su obra poética, incluso en sus grandes poemas épico-líricos. En “Catedral salvaje”, por ejemplo, el poeta se inmola simbólicamente por la poesía en el poema. En “Boletín y elegía de las mitas”, el poeta-cronista acompaña a la raza indígena en su muerte y resurrección.

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.⁸ 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 moral del género humano. 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 su respectivo vocablo metalingüístico (metapoético), que destaco con cursivas:

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 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 ha-

⁸ Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*, pp. 117-118.

ce vivir y crecer en el poema, como Huidobro quería: no describiendo la rosa, sino haciéndola crecer en el poema. Así, la triple analogía se produce como una metamorfosis—casi 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, fuente de la vida y objeto de la disputa entre los hombres. El “agua hinchada por monedas curvas” es una imagen del sol resplandeciendo en el agua. El caballo caído, desventrado y agonizante, boquea junto al estandarte. 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. Dos alusiones: una, a la cultura griega; otra, a la judeo-cristiana, las dos raíces de la cultura de Occidente. La primera 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 para redimirse a sí mismo. 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 por ello en un metapoema.

A diferencia de los versos cerrados en sí mismos de cantos como “Catedral salvaje”, los encabalgamientos de “Abundancia es la muerte del caballo”—como el del primer verso, con la frase cortada en la conjunción “y”, o el tercero, con el adjetivo separado de su sustantivo: “...agua / hinchada”— contribuyen a hacer de ésta, no una poesía coloquial, sino que nos remite

a la idea suscrita por Carvajal y Elijas acerca del carácter aparentemente azaroso del encuentro de las palabras en el poema. En esta valiente apuesta por el azar podemos ver uno de los rasgos que hacen del primitivo –como un profeta– Dávila Andrade un poeta moderno: es reconocer y afirmar poéticamente que vivimos en un mundo sin eje, en un laberinto sin centro.

Me parece de fundamental importancia abordar la cuestión acerca de los mecanismos verbales que hacen de éste –como de todos los de Dávila Andrade en su última época– un poema hermético.

En primer lugar, el encuentro en apariencia azaroso, arbitrario, extralógico, de vocablos pertenecientes a campos semánticos distintos y distantes, como los que conforman el verso “Graderías cosechadas a martillo”. Las graderías, claro está, no se cosechan, y menos a martillo. Lo que al poeta le interesa comunicar es no tanto una idea como una imagen, y audaz. Esto, en una palabra, se llama surrealismo. Si toda poesía huye de la literalidad y la univocidad en el significado de las palabras, la fuga que realiza el surrealismo es radical y extrema. Como también señala Guillermo Sucre, “no importa tanto, en el lenguaje de Dávila, la significación de las palabras como su frotación y la irradiación que de ellas emana”.⁹ Sin embargo, conviene distinguir el surrealismo del hermetismo. No son lo mismo, aunque tengan aspectos en común. El surrealismo es una escuela poética con todas las características de una escuela: una militancia, un líder, un manifiesto: es, ante todo, un fenómeno de la historia literaria cuyas coordenadas están claramente especificadas, y un método basado en la libre asociación verbal, con

fundamentos análogos a los de los sueños. El hermetismo no es una escuela, y trasciende las épocas: herméticos son escritores tan dispares como Dante y William Blake, Dávila Andrade y Hölderlin, Lezama Lima y Paul Celan, Herman Melville y Arthur Rimbaud, cuyas obras poseen códigos secretos y claves celosamente guardadas porque son prácticamente indecibles, de fondo místico, religioso o cósmico y, sobre todo, porque las suyas son expresiones verbales intraducibles, irreductibles a otro código.

En segundo lugar, las frecuentes elisiones, ya del sujeto, ya del verbo (anacolutos), que hunden en la penumbra el sentido lógico de los versos. Por ejemplo, en el verso “Como un gabán de palo arrastró el carro”, el sujeto está elidido, sin que haya un referente inmediato que nos revele la identidad del sujeto de “arrastró”, aunque, como a mi juicio el sujeto de todo el poema es el caballo, podría colegir que tal es también el sujeto en este verso.

En tercer lugar –y ésta es una característica de toda poesía– el reemplazo de la palabra lógicamente adecuada por otra de sentido figurado (metáfora, metonimia), que hace deslizar el sentido del texto hacia la fundación de *otro lenguaje*, más audaz, más sorprendente y asombroso. Ese otro lenguaje, claro está, es el lenguaje poético. Lo que ocurre en el caso de Dávila es que las metáforas y metonimias son de una audacia insólita.

En cuarto lugar, el uso de ciertos vocablos o grupos de vocablos privilegiados por las mayúsculas. En este poema tenemos las mayúsculas en la expresión “el Gran Día Pulido”. Para poder interpretarla, tendría que remitirme al resto de la obra poética del autor. En mi opinión, se refiere al fulgor del instante, un instante poético que

⁹ Guillermo Sucre, *op. cit.*, p. 274.

para Dávila Andrade adquiere una significación sagrada. El poeta trató con mucha frecuencia el tema del instante y prácticamente lo divinizó. El instante (un fragmento de eternidad en el tiempo) fue uno de sus grandes temas, una de sus obsesiones, y siempre que lo escribió, lo hizo con mayúsculas, como si hablara de Dios.

En quinto lugar, un tema dominante, aunque sea secreto o inconfesable, aspecto que no se advierte en el surrealismo, liberado a la irracionalidad del inconsciente. En este poema, como en muchos más de Dávila, el tema es el sacrificio, tema que convive en igualdad de términos y fuerza con el del instante.

Por audaces que hayan sido los procedimientos de Dávila Andrade en la poesía hermética, ya se encontraban, sin embargo, seminales, visibles y frecuentes, 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 genuino escribe una sola obra, Dávila Andrade hizo también la suya, con una trayectoria de rasgos perceptibles desde la audacia surrealista de algunos de sus primeros poemas, desiguales pero inflamados de tensión mística, pasando por sus catedrales poéticas, hasta el hermetismo de su poesía final, del que "Abundancia es la muerte del caballo" es un ejemplo poderoso.

Una reflexión final: toda obra de arte exige –vale decir, inventa– su propia retórica, sus propios instrumentos de análisis teórico. Al arte clásico correspondió la retórica aristotélica y otras afines. Al arte romántico, la retórica de los teóricos y filósofos románticos. Cuando examinamos un poema moderno de carácter hermético como éste y tantos otros de Dávila Andrade, no podemos sino pensar en los límites y alcances

de los estudios retóricos, en la dificultad –si no imposibilidad– para analizarlo con las armas tradicionales de la antigua retórica, en la cual nociones tan necesarias ahora como metapoema, metalenguaje, sólo constituían una remota sospecha. De ahí que los avances en la lingüística nos han permitido enfrentarnos a la poesía oscura de nuestro tiempo con mejores armas que las retóricas del pasado. Sin embargo, pese a esfuerzos tan grandes como los de Lévi-Strauss y Jakobson, que han situado el fenómeno poético en su contexto de función lingüística, con el acento puesto en el mensaje en sí mismo y por sí mismo, y en la conformación estructural del poema, no todo el instrumental lógico del análisis propuesto por ellos ha logrado revelarnos los misterios de la poesía. Mejor que así sea –y ellos lo sabían– porque uno de los grandes atributos de toda gran poesía radica en desenvolverse en un halo de misterio, que exige no ser revelado del todo, como hemos visto en este poema de César Dávila Andrade. Si todo se revelara, dejaría de ser poesía. Más allá de esa línea de sombra verbal está lo inconsciente, lo indecible, lo mítico, de lo cual los signos, las palabras del poema, constituyen sólo un pórtico, un anuncio ■

BIBLIOGRAFÍA

- Adoum, Jorge Enrique. *Entre Marx y una mujer desnuda*. México, Siglo XXI, 1976.
- _____. "Un poema sobre la tierra", en *Letras del Ecuador*, Nos. 73-74. Quito, noviembre-diciembre de 1951, p. 13.
- Carrión, Benjamín. *Correspondencia I*. Cartas a Benjamín. Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 1995. pp. 231-237.

- Carvajal, Iván. *A la zaga del animal imposible. Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX*. Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión, 2005.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Siruela, 2001.
- Dávila Andrade, César. *Obras completas*. 2 vols. I. Poesía. II. Relato. Cuenca, Pontificia Universidad del Ecuador-Banco Central, 1984.
- _____. *Materia real* (Antología). Selección de Pierre de Place, Juan Sánchez Peláez y Néstor Leal. Apéndices de Juan Sánchez Peláez, Pierre de Place y Eugenio Montejo. Caracas, Monte Ávila, 1970.
- Elijas, Juan Carlos. "No nos propongas la belleza" (Narratoensayo epilírico sobre César Dávila Andrade, en *La poesía del país secreto* de Sebastián Poy Alegret et al. Quito, País secreto, 2005. pp. 109-143.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia* (Ensayos sobre poesía hispanoamericana). 2a. ed. México, FCE, 1985.
- Montejo, Eugenio. "La fortaleza fulminada", en *Materia real*. Caracas, Monte Ávila, 1970. pp. 197-202.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México, FCE, 1985.