

# “BOLETÍN Y ELEGÍA DE LAS MITAS”: UN GRAN POEMA MESTIZO

Vladimiro Rivas Iturralde\*

## Introducción

En la poesía ecuatoriana del siglo xx destacan cinco nombres: Jorge Carrera Andrade (1903-1978), Gonzalo Escudero (1903-1971), Alfredo Gangotena (1904-1944), César Dávila Andrade (1918-1967) y Jorge Enrique Adoum (1926).

Traducido a varias lenguas, admirado y comentado por Gabriela Mistral, Pedro Salinas y Octavio Paz, entre otros, Carrera Andrade es el poeta de la metáfora y del viaje, de la luz y la sombra, de las cosas, de la objetividad. Las cosas están afuera del pensamiento y su poesía es el resultado de un intercambio entre la mente y la naturaleza. Desde sus orígenes bucólicos y postmodernistas (me refiero al postmodernismo rubendariano), su poesía se despliega hacia dimensiones universales, como un solo gran poema de los dones, un solo gran inventario de los bienes terrenales, como crónica de las cosas, donde es la luz el verdadero ser.

Escudero es un hombre enamorado de la sonoridad pura de las palabras, enamoramiento que con frecuencia lo conduce a cultivar una retórica gongorina.

Medio francés ya, Gangotena es el poeta de los misterios católicos confundidos en singulares nupcias con los de la tierra.

Jorge Enrique 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. Es el intelectual

que, en su diálogo con la historia, busca para la poesía un lugar que la vida moderna ha usurpado o pospuesto. Por ello es también el poeta de la desilusión y la tristeza cívica: las utopías (el amor, el socialismo con rostro humano, la solidaridad) parecen condenadas a la ceniza por la brutal contundencia de los hechos.

Dávila Andrade es el poeta de la iluminación. Visionario, es “nuestro Rimbaud y nuestro Hölderlin, Hölderlin del trópico” en palabras de Adoum<sup>1</sup>. 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”<sup>2</sup>. Poeta muy rico y complejo, lo es del canto coral indígena, del conocimiento esotérico, de la tierra sacralizada, de los magmas terrestres y de los tejidos biológicos con los que el poeta se funde en un sacrificio cuyo altar es el poema mismo. Gravita

---

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

<sup>2</sup> Eugenio Montejo. “La fortaleza fulminada”: Apéndice a *Materia real* de César Dávila Andrade. Caracas, Monte Avila, 1970. pp. 199-200.

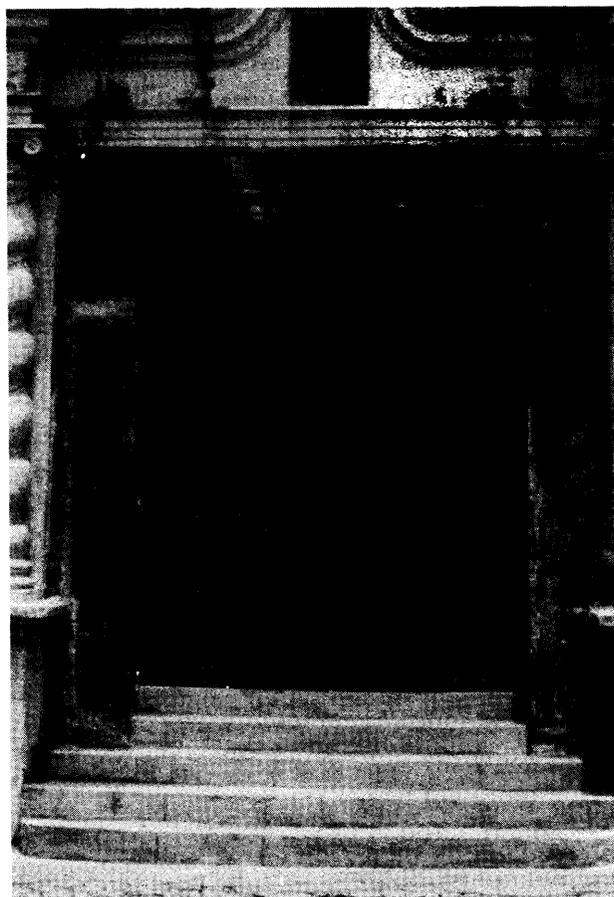
sobre la lucidez de su poesía y en su propio centro solar, el requiebro y la ternura de la noche primordial americana. Las más altas muestras de esta poesía son "Catedral salvaje", a la que ya dediqué una ponencia<sup>3</sup> y "Boletín y elegía de las mitas", que será objeto del presente ensayo.

Nacido en la meridional ciudad andina de Cuenca —la tercera en importancia de Ecuador, además de una de las principales del norte del antiguo Incario—, César Dávila Andrade comenzó su vida literaria en Quito luego de una breve estancia en Guayaquil, y la desarrolló a partir de 1951 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, y de *El Nacional* y *Zona Franca* de Caracas desde su fundación. 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 el 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 contradecía las expectativas cifradas en él. Lejos de seguir, como hicieron algunos de sus contemporáneos, cultivando una literatura regional, indigenista y epigonal, y en algunos casos muy próxima al realismo socialista, se arriesgó a fundar, pese a sus grandes irregularidades, un mundo propio y abierto a la trascendencia. No sabemos qué le indujo a dejar su ciudad natal, primero, y la capital de Ecuador, después. A lo mejor, como aquel bachiller Asuero de uno de sus cuentos, se ahogaba en los días provincianos de la capital

<sup>3</sup> Cf. Vladimiro Rivas Iturralde. "El poema, altar del sacrificio", en *Primer Congreso Internacional de Literatura: Medio siglo de literatura latinoamericana 1945-1995*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997. pp. 165-173.<sup>3</sup> Cf. Vladimiro Rivas Iturralde. "El poema, altar del sacrificio", en *Primer Congreso Internacional de Literatura: Medio siglo de literatura latinoamericana 1945-1995*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997. pp. 165-173.

ecuatoriana. Acabó exiliándose en Caracas, de donde ya no regresaría nunca. Mantuvo, eso sí, una fecunda correspondencia con viejos y nuevos amigos. Pero el 2 de mayo de 1967 se cortó la yugular en un cuarto de hotel, poco después de (o durante) una insuperable crisis alcohólica. En Ecuador, mientras tanto, se escenificaba triunfalmente su poema épico-lírico "Boletín y elegía de las mitas", publicado diez años atrás en Buenos Aires.

Alcanzó a publicar siete libros de poesía: *Oda al Arquitecto y Canción a Teresita* (Quito, 1946), *Espacio, me has vencido* (Quito, 1947), *Catedral salvaje* (Caracas, 1951), *Boletín y elegía de las mitas* (Buenos Aires, 1959), *Arco de instantes* (Quito, 1959), *En un lugar no identificado* (Mérida, Venezuela, 1963), *Conexiones de tierra* (Caracas, 1964). Póstuma es su antología *Materia real* (Caracas, Monte Avila, 1970), seleccionada por Pierre de Place, Juan Sánchez Peláez y Néstor Leal, libro que incluye algunas series fragmentarias e



inconclusas como *La corteza embrujada* (1952-1966) y poemas de dos libros más, los esotéricos *Materia real* y *El gran Todo en polvo. Poemas de amor* también apareció después de su muerte, en el mismo año de 1970, publicado por su viuda, María Isabel Córdova. Sus obras completas en verso y prosa (prosa que comprende relatos y ensayos dispersos acerca de teosofías orientales como el zen, el yoga, la magia) se publicaron en Cuenca en dos volúmenes (Pontificia Universidad Católica –Banco Central, 1984), con estudio introductorio de su sobrino, el también escritor Jorge Dávila Vázquez.

Finalmente, nos legó tres libros de relatos de desigual factura: *Abandonados en la tierra* (Quito, 1956), *Trece relatos* (Quito, 1956) y *Cabeza de gallo* (Caracas, 1966), que bastaron para convertirlo en uno de los relatistas ecuatorianos más importantes de su tiempo. Mientras las líneas fundamentales de superación de lo regional y del realismo social en la narrativa latinoamericana eran la literatura fantástica, el realismo mágico y lo real maravilloso, Dávila Andrade exploraba los caminos del esoterismo, del hermetismo y la magia. Tenía fama de iluminado (era conocido por sus amigos como “el Fakir”) y en aras de ese prestigio nos legó una cuentística rica en descripciones pero insuficiente desde el punto de vista narrativo y artesanal.<sup>4</sup>

Poeta visionario, de una enorme fuerza telúrica, a menudo desigual, llegó en sus mejores momentos a una altura que pocos poetas latinoamericanos han alcanzado. Lo más interesante, en efecto, de la obra de Dávila Andrade es que da un salto temático y cualitativo del canto a la tierra –antes superficial y bucólico, o bien (salvo Neruda y algún otro) más grandilocuente que épico– a una suerte de identificación con las fuerzas primigenias (esa geología mítica, ese planeta en fermentación, putrefacción y germinación: el amasijo primordial de que hablaba Paz para referirse

al Neruda de la *Residencia en la tierra*<sup>5</sup>) y a un misticismo que lo aproximan a los alemanes como Hölderlin o Novalis, con la salvedad de que mientras estos grandes románticos son profundamente individualistas, Dávila Andrade, como Vallejo, habla también por una raza, la raza expoliada en su propia tierra por las mitas, las minas, los obrajes, las haciendas.

## Boletín y elegía de las mitas

Escribe el crítico ecuatoriano Diego Araujo Sánchez:

Dávila navega, desde “Arco de instantes” el río que va de las nociones a la nada. El hombre viene sólo a soñar sobre la Tierra, no a vivir. La misma vida es sueño en la vida del Señor del Universo:

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

Pero aquella voluntad de sueño tiene su momento de pesadilla en “Boletín y elegía de las mitas”. Una voz de la entraña del sepulcro resume la pasión y muerte de la raza indígena, sobre la cual cae el foete del más inhumano destino. Pero después de tres siglos de sepulcro, el Poeta, que asume su función original –el vaticinio– anuncia con la bravura del ser acorralado que ve la luz por vez primera (la luz que fue suya hasta en el brillo de sus dioses), el regreso de la raza expoliada.<sup>6</sup>

En “Catedral salvaje” (1951) –ese vasto poema de 353 versos siempre intensos– el poeta se inmolaba al ceder la palabra a la Palabra –acto sacrificial– y se

<sup>4</sup> Cf. Vladimiro Rivas Iturralde. “César Dávila Andrade: el hermetismo como superación de lo regional”, en *Tema y variaciones de Literatura*, No. 8. México, UAM–Azcapotzalco, II Semestre 1996. pp. 25-42.

<sup>5</sup> Octavio Paz. *El signo y el garabato*. México, Joaquín Mortiz, 1973. p. 158.

<sup>6</sup> Diego Araujo Sánchez. “César Dávila Andrade: el dolor más antiguo de la tierra”, en *Agora*, No. 8. Quito, enero 1968, pp. 23-44.

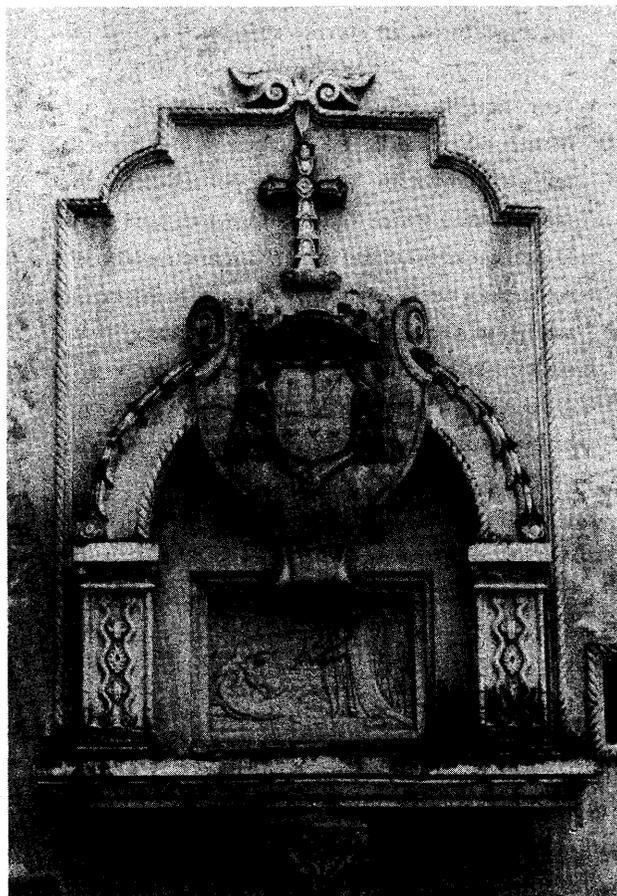
dejaba destruir por la visión ennegreciendo, como los místicos, para ver mejor. Y mientras el yo poético –siempre de difícil elucidación– se volvía más conflictivo en este poema donde el yo es creador, receptor, agente y víctima de las visiones telúricas, en “Boletín y elegía de las mitas” (1959) el poeta vive en otro acto sacrificial el tormento de sus indios y muere las muertes de las víctimas, y el yo lírico se presenta como un yo tan abiertamente plural que las fronteras entre el yo y los otros se perciben solamente por los actos de denominación del sujeto.

No me parece simplificación ni caricatura 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, llámese Dávila Andrade, está siendo perse-

guido por una 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 pugnan en su interior. Ninguna de las dos adquiere pleno dominio de su alma y mientras tanto vive su dualismo como una culpa, como un sufrimiento y una contradicción, raras veces como una ventura. Esa aflicción se resuelve como odio a los antepasados blancos y como desprecio a su costado indio. Dávila Andrade fue atrapado en este poema por la primera pasión, la de la denuncia, superando, sin embargo, la mera reivindicación, como veremos. En vez del desprecio optó por la compasión. Para ello, empezó proclamando la índole religiosa del poema.

### Índole religiosa del poema

En primer lugar, “Boletín y elegía de las mitas” está traspasado por la más íntima, sincera y profunda emoción religiosa. En su ponencia “Una clave para la interpretación de Boletín y elegía de las mitas”<sup>7</sup>, María Rosa Crespo demostró que la correspondencia entre la pasión, muerte y resurrección de Cristo y de la raza indígena potencia hasta el infinito el mensaje religioso del poema. El tránsito por la vía purgativa posibilita la liberación del ser humano de su insignificante condición subalterna. Así, el rito expiatorio de muerte y resurrección se convertirá en el latido mismo de la creación poética de Dávila Andrade. Crespo demostró con gran rigor el paralelismo existente entre las páginas evangélicas que narran la pasión, muerte y resurrección de Cristo y



<sup>7</sup> María Rosa Crespo. “Una clave para la interpretación del Boletín y elegía de las mitas”, en *Cultura* (Revista del Banco Central del Ecuador), No. 3. Quito, enero-abril, 1979, p. 344.  
María Rosa Crespo. “Una clave para la interpretación del Boletín y elegía de las mitas”, en *Cultura* (Revista del Banco Central del Ecuador), No. 3. Quito, enero-abril, 1979, p. 344.

las escenas del “Boletín”. La extensión de su texto me exime de repetirlo. Sólo citaré dos ejemplos de los ocho misterios 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” (Luc. 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 (Luc. 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.

Objeto de otro ensayo será la presencia hindú y esotérica en las concepciones religiosas de Dávila Andrade. Adelantaré, sí, que cuando él dice “resurrección”, no sólo está refiriéndose a la resurrección sino también a la reencarnación, concepto muy

diferente. Pero antes de pasar a las demás definiciones del poema veamos de dónde viene el poema.

## Fuentes historiográficas del poema

Detrás del poema hay una paciente investigación histórica. El poeta se nutrió en un libro fundamental de la historiografía ecuatoriana: *Las mitas en la Real Audiencia de Quito* del profesor Aquiles Pérez. Nombres propios, quichuas y españoles, topónimos, salen de ahí. Pero también hay otra fuente histórica del “Boletín”: la *Relación histórica en la ciudad de Cuenca*, escrita en 1765 por el Corregidor Joaquín de Merizalde y Santisteban. Y sin embargo, no hay nada libreco en este boletín, no huele a archivo o diccionario. El poema convence 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<sup>8</sup> y que en él se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado. 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.

## Crónica y lamento: un himno bárbaro

“Boletín y elegía de las mitas” es, en segundo lugar, como dice el título, una crónica poética de 287 versos libres, un boletín o un informe que consigna las torturas a los indios ecuatorianos en las mitas, minas, obrajes, haciendas y servicio doméstico –esas cinco instituciones económicas medievales que España

---

<sup>8</sup> José Carlos Mariátegui. “César Vallejo”, en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México, Solidaridad, 1969. pp. 328-337.

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 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” es en quichua la antigua servidumbre de los indios adscritos al trabajo forzoso en los fundos de los respectivos propietarios, el “mitayug” o “mitayo” es el ser hecho nada a la fuerza, el condenado sin culpa a nacer muerto. En otras palabras, el “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, y la que lo consideraría como un poema lírico. De acuerdo a la primera forma de interpretación, existiría 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 consideraría 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, es decir, ¿quién es Dávila Andrade como conciencia poética y como conciencia mestiza? Gesto autobiográfico pues, y abrazo solidario. Esa doble conciencia 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 tercer lugar, es un canto coral indígena, una salmodia y un 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–, cumple a cabalidad los principios aristotélicos de imitar las acciones y lograr mediante la

piedad y el terror la expurgación de las pasiones. El aporte indígena radica en algo que quizás está más allá de la formas: la profundidad del sentimiento, la violencia y ternura de su ritmo y de su melodía, su peculiar polifonía, difícil de encontrar en otras culturas.

El drama consta de tres partes claramente definidas: la presentación de la voz que nombra a los otros (el prólogo en la tragedia griega) y habla en su nombre porque han muerto en las torturas y se identifica con ellos. Una segunda parte (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 la tercera (el éxodo), un poderoso y estremecedor final, el regreso, la resurrección de entre los muertos.

Bien 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. Observé ya líneas arriba que el poeta se suicidó mientras en Quito el Teatro Ensayo de la Casa de la Cultura, dirigido por el italiano Fabio Pachioni, representaba triunfalmente el “Boletín”, una prueba de la eficaz contextura dramática, teatral, del poema.

“El comienzo”, escribe el poeta e investigador mexicano Carlos Alberto Guzmán en un breve, excelente y aún inédito estudio acerca del poema, “es un acto sonoro de nombramiento, de denominación”<sup>9</sup>:

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.

<sup>9</sup> Carlos Alberto Guzmán: “La mirada anterior: *Boletín y elegía de las mitas*, de César Dávila Andrade” (inédito).

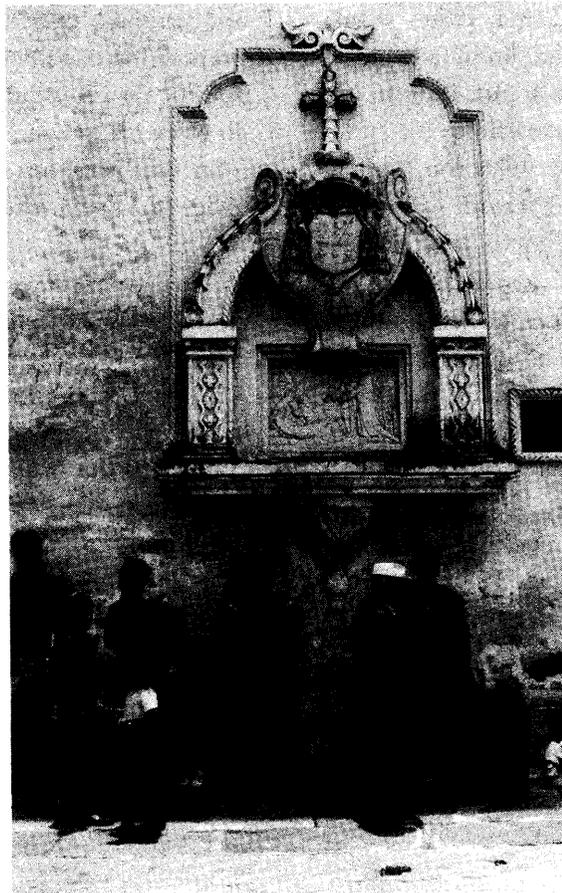
Sudor de sangre tuve en Caxají, Quinchiriná,  
en Cicalpa, Licto y Conrogal.  
Padecí todo el Cristo de mi raza en Tixán, en  
Saucay,  
en Molleturo, en Cojitambo, en Tovavela y Zoray.  
Añadí así, más blancura y dolor a la Cruz que  
trujeron mis verdugos.

En efecto, el sujeto del acto –el yo lírico– se presenta como una afirmación que indirectamente recuerda al *yo soy otro* 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, agonice y padece. 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 casi salmodiados como los de 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, sí, dice con sus palabras el corifeo (para usar el vocablo de la tragedia ática aplicable en este caso a la voz solista 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 o bien pueden ser estériles o bien pueden ser 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 dónde. Junto a ellos, un tema capital: el sufrimiento. “Sudor de sangre tuve”, “padece todo



el Cristo de mi raza”, dice la voz en primera persona en versos donde el lenguaje alude a la pasión y muerte de Cristo, pasión y muerte que se extienden sincréticamente a la raza sufriente 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 este poema, objeto de mis reflexiones, encontraremos dolor y dolor que se entrecruzan como corona de espinas sobre la frente del poeta. El tema de Dávila, como de Vallejo, es el huérfano, el hombre 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 indias–.

Hay que señalar, de paso, 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 señala Guzmán<sup>10</sup>, 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 se ha hablado. Porque tales son las figuras dominantes de este poema bárbaro: la imagen directa y descarada, el nombre propio, los quichuismos (los topónimos de gran sonoridad indígena), las onomatopeyas, sinestias acústicas, aliteraciones, el símil, las elipsis, los arcaísmos, la enumeración, la repetición, el contraste y la exclamación. La metáfora, la fulgurante metáfora de “Catedral salvaje”, no. De este modo y con estos recursos se produce un cambio del “yo soy otros” con que se inicia el texto, hacia el “desde mí también 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).

<sup>10</sup> Guzmán. *loc. cit.*

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 aquí que casi siempre se han leído erróneamente los apócope “tam” atribuyéndolos a la intención del poeta de lograr un efecto acústico, semejante al golpe de bombo. No hay tal. Los indígenas de la sierra ecuatoriana dicen: “Amí tan” por “A mí también”. Ni siquiera “Amí, tam”, que puede recordar algún tam-tam negroide, sino “Amí tan”. Jorge Salvador Lara en su admirable retrato del poeta y erudita revisión de los originales del poema<sup>11</sup>, afirma que los tipógrafos, “esos amables enemigos de todo escritor” incurrieron en una serie de pequeños errores inventariados por él. Publicado por primera vez en Buenos Aires, quizá se escuchó el resonar de un bombo en vez del humilde apócope. El primer verso muestra la unión de preposición con pronombre y el segundo la ausencia de artículo antes del sustantivo, usos de fuerte arraigo entre los indígenas de los Andes ecuatorianos.

En esta relación de atrocidades las víctimas (las imágenes) 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 (las más conmovedoras), son individuales, singulares:

A Melchor Pumaluisa, hijo de Guápulo,  
en medio patio de hacienda, con cuchillo de abrir  
chanchos,  
cortáronle testes.  
Y, pateándole, a caminar delante

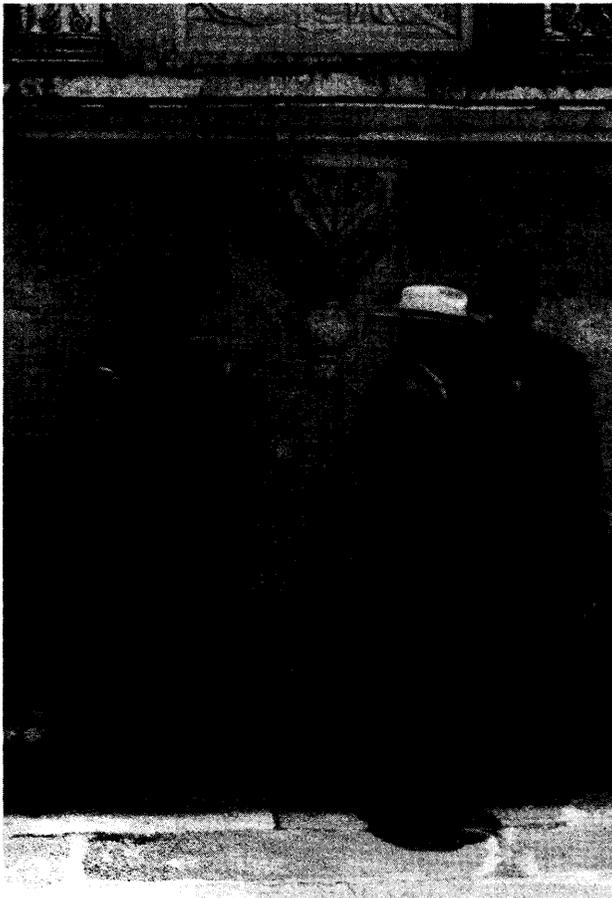
<sup>11</sup> Jorge Salvador Lara. “Los originales del Boletín y elegía de las mitas”, en *Museo histórico* (Órgano del Archivo Municipal de Historia de la Ciudad de Quito), No. 61. Quito, 1. Municipio de Quito, 1994. pp. 71-121.

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,  
Oyeme, escúchame.  
Como el venado herido por la sed  
te busco y sólo a ti te adoro.

Como observa agudamente Diego Araujo<sup>12</sup>, el momento de la tortura coincide con el del éxtasis. 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 parte de este texto de un antiguo himno quechua presentado, entre otros investigadores, por los peruanos José María Arguedas<sup>13</sup>, Sebastián Salazar Bondy<sup>14</sup> y Jesús Lara<sup>15</sup>, y lo desarrolló bellamente. Pachacámac, o sea, 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, 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).

A propósito de esta visión sacrificial del poema, escribe María Rosa Crespo: "América será un nuevo Gólgota; la víctima expiatoria, el indígena martirizado en la cruz traída por los conquistadores. Dávila Andrade, oficiante extraño y solitario, capta este íntimo lamento y por medio de su voz la raza indígena inicia el relato de sus misterios dolorosos:

Yo soy Juan Atampan, Blas Llaguarcos, Bernabé  
Ladña...

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.

<sup>12</sup> Araujo, *loc. cit.*

<sup>13</sup> José María Arguedas (Selección y presentación). *Poesía quechua*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

<sup>14</sup> Sebastián Salazar Bondy (Introducción, selección y notas). *Poesía quechua*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.

<sup>15</sup> Jesús Lara (Nota preliminar, introducción). *La poesía quechua*. México, Fondo de Cultura Económica (col. Tierra Firme, 30), 1979.

## 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 Sánchez:

Dávila Andrade 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 que sus criaturas. Esta misteriosa identificación confiere perspectivas inusitadas a su existencia.<sup>16</sup>

Y bellamente desarrolla Guzmán:

“Quién soy yo, qué es mi vida?”, se pregunta el poeta. Mira hacia dentro, arrima la oreja a su fondo. Quizá está cansado, aburrido o decepcionado de lo que ve en su hoy. Quizá sufre y encuentra ese dolor como algo sin sentido. Y al mirar hacia adentro, al escuchar en su pozo, descubre que es un río. Que no es sino una onda del fluir incesante. Se 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, comienza 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 decir las, 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, sé que siempre volvemos. Sé que seremos siempre.<sup>17</sup>

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 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 es terrible: el poeta debe cargar sobre sus hombros tanto la maldad y las culpas de los victimarios como el dolor de las víctimas. Y soportar la obligación de redimirlos.

## Epica 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, celebra las hazañas de los héroes, de los vencedores. “Boletín y elegía de las mitas” canta 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 nostalgia metafísica de la que ya habló Mariátegui.<sup>18</sup> Así pues, se trata, en cuarto lugar, de un canto épico, pero de una épica de la derrota, de una raza vencida, no sólo por el poderío español y la decadencia misma del imperio incaico, sino por su propia pena, su propia melancolía.

<sup>16</sup> Araujo. *loc. cit.*

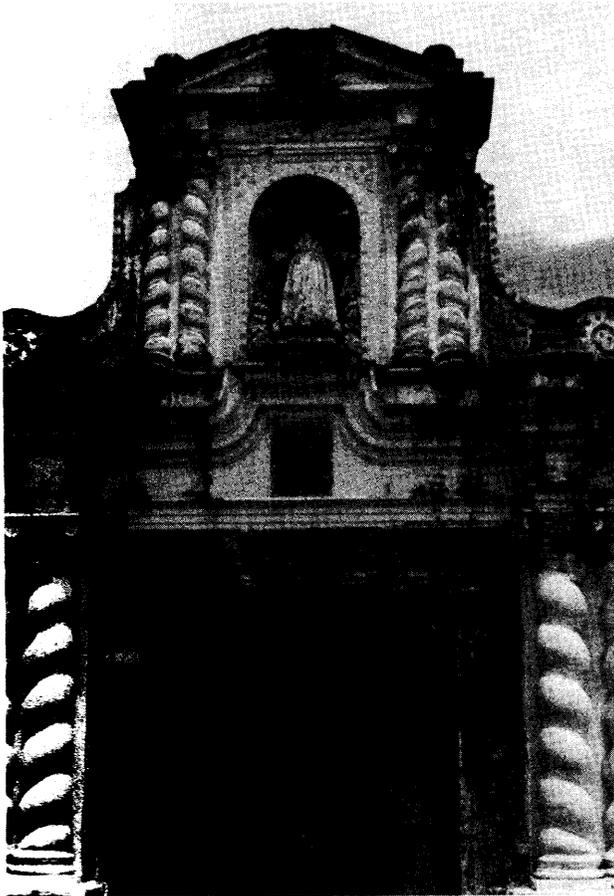
<sup>17</sup> Guzmán. *loc. cit.*

<sup>18</sup> Mariátegui. *loc. cit.*

Los 70 versos finales son poderosos, exultantes: conforman la tercera parte y 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,  
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 ajustado a la realidad histórica es el



hecho del secular sufrimiento indígena, anterior al hecho de la Conquista. Si formalmente, como hemos anotado, por la índole misma del poema, ha sido desterrada de él la exquisita metáfora y lo que predomina es, en cambio, la imagen directa, la parquedad en gris y en blanco y negro, además del 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 escena (la imagen, la representación) de tormento y sufrimiento. La metáfora, recordemos, pertenece al reino de la lírica; el símil, como en este poema, al dominio de la épica y de la historia. Todos estos recursos formales, la estructura dramática del poema, su lenguaje, su peculiar musicalidad, la piedad y terror que suscitan, el peso del destino que gravita sobre toda una raza, hacen del poema una obra maestra del arte mestizo latinoamericano. “En Boletín y elegía de las mitas”, escribe María Rosa Crespo, “encontramos todos los recursos fonéticos que pueden lograrse al someter a un tratamiento especial el estrato acústico: onomatopeyas, sinestesias acústicas, aliteraciones, potencian el lenguaje poético de tal forma que nos es posible escuchar los ayes y gemidos de un pueblo, el sonido del látigo, del telar, de los huesos que se rompen, de la sangre que escapa a borbotones por la herida abierta, del corazón estrujado por el dolor, de los pasos que se alejan y de los que regresan de la muerte, originándose así una orquestación escalofriante cuando el verdugo pulsa las cuerdas del alma de su víctima”

No se trata meramente de un buen momento del indigenismo literario, sino, por esa identificación del poeta con sus criaturas bárbaras y sufrientes –semejante a la pululante vida intraterrestre y las visiones de “Catedral salvaje”–, por su austeridad y su atmósfera sombría, la parca intensidad de su lenguaje, 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. ■

<sup>19</sup> María Rosa Crespo. *op. cit.*, p. 344.

