

CESAR DÁVILA ANDRADE:

EL HERMETISMO COMO SUPERACIÓN DE LO REGIONAL

— Vladimiro Rivas Iturralde*

Nacido en Cuenca, capital de la provincia ecuatoriana del Azuay, César Dávila Andrade (1918–1967) comenzó su vida literaria en Quito luego de una breve estancia en Guayaquil y la desarrolló desde los primeros años de la década del cincuenta 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, y de *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 del espacio: en la época de los últimos coletazos del realismo social ecuatoriano, Dávila Andrade propuso una cosmovisión que contradecía las expectativas cifradas en él. Lejos de seguir, como algunos de sus contemporáneos, cultivando una literatura regional, indigenista y epigonal, se arriesgó a fundar, pese a sus grandes desigualdades, 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

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana–Azcapotzalco.

ecuatoriana. Acabó exiliándose en Caracas, de donde ya no regresaría nunca. El 2 de mayo de 1967 se cortó la yugular en un cuarto de hotel, poco después de una insuperable crisis alcohólica. En Ecuador, mientras tanto, se escenificaba triunfalmente su poema épico-lírico “Boletín y elegía de las mitas”.

Alcanzó a publicar seis libros de poesía: *Espacio, me has vencido* (Quito, 1946), *Consagración de los instantes* (Quito, 1950), *Catedral salvaje* (Caracas, 1952), *Boletín y elegía de las mitas* (Buenos Aires, 1954), *En un lugar no identificado* (Mérida, Venezuela, 1960), *Conexiones de tierra* (Caracas, 1964). Póstuma es su antología *Materia real* (Caracas, Monte Avila, 1970), que incluye algunas series fragmentarias e inconclusas como *La corteza embrujada* (1952-1966), y poemas de *Materia real* y de *El gran Todo en polvo*. Sus obras completas en verso y prosa se publicaron en Cuenca en dos volúmenes (1984), con indispensable estudio introductorio de su sobrino, el también escritor Jorge Dávila Vázquez. Poeta visionario, de una enorme fuerza telúrica, a menudo desigual, alcanzó en sus mejores momentos una altura que pocos poetas latinoamericanos han alcanzado.

Tres son sus libros de relatos: *Abandonados en la tierra* (Quito, 1956), *Trece relatos* (Quito, 1956) y *Cabeza de gallo* (Caracas, 1966). Estos tres bastaron para convertirlo en uno de los relatistas ecuatorianos más representativos de su tiempo. Sin embargo, leídos ahora, la mayoría de los cuentos del gran poeta de *Catedral salvaje* nos parecen rústicos y mal escritos, acaso carentes de inventiva —no de imaginación—, claridad y lucidez. Por otra parte, su obra como narrador ha sido perjudicada por una crítica complaciente. Diego Araujo ha sido de los pocos en poner los límites: “En sus narraciones importan menos la brillante prosa poética y la técnica, a veces imperfecta según las exigencias rigurosas del arte de escribir cuentos, que la

descripción de situaciones humanas y la creación de personajes y ambientes”.¹ César Dávila, en efecto, es muy superior en la mera descripción naturalista de la degradación de la carne y en la creación de atmósferas que en la narración articulada de acontecimientos. No es un arquitecto, no es un hombre moderno. Es un alma autocompasiva que se duele del cuerpo, un sentimental con ojos y oídos para ciertas manifestaciones límites del dolor humano, un escritor interesado en asociar el horror a la misericordia.

En su ensayo sobre los relatos de Dávila Andrade, 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.²

Si bien la palabra *muerte* y todo lo que conlleva es clave en estos relatos, no creo, como piensa Agustín Cueva, que sea la muerte como “amenaza de un crimen de lesa carne, de lesa biología”, la realidad última de estos relatos. Se trata, más bien, en el peor de los casos, del “anuncio de una crueldad metafísica”, y en el mejor, de un itinerario de descomposición de lo

- 1 Diego Araujo Sánchez. “César Dávila Andrade: el dolor más antiguo de la tierra”, en *Agora*, No. 8. Quito, enero de 1968, p. 33.
- 2 Agustín Cueva. “Dávila Andrade: sus obsesiones y símbolos”, en *Lecturas y rupturas*. Quito, Planeta, 1986, p. 143.

orgánico en el hombre que se constituye en experiencia liberadora, liberadora del alma. El naturalismo de Dávila Andrade es, por ello, trascendental: la muerte —no importa cuán sórdida— es, más allá de su antesala de enfermedades, gusanos y putrefacción, una puerta de acceso a la eternidad. De ahí que su mirada vuele muy alto en algunas de sus últimas narraciones, las de *Cabeza de gallo*: sus climas, como en *Catedral salvaje*, serán apocalípticos, y las historias mismas —como en su poesía última, inspirada por el budismo zen, el pitagorismo y otras corrientes espiritualistas y esotéricas— encerrarán sentidos cifrados, herméticos.

La obra narrativa de Dávila Andrade está atravesada por oscuras misericordias y piedades, por actos compasivos y autocompasivos que pueden lindar con lo ridículo y lo cómico. Lo patético y terrible conviven con un humor craso y áspero, a menudo involuntario.

Examinemos uno por uno estos cuentos. Primero los de *Trece relatos*, libro central en la obra del escritor:

En “La batalla”, una porquera agoniza mientras afuera de su casa ocurre una escaramuza. Dávila reconstruye lo que más le importa: la narración de una batalla simbólica, la de cada individuo con su “lote de muerte”, y la vida de porquera de la agonizante. Ella vivía de matar animales y ahora va a morir “de la pura vida”, sin que la toquen las balas. Una vez muerta, convive el viudo con un cadáver al que no puede dar sepultura por la batalla que se libra afuera. La otra batalla, la del hombre vivo contra la muerte real de su mujer pudriéndose. Situación, más que límite, exagerada: la madre—muñeca de sebo—muerta pudriéndose.

El cuento revela la vocación naturalista de Dávila Andrade, un momento de profundo asco por el cuerpo. No sólo porque ese cuerpo agoniza, sino porque mientras estaba vivo anticipaba ya esta grasienta muerte. Es un mundo de sangre, de grasa animal,

de alimentos sin purificar ni destilar, un mundo grumoso, espeso, donde nada es transparente ni cristalino. Naturalismo exaltado: el cadáver de la mujer: mal olor prematuro, moscas, piojos, meados, pelo seboso, pululante gusanera. El tema del cuento es el cuerpo o, mejor, el asco al cuerpo y, como en casi todos, el miedo, no tanto a la muerte, sino a su antesala de lenta descomposición biológica.

Por otra parte, hay un evidente planteamiento necrófilo: la hija se acuesta con el cadáver de la madre y reprocha la ausencia del hombre-animal-padrastro que la posea y del hombre-animal-hermano. Y ahí muere ella con la madre muerta. ¿Por qué muere? No lo sabemos. Es, como tantas otras en la narrativa de Dávila Andrade, una muerte gratuita, arbitraria, no el desenlace de un lúcido plan. Hay por ahí, como un relampagueo, algo que nos recuerda las escenas necrófilas de Poe o de Quiroga. Sólo que a éstas las justifica plenamente la arquitectura del relato.

Exhumado y ampliado a partir de unos versos de “Catedral salvaje”, “El cóndor ciego” da un trato antropomórfico al cóndor. Es decir, se trata de una fábula. Pero toda fábula es, en esencia, didáctica: pretende enseñar algo, dejar una moraleja. En Dávila Andrade no: su intención es estrictamente poética: describir el último vuelo de un viejo cóndor andino que acaba replegando sus alas como un suicida, y lanzándose al mar. Como en otras, en esta pequeña obra maestra está presente la obsesión por el destino final de la carne: la caída en el planeta. Y evidentemente, hay también una prefiguración del fin del poeta.

En “Ahogados en los días” el personaje es el bachiller Asuero, un filósofo indigente como Diógenes el Cínico. Asuero ha dejado de desear porque “los hombres, todos los hombres, viven ahogados en los días, en los siglos, en la Eternidad” (p. 41). La eliminación del deseo, principio del budismo zen: “Así permanecerán ahogados hasta que terminen de desear la ciénaga del

Tiempo. Mire: yo, ya no deseo nada. ¡Nada! Soy algo así como un hueso de la Nada en el cuerpo de Dios! El viento me lleva como a un gavián dormido; yo voy, me dejo ir. Obedezco. Por esto, no soy un ahogado más. He renunciado a mi capacidad de aspirar. Yo, vivo en la orillita...” afirma el filósofo Asuero. Este hombre que ha dejado de desear y que “vive en la orillita” es el que se ahogaba al principio del cuento. Será menester deshacerse, separarse del cuerpo, matarlo, para recuperar la libertad. Una observación final: es involuntariamente cómica la presentación del personaje: en una plaza quiteña exclama, súbitamente: “¡Me ahogó!” El grito se justificaría si se tratase de una asfixia corporal, pero se trata de un ahogo filosófico: lo que el bachiller Asuero grita es, literal y ridículamente, “¡Me ahogo en los días!”, esto es, “¡Me ahogo en el tiempo y anhelo la eternidad!”

En “Un cuerpo extraño” un hombre —otro buscador religioso— aloja en su casa a una mujer que huye de su marido. El casto anfitrión descubre que la mujer ha huido de su casa. La delata. Súbita declaración amorosa de ella. El marido la recupera y el hombre casto se queda solo de nuevo. Entre ridículo y cómico, el casto varón es un pobre personaje. Muy mal cuento, con recursos del peor melodrama: después de que el hombre ha delatado a la mujer y se ha puesto de acuerdo con el marido en la representación teatral de su llegada a casa para recuperar a la mujer, ésta declara inesperadamente su amor al casto protector.

Una de las conclusiones del cuento es que, a partir de la tonta castidad del hombre, declare la mujer: “Cretino, ¿no sabías que una verdadera mujer no puede solicitar sino a través de un sueño, de una ardiente mentira o de un hechizo?” (p. 60).

Buen cuento, por fin, “Un nudo en la garganta” trata de nuevo sobre la asfixia, pero una asfixia corporal con repercusiones en la conciencia. Un buhonero tísico siente agravarse su mal y aproximarse la muerte. Deja la ciudad, su oficio ambulante, y

huye al campo para morir en el regazo de su madre. Muere antes de llegar y nadie reconoce el cadáver. Como en “La batalla”, como en “Un cóndor ciego”, se trata de otra narración de agonía, de descomposición de un cuerpo vivo. Sólo el dolor, la agonía y la muerte (aunque sea anónima) pueden dar relieve a ese buhonero, un agonista insignificante, una vida simple, de escasas dimensiones económica y política. La descripción de la sensación de dolor y asfixia es convincente y viva. Literariamente, los personajes de Dávila Andrade están vivos porque mueren. Son, como en Sartre, pero de un modo hiperbólico, seres-para-la muerte.

En “El recién llegado”, Dávila Andrade pretende explicar ciertas extrañas reacciones de los perros por la transmigración de las almas. En la base de este cuento subyace la idea pitagórica y budista zen de la transmigración del alma de un ser vivo a otro. El alma puede indistintamente alojarse en el cuerpo de un perro o de un hombre. Aquí el mal gusto no sólo es estético, narrativo, sino intelectual, conceptual. Un tema de enorme dificultad y riesgo aparece despachado con excesiva rapidez y facilismo, sin compromiso real con el tema. Además, la fusión del lenguaje narrativo y el poético es infortunado, de mal gusto: “... vio pasar volando-azul una gruesa mosca queresera...”

El purgatorio terrestre es el tema de “El hombre que limpió su arma”, que bien podría llamarse “El hombre que limpió su alma”. Simón Atara, guardián nocturno, solitario, mata accidentalmente a un niño, homicidio que da origen a un tortuoso recorrido de cárcel en cárcel, que sólo es acicate para que Atara se enfrente a los fantasmas de su conciencia. El viejo tema de Dostoyevski y de Kafka, pero empequeñecido por la confusión de pensamiento, la inseguridad narrativa y la fealdad del estilo. Más que extrañas entrevistas con el juez, inverosímiles: demasiado breves, éste jamás pregunta lo que el lector espera debe pregun-

tar realmente al ex-guardián en un caso como el suyo. El interrogatorio es muy subjetivo, demasiado breve y rompe el límite de la verosimilitud: simplemente ya no le creemos. El cuento no logra enfrentarnos al mundo del absurdo que, como lo fantástico, debe aparecer planteado desde las primeras líneas. No es literatura del absurdo, sino torpeza narrativa, por una parte, e intento de transmisión de lo incommunicable, por otra. Las de Dávila Andrade parecen ser aventuras espirituales, solitarias, casi incommunicables: “Se había estrellado contra los ‘otros’”. Y estrellarse contra los otros significa una distracción del espíritu, un desvío de la aventura interior, individual: una prueba. Dávila Andrade vivió desgarrado por esa doble tensión, una que lo volcaba hacia adentro, otra hacia afuera; una centrífuga y otra centripeta; una que se resolvía en ensimismamiento, otra en compromiso con los otros.

Hay a menudo párrafos imposibles como éste, que acaba siendo oscuro por tanta adjetivación imprecisa, casi contradictoria: “Luego les arrojó una mirada fina, burlona. Estaban entristecidos, emporcados por el error y la confusión. Estaban vacíos, desamparados.” Uno se pregunta: luego de tal enumeración, ¿cómo estaban, al fin?

“La última misa del caballero pobre” es eso: la última misa a la que asiste un rico y noble caballero arruinado. Esta misa es un desquite de su Dios, a quien el caballero echa en cara haberlo abandonado, ridiculizado y humillado frente a los demás.

En “Durante la extremaunción”, un agonizante, asistido por un cura que le administra los santos óleos, retrocede en el tiempo hasta sus orígenes, hasta el momento de la concepción. Es uno de los relatos más interesantes y logrados de Dávila Andrade.

Aquí aparece expresada con mayor claridad que nunca en el libro la idea de que el alma humana es inmortal y se encarna, esto es, se encarcela en un cuerpo rodeado de fealdad, de podre-

dumbre, de contingencia. Otra vez, el tema del moribundo, del agonista, del cuerpo en trance de muerte y descomposición.

Publicado en 1955, este cuento —el más experimental de los trece, pero también el que con mayor transparencia revela el pensamiento del autor—, se anticipa a otros dos de distinguidos escritores latinoamericanos con tema análogo: es tres años anterior a “Vuelta a la semilla” de Carpentier y cinco a “La frontera increíble” de José Revueltas —quien también intentó *contar*, siguiendo el insuperable ejemplo de *La muerte de Iván Illich* de Tolstoi, desde el lado moridor, desde el más allá. Sólo que el cuento de Revueltas es inferior: muy teatral, está plagado de adjetivos, esto es, de gestos, de muecas: le falta sobriedad, cierta imperturbabilidad para que esa mirada “desde la otra frontera” convenza. La mirada se contrae, y el rostro. Revueltas —como a menudo también Dávila Andrade— se estrella con la nada: no asistimos en verdad a la muerte del prójimo sino a los vanos esfuerzos del autor por ver lo que no se puede ver. Tan obsesivo es el tema en Revueltas que la visión de la vida desde la agonía estaba ya presente en su primera novela importante: *El luto humano*, y continuará en toda una saga narrativa.

Muy extraño cuento, realmente hermético, “Aldabón de bronce” se abre con una suerte de prólogo también extraño: unas aves domésticas, gallo y gallinas, hablan entre sí como en las fábulas y cuando piden el alimento de la anciana que las sustenta, descubren que está muerta. ¿Es un cuento dentro de otro? ¿Es un prólogo? ¿Es un error?

Y ya el cuento: unos niños golpean el aldabón de bronce de una casa donde un anciano vive solo. Traviesos, logran siempre escapar del viejo. Un niño que nada tiene que ver con las travesuras de los otros es sorprendido por el viejo y castigado injustamente a recibir varazos. Al golpear al niño, dice el viejo, una y otra vez: “Yo nunca he sufrido”. Reconoce el anciano su

injusticia y se arrepiente de rodillas frente al niño, quien luego se va exclamando: "Viejo loco". Aquí, como en otros cuentos, queda flotando en el aire un gran signo de interrogación, una pregunta nunca contestada y, en el lector, la sensación de vacío y perplejidad.

"El último remedio": otra vez un agonista. La mujer del enfermo, tísico probablemente, le busca remedios entre los curanderos. Consigue una última receta: leche de una mujer robusta con un hilillo de sangre. La abnegada esposa le consigue una chola que da de lactar a su hijo, se la lleva a casa para ofrecerle los senos al marido. Narcotiza a la chola y el marido no sólo hace de niño lactante sino también de hombre. Muere sobre la mujer dormida.

El cuento es humorístico o, mejor, cómico, pero de una comicidad basta y triste. Sin embargo, contiene una declaración de la intimidad de Dávila Andrade: el hijo-hombre que desea una mujer-madre para seguir viviendo. El marido sólo debía mamar esos pechos, como un niño, pero infringe la regla al fornicar con ella, como un hombre. Hay aquí una pugna manifiesta entre dos actitudes: ser niño o ser hombre. La lactancia le dará la salud; el coito, la muerte. Pugna irresuelta entre ser hombre y ser niño, entre la necesidad de madre y la necesidad de mujer.

Más que cuento, "El elefante" es anécdota. Un personaje cuyo nombre es una triple A, Antonio Andrade y Argudo, es ascendido a Inspector de una Comisaría Municipal de Mercados. Su conducta intemperante, su desaforado mal humor se explican por un elefante: una fibra de carne incrustada entre sus dientes. Se trata de un cuento humorístico y triste, anecdótico como los primeros de Chéjov.

"Lepra": un hombre se descompone, víctima de una repentina lepra. Otra vez el tema de la descomposición de la carne. Todos huyen de él. Se queda solo en su hacienda. Llega una mujer

mayor, una “prima” que lo ayuda mientras se va al leprocomio. Deja el enfermo a la mujer un dinero con el cual monta un pequeño negocio. El hombre regresa, cinco años después, curado. Pero, como el Lázaro de Andréyev, ya está maldito. La mujer no lo recibe. El se retira como lo que fue, un ser manchado, marginado, un fantasma errante. ¿Qué pueden ofrecer estos indigentes ante la adversidad sino la desesperanza?

Dávila Andrade nos escamotea *casi siempre* las dimensiones históricas, económicas, políticas, y *a veces* éticas de sus agonistas para ir a lo que le importa: mostrar la mera descomposición del cuerpo, al que se opone un alma inmortal. En tal sentido, su visión es maniquea: el cuerpo y el tiempo del que depende son el mal, el alma y la muerte que la desatan del cuerpo y del tiempo son el bien. Pero son operaciones que no dependen del individuo: la vida y la muerte son ajenas a él. Son asunto de biología. Además, el alma es un concepto y la muerte una negación. Y sólo nos quedamos con ellos como saldo de la lectura: con un mero concepto y una negación. Sin embargo, en este cuento escribe algo novedoso, desgraciadamente nunca sustentado ni desarrollado en el texto: “La piel proviene de muy lejos: viene del alma.” Es una más de las tantas intuiciones poéticas nunca desarrolladas narrativamente.

El naturalismo de Dávila Andrade no pretende revelar las cras sociales, ni responder a una visión crítica de la sociedad, sino más bien obedecer a un oscuro principio religioso entre cristiano y budista, a una personal teosofía: todo o casi todo en el mundo es podredumbre y contingencia. Todo es —o casi todo— nauseabundo. El cuerpo y el tiempo son pantanos que atrapan al alma, y sólo la muerte puede liberarla. Se subrayan, entonces, los detalles naturalistas para revelar dos cosas: la naturaleza contingente, susceptible de corrupción, del cuerpo, por un lado, y la existencia incontaminada, liberadora y migratoria del alma, por otro.

El frecuentemente antologado “Vinatería del Pacífico” (de *Abandonados en la tierra*) tiene, en cambio, como tema final, una forma de la esperanza. Como siempre, el autor describe aquí un mundo de miserias, enfermedad y compasión. El joven protagonista–narrador de la historia es empleado en un extraño negocio de vinos, cuyos dueños le encomiendan llenar domésticamente del vino de una tinaja las botellas que luego serán vendidas al público. Pero el muchacho descubre con horror que los dueños explotan también la enorme tinaja para que en ella sumerjan sus cuerpos desnudos los tísicos que aspiran a sanarse. Una joven mujer fallece en la tinaja. Es enterrada en secreto. El joven empleado, enterado de que el padre busca señas de su hija desaparecida, piensa contarle la verdad, pero antes de la entrevista, decide dejarlo solo con su esperanza, “que su dolor sa grado se vaya adelgazando en el curso mortal de la esperanza”.

Qué difícil encontrar en la literatura ecuatoriana a un narrador completo: con inventiva, vigor, buen gusto, brío, recursos narrativos y algo que decir. Dávila Andrade, por ejemplo, tenía mucho que decir, pero qué mal escribía. Le faltó, ante todo, paciencia. Qué atropellado era, qué desigual. Saber narrar es saber dar a cada escena su tiempo, su duración, su intensidad. Dávila Andrade carecía de este sentido del ritmo. Abreviaba o prolongaba innecesariamente ciertas escenas, ciertos momentos, desvinculándolos, casi, del flujo de la narración. Cuando quería ser poeta escribía cosas como ésta: “En una pajarera, un viejo guacamayo trepaba por la tela metálica hacia un rayo de sol”. Pero dentro del conjunto, la frase poética es rebuscada, es un *añadido* al cuerpo de la narración, no late con él. O esta poderosa tiniebla: “el palor de las tabes consuntiva”, enigma que, traducido, viene a significar lo siguiente: “palidez de la consunción que consume”. La forma, en general, no desdice del fondo: la oscuridad del pensamiento se manifiesta en un estilo oscuro, nada

cristalino, una prosa turbia, espesa, imprecisa. El humor involuntario de estos cuentos reside en la exageración de los rasgos patéticos y en la inverosimilitud.

Su volumen *Cabeza de gallo* ofrece, en cambio, algunos de los textos más cuidados pero desgraciadamente herméticos de este escritor descuidado y visionario. Su respuesta al mundo de miserias por él mismo propuesto fue el del hermetismo y la visión.

En sus últimas narraciones, Dávila Andrade es sobre todo un ejemplar creador de atmósferas. Arranca al lector de su cómodo y prosaico rincón y lo lleva a mundos fantásticos, alucinatorios. Notables son, en las diez narraciones de *Cabeza de gallo*—de las cuales dos, “El cóndor ciego” y “El hombre que limpió su arma” ya habían aparecido en *Trece relatos*, y otras tres, “Ataúd de cartón”, “Primeras palabras” y “La muerte del ídolo oscuro” en *Abandonados en la tierra*— las imágenes que denuncian una atmósfera: cielos encapotados, vientos, valles, montes, colores, ruidos, silencios, con resonancia subjetiva—porque Dávila Andrade no es sólo un visionario espectador de las escenas que describe, sino que íntimamente participa de su emoción y la transmite.

No me extraña que Dávila Andrade, estudioso del esoterismo, el budismo zen y otros orientalismos, haya tocado en sus cuentos, por implicación unas veces, por deliberación otras, aspectos referentes a esas corrientes de la fe, el pensamiento y la sensibilidad.

“Cabeza de gallo”, por ejemplo, es un cuento cuyo desarrollo gira en torno de la idea moral de la destrucción del ser viviente, idea, por oposición, muy cara al budismo zen. En este cuento, un gallo a punto de ser sacrificado bárbaramente en una fiesta campesina es vinculado a la imagen sacra de una iglesia destruida por el fuego. Me atrevo a conjeturar que para Dávila Andrade ese gallo era un signo divino. El ambiguo desenlace—según el cual

no se sabe a ciencia cierta si el incendio del templo fue la providencial salvación del gallo, o si por celebrar el rito la población dejó la iglesia a merced del fuego —es el resultado, más que de un lúcido plan y una ejecución eficaz, de la puesta en juego de ciertas intuiciones e imágenes poéticas. Entre los escombros del templo, la población encontrará la imagen apenas tocada por el fuego del crucificado, y “su rostro, manchado de ceniza y envuelto a medias en un girón de cortinaje púrpura que no había llegado a consumirse, adquirirá un punzante aspecto de gallo de riña maltratado y sangrante sobre el suelo sucio y descompuesto del combate”. ¿Qué secreta correspondencia existe entre el gallo a punto de ser sacrificado y este otro, el gallo mesiánico? ¿Metáfora del sacrificio de Cristo, acaso? En general, este será el tono de las narraciones de *Cabeza de gallo*: hermético, como si el escritor fuese un iluminado cronista de milagros.

“Últimas palabras” (“Primeras palabras” en *Abandonados en la tierra*) es eso: la crónica de un milagro, pero con deficiente estructura y arbitrario desenlace. Por ello, el milagro no es estético, sino parte de la anécdota. Unos padres atados por la violencia y el odio mutuo venden por hambre a su hija muda y en el momento del desprendimiento de aquéllos, la pequeña habla.

La idea moral de la destrucción del ser viviente y sus implicaciones —la responsabilidad, la perplejidad del alma— crecen en intensidad y alcance a lo largo del libro. “Ataúd de cartón” es un cuento atrozmente verosímil sobre una violación, un nacimiento, un infanticidio, una hemorragia de parto y la muerte consecuente de la madre.

Así como este poeta lleva muy adentro la imagen andina del cóndor, lleva también muy adentro la imagen del indio esclavizado y secularmente tiranizado. “La muerte del ídolo oscuro” es un cuento indigenista con el maniqueísmo propio de esta tradición, pero superado por su atmósfera alucinante. El “ídolo os-

curo” es un piano, capricho musical del patrón, trasladado por indígenas tiranizados a lo largo de una casi fantástica topografía andina. El asunto de este cuento es el mismo de *Los guandos*, la novela indigenista que Joaquín Gallegos Lara inició en 1935, dejó inconclusa a su muerte en 1947, y Nela Martínez completó y publicó en 1982.

En “Pacto con el hombre”, Dávila Andrade abrevia la leyenda de Fausto y retoma la ficción pitagórica de la noción del cuerpo como tumba del alma. A un diablo le resulta insoportable habitar el cuerpo del hombre. Como en “El recién llegado”, en “Pacto con el hombre”, el *Fakir* —como llamaban sus amigos al poeta— se compromete con un tema difícilísimo, que requiere de una gran paciencia artesanal, pero comete el error de despa-charlo en pocas páginas.

En “Un centinela ve aparecer la vida”, ocho personajes reales a lo Maupassant o Chéjov, 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. El lector se siente al final, como el sobreviviente narrador y único espectador del nacimiento de un ser vivo, completamente solo y dispuesto a recomenzar todo. El relato apunta sobre posibilidades, como en el realismo fantástico, y concilia magistralmente el detalle naturalista con la visión fantástica. Una antología del cuento hispanoamericano que no incluya “Un centinela ve aparecer la vida” será, o producto de la ignorancia o de un criterio selectivo inexplicable.

La idea de destrucción, muerte, languidez, rebasa los límites de lo tolerable en “Caballo solo”, relato en que cada palabra es un desprendimiento de carne, de vida. Un hombre llega a una casa negra —la suya— luego de atravesar un pueblo de idiotas. Mientras recuerda la muerte de un hijo, muere la mujer; al volver con el ataúd, muere también el hombre, el hombre solo sobre el ca-

ballo solo. Esa languidez progresiva hace también necesaria, para el lector, la muerte del caballo y aun la destrucción del ataúd.

Pero “Caballo solo” es el anticlímax de ese formidable misterio que es “La última cena de este mundo”, la más inquietante y sugerente de las narraciones de la colección y, sin duda, de las mejores. Una gran infección ha obliterado una extensa área terrestre y sólo ha sobrevivido una isla situada al sur del planeta, cuyos únicos habitantes son los Doce y El, llamado Christian Huck, el Decimotercero. Christian=Cristo, el neocristo, el anticristo. “Los tiempos, como los horizontes, se habían entrefundido”, dice el narrador. Esto significa, para mí, que el hombre llegó a situarse en el momento imposible en que todos los tiempos se hicieron uno. Como este momento sólo podría ser la eternidad, y nada en el cuento indica o sugiere que lo sea, es en realidad una exasperación poética del instante, una plenitud, una irrealdad concebida por Dávila Andrade. Los Doce se inician en prácticas enseñadas por el Maestro, las cuales van a prepararlos para la Cena, rito de la Encarnación del Verbo. “Nuestra primera Perdición”, advierte el narrador, “había sido el descubrimiento del ‘Otro’ frente al Uno mismo. En adelante, después de la Segunda Gran Infección, todos seríamos Uno contra Todo”. En el momento del milagro de la Transubstanciación, el narrador, que se corresponde con el Judas de la Pasión, huye por temor al fondo de la Isla, desde donde “se opondría para siempre a El”. Como en toda metáfora, hay aquí un mecanismo de ecuaciones y simbolizaciones. Despejadas las incógnitas, nos vamos a encontrar con una suerte de parábola, un acto de rebelión contra el anticristo, o quizá, mejor, contra una situación subalterna del hombre, como anotaba el poeta Juan Liscano.³

3 Juan Liscano. “El solitario de la gran obra”, en *Zona Franca*, No. 45. Caracas, mayo de 1967, pp. 4-7.

Con este misterio se cierra el libro. Dávila Andrade ha hablado del hombre con acento desgarrado, con un afán casi desesperado por definirlo y ajustarlo a la propia medida, es decir, por incluirlo en su personalísimo mundo poético. No hay vocación de realismo en sus cuentos y tampoco, en rigor, literatura fantástica. Ha convocado el poeta en sus narraciones signos y símbolos de muerte: ataúdes, enfermedades, cuotas de sufrimiento, ritos de destrucción. Pero se ha abierto a la trascendencia, esto es, al misterio religioso, a lo sagrado, a la visión. A lo fantástico, no: al esoterismo. Mientras una de las líneas fundamentales de superación de lo regional en la narrativa hispanoamericana fue la literatura fantástica, Dávila Andrade exploró los caminos del esoterismo y el hermetismo. El se movió en los bajos fondos de la ciudad de Quito, donde se perdía para beber. De ahí extrajo esa galería de indigentes que puebla su obra; de ahí surgió también la necesidad imperiosa de superar esas miserias con la búsqueda de la iluminación. Esa apertura a la trascendencia significó asumir el riesgo de poner en tela de juicio, no sólo el realismo, sino la verosimilitud de lo narrado —lo cual nos impide a menudo creerle—. Por ello reside ahí lo peor y lo mejor de Dávila Andrade (“El recién llegado” y “Un centinela ve aparecer la vida”, respectivamente, por ejemplo). Por otra parte, carecía de un real sentido trágico. No hay en él ese estoicismo y esa fusión de grandeza apolínea con la dionisíaca que son atributos de lo trágico. Hay patetismo, sí, que es otra cosa. Como dije ya, se trata de un mundo enlodado por la miseria física y espiritual, atravesado por oscuras autocompasiones y misericordias. En otras palabras —habrá pensado Dávila Andrade—, si el cuerpo del hombre es corruptible, mostremos esa corruptibilidad en toda su abyección: violencia, miseria, enfermedades, agonías, muerte, podredumbre, gusanera. De toda esa contingencia sólo puede rescatarnos la ascesis, el esoterismo, el hermetismo, en fin, toda

forma de trascendencia. Pero pocas veces estuvo el poeta a la altura de sus concepciones trascendentales. Le faltó en la prosa de ficción la paciencia que le sobró en su poesía. Tenía fama de iluminado y en aras de ese prestigio nos legó una cuentística rica en descripciones pero insuficiente desde el punto de vista narrativo y artesanal. Y fueron estas características de su prosa —que a veces coexisten con las de su verso— las que determinaron la sobrevaloración de su obra narrativa.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*, v. 2. 6a. ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1974. 511 pp.
- Araujo Sánchez, Diego. "César Dávila Andrade: el dolor más antiguo de la tierra", en *Agora*, No. 8. Quito, enero de 1968. pp. 23–44
- Borges, Jorge Luis. "El budismo", en *Siete noches*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980. pp. 75–97.
- Conze, Edward. *El budismo. Su esencia y su desarrollo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978. 295 pp.
- Cueva, Agustín. "Dávila Andrade: sus obsesiones y símbolos", en *Lecturas y rupturas*. Quito, Planeta, 1986. pp. 143–153.
- Dávila Andrade, César. *Cabeza de gallo*. Caracas, Arte, 1966. 115 pp.
- , *13 relatos*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1955. 188 pp.
- , *Obras completas*. 2 vols.: *Poesía y Relato*. Estudio introductorio de Jorge Dávila Vázquez. Cuenca (Ecuador), Pontificia Universidad Católica del Ecuador–Banco Central del Ecuador, 1984.
- Fernández Moreno, César (coord. e introd.) *América Latina en su literatura*. 6a. ed. México, Siglo XXI–Unesco, 1979. 494 pp.
- Liscano, Juan. "El solitario de la gran obra", en *Zona Franca*, No. 45. Caracas, mayo de 1967, pp. 4–7.
- Suzuki, D.T. *Introducción al budismo zen*. Introducción de C.G.Jung. Bilbao, Mensajero (Orientalismo), 1986. 199 pp.