



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Literatura

Proyecto de investigación teórica

César Dávila Andrade: Mística y creación poética

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Literatura

Autor/a:

Zully Rebeca Ordóñez Guerrero

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021



Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Zully Rebeca Ordóñez Guerrero, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Literatura. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del Comité de defensa

María Paulina Briones Layana

Tutor del Proyecto

Maritza Cino Alvear

Miembro del Comité de defensa

Fernando Montenegro Sandoval

Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos:

Mi más sincero agradecimiento a mi tutora Paulina Briones por la confianza en mi trabajo investigativo. Al docente Fernando Montenegro por sus aportes y comentarios. A mi familia y a mi pareja, Carlos Cando, por el apoyo durante la tesis. Y a todos y todas las docentes que me guiaron durante la carrera; en especial a María Llorens por haberme dado a conocer el tema de la experiencia visionaria a través de Victoria Cirlot.

Dedicatoria:

A mi mamá, Sara Guerrero, por estar siempre conmigo y ayudarme sin dudar.

A mi hijo, Gian Lucas, por ser la fuerza que no me deja rendir.

Resumen

La categoría de lo místico ha sido usada por la crítica literaria, en múltiples ocasiones, para calificar la figura y la obra de César Dávila Andrade (1918-1967). A pesar de esto, no se ha ampliado teóricamente el tema. En ese sentido, el propósito de esta investigación es demostrar que existe una noción precisa sobre la experiencia mística diseminada en la obra del autor cuencano. Para lograr esto, en el primer capítulo, iniciaremos con una definición sobre la mística desde un punto de vista historiográfico, filosófico y estético, obtenido de varios autores tales como Victoria Cirlot, Michel Hulin, entre otros. En el segundo capítulo, revisaremos el pensamiento de César Dávila, reflejado en su obra ensayística. Finalmente, en el tercer capítulo, a partir de lo desarrollado anteriormente, se realizará un breve análisis de los siguientes poemas: «Comunión con la tierra», «Canción espiritual al árbol derribado», «Descubrimiento de la roca milenaria», «Catedral Salvaje», «La corteza embrujada» y «El Gran Todo en Polvo». Se espera que esta investigación aporte con una profundización sobre el estudio de lo místico en la poesía de César Dávila Andrade.

Palabras clave: mística de la naturaleza, mística salvaje, experiencia visionaria, poesía, símbolo.

Abstract

The category of the mystical has been used by literary critics, on multiple occasions, to qualify the figure and work of César Dávila Andrade (1918-1967). Despite this, the subject has not been theoretically broadened. In that sense, the purpose of this research is to demonstrate that there is a precise notion about the mystical experience disseminated in the poet's poetic work. To achieve this, in the first chapter, we will begin with a definition of mysticism from a historiographic, philosophical and aesthetic point of view, obtained from various authors such as Victoria Cirlot, Michel Hulin, among others. In the second chapter, we will review the thought of César Dávila, reflected in his essay work. Finally, in the third chapter, based on what has been developed above, a brief analysis of the following poems will be made: «Comunión con la tierra», «Canción espiritual al árbol derribado», «Descubrimiento de la roca milenaria», «Catedral Salvaje», «La corteza embrujada» y «El Gran Todo en Polvo». It is expected that this research will contribute with an in-depth study of the mystical in the poetry of César Dávila Andrade.

Key words: mystique of nature, wild mystique, visionary experience, poetry, symbol.

ÍNDICE GENERAL

Introducción	9
Capítulo I: Acerca de la mística	15
1.1. Orígenes y características de la mística	15
1.1.1. El lugar donde acontece la visión	19
1.2. Mística de la Naturaleza	22
1.3. La experiencia mística sin la religión	24
1.3.1. Mística salvaje	25
1.3.2. Lo místico más allá de lo espiritual: una forma de hablar	28
Capítulo II: Mística en César Dávila Andrade	30
2.1. Entorno social y lenguaje místico	30
2.2. Lo telúrico y sus conexiones mágicas	36
2.3. César Dávila y Romain Rolland	41
2.3.1. El sentimiento oceánico	43
2.3.2. La ascesis psico-fisiológica de la iluminación	46
2.4. Percepción interna y creación poética	47
Capítulo III: Nociones místicas en la poesía daviliana: breve análisis	50
3.1. ¿Telúrico-visionario?: <i>Catedral Salvaje</i>	51
3.2. El sueño y el despertar místico: <i>La corteza embrujada</i>	58
3.3. El sentido místico de la tierra: <i>Canción espiritual al árbol derribado, Comunión con la tierra, Descubrimiento de la roca milenaria, El Gran Todo en Polvo</i>	61
Conclusión	68
Bibliografía	72

Introducción

César Dávila Andrade (Cuenca, 1918 – Caracas, 1967) es uno de los exponentes más importantes de la literatura ecuatoriana del siglo XX, no solo por su prolífica obra, sino también por su particular creatividad e incursión en diferentes géneros literarios, tales como la poesía, la narrativa y el ensayo. Si bien, la obra de César Dávila no contó en sus inicios con el apoyo del círculo literario de su natal Cuenca,¹ no tardaría en ser reconocido a nivel nacional e incluso internacional. En 1951, César Dávila se traslada a Venezuela junto con su esposa, Isabel Córdova, y allí ejerce el periodismo y la escritura hasta su muerte en 1967. Durante su estancia en Venezuela, se mantuvo siempre dentro del campo cultural, por lo que al morir, sus colegas y amigos (escritores importantes como Juan Liscano), le rindieron homenaje en una de las revistas literarias del mencionado país:

A su muerte, ocurrida el 2 de mayo de 1967, el homenaje de la prensa y de los literatos que dedicaron, entre otras publicaciones, un número entero (el 45) de *Zona Franca* a su memoria, muestra que ocupaba un sitio en las letras del país hermano y también en el corazón de sus hombres de espíritu[...].²

A pesar de su muerte, su obra nunca cayó en el olvido. En 1993, veintiséis años más tarde, el catedrático y crítico ecuatoriano, Jorge Dávila Vázquez (Cuenca, 1947) — sobrino del poeta—, publica en la editorial venezolana, Biblioteca Ayacucho,³ el libro *César Dávila Andrade: poesía, narrativa y ensayo* (extenso estudio biográfico sobre César Dávila y antología de sus obras narrativas, poéticas y ensayísticas).

Sobre la incursión de César Dávila en la literatura, existen poemas que datan de la década del treinta como «La vida es vapor» (1934). Sin embargo, no es sino hasta la

¹ Jorge Dávila Vázquez, «Preliminares» en *César Dávila Andrade: Poesía, Narrativa, Ensayo*, ed. Jorge Dávila Vázquez (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993), XVIII.

² Dávila Vázquez, «Preliminares»..., XVII.

³ La Biblioteca Ayacucho es una institución pública de Venezuela dedicada a la reedición y publicación de clásicos de la literatura latinoamericana y otros textos contemporáneos, fundada por Ángel Rama (Montevideo, 1926) y José Ramón Medina (Guárico, 1919).

publicación de «Oda al Arquitecto» y «Canción a Teresita» (1946) que su poesía se volvería reconocida. En 1946, publica su aclamado poemario *Espacio me has vencido*, y de ahí en adelante su obra seguiría prolíficamente con los poemarios *Catedral Salvaje* (1951), *Boletín y elejía de las mitas* (1959), *Arco de instantes* (1959), *En un lugar no identificado* (1960), *Conexiones de tierra* (1964), *La corteza embrujada* (1966), *Poesía del gran todo en polvo* y los poemas publicados póstumamente en el libro *Materia Real*.⁴

Por otro lado, en cuanto a la relación que la poesía daviliana tuvo con el resto de poesía desarrollada en las primeras décadas del siglo XX en Ecuador, explica Juan José Rodríguez que «la poesía de César Dávila, al igual que el resto de la poesía ecuatoriana de los siglos XIX y XX, esta[ba] atravesada por las influencias del Simbolismo francés»;⁵ sin embargo, la poesía de Dávila da un paso más allá respecto a aquella poesía de corte más modernista como posmodernista.

De esta manera, César Dávila desarrolló un lenguaje, el cual terminaría albergando una vasta gama de simbología gracias a sus influencias filosóficas «de las mitologías budistas, judeocristianas, órficas, masónicas y hasta prehispánicas»⁶; estas mismas influencias le permitieron conocer una forma espiritual para crear y, por ende, una mística manera de expresarse. En ese sentido la escritura y temáticas que el poeta llegó a explorar pasaron por diferentes tendencias literarias, tales como el surrealismo y el neorromanticismo, entre otros. No obstante, uno de los elementos que sobresalen en toda su poesía, es la intensa búsqueda y deseo por encontrar las respuestas a las preguntas más profundas de la existencia individual y colectiva del ser humano; por lo que mucha de su

⁴ María Augusta Vintimilla, «César Dávila: El enigma sagrado» *Pucara* N° 15 (Abril-1998): 10.

⁵ Juan José Rodríguez Santamaría, «Imágenes del cuerpo en la poesía ecuatoriana del siglo XX» (Tesis de Maestría., Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura, 2012), 47.

⁶ Juan José Rodríguez Santamaría, «Imágenes del cuerpo en la poesía ecuatoriana del siglo XX»..., 47.

poesía se encuentra llena de imágenes que han resultado incomprensibles para los lectores y para una parte de la crítica literaria.

En ese sentido, el escritor y poeta, César Eduardo Carrión (Quito, 1976), encuentra un notable influjo simbólico en la poesía temprana de César Dávila Andrade, el cual se iría desarrollando hasta dotar a toda su producción poética con un lenguaje más hermético y menos apolíneo; en comparación con poetas contemporáneos como Jorge Carrera Andrade (Quito, 1903 – Quito 1978).⁷ Así mismo Carrión reconoce que existe una transformación en cuanto a los recursos literarios que el poeta utiliza: «Los temas y formas de espíritu modernista van cediendo... De las metáforas tradicionales y sinestesias, el poeta pasa a las imágenes visionarias y de estas, a las imágenes oníricas».⁸ En esa misma línea crítica, el escritor y catedrático Vladimiro Rivas Iturralde (Latacunga, 1944), encuentra relevante el uso de las imágenes visionarias en la poesía daviliana. Así lo menciona:

Visionario, es “nuestro Hölderlin, Hölderlin del trópico” en palabras de Adoum y quizá más propiamente, nuestro William Blake... César Dávila enfrenta el poema, en su vida de ascensión y penetración místicas, ciñéndolo al movimiento de una simbología cósmica [...]⁹

Pese a esto, la mayoría de las veces, la crítica ha preferido mantenerse enfocada en una lectura de la poesía de César Dávila desde el análisis estructural del poema, poniendo especial énfasis en el lenguaje.

En esa tendencia crítica, dice María Augusta Vintimilla (Cuenca, 1957):

La difícil inteligibilidad de sus poemas, su desconcertante intensidad, no proviene exclusivamente –tal vez ni siquiera privilegiadamente- del oscuro

⁷ César Eduardo Carrión, «La palabra perdida de César Dávila Andrade o cómo leer su poesía hermética» En *El deseo es una pregunta* (Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2018), 103. Versión en Google Books.

⁸ Carrión, «La palabra perdida...», 103.

⁹ Vladimiro Rivas Iturralde, «El poema, piedra sacrificial del poeta: Sobre “Catedral Salvaje” de César Dávila Andrade». *Revista Casa del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, N° 71 (Diciembre, 2004- Enero, 2005). 21-22.

simbolismo extraído de las doctrinas esotéricas, sino de una forma del lenguaje que rompe con la discursividad racionalistas, que interrumpe constantemente la coherencia y la normalidad lingüísticas, y propone otras formas de aproximación y comprensión del mundo, que desde luego son también exploraciones del lenguaje [...]¹⁰

En ese sentido, la postura crítica que se ha mantenido —incluso en los críticos anteriormente citados — es la de un claro desdén frente a la interpretación simbólica a partir de las influencias religiosas y filosóficas del autor. Para esto se han dado soluciones de interpretación, como las que sugiere Vintimilla, a partir de un acercamiento a las formas del lenguaje. Sin embargo, resulta complejo acercarnos a aquel lenguaje que nos apertura —en palabras de Vintimilla— *a otras formas de comprensión del mundo*, sin antes comprender los procesos creativos del autor. Es decir, sería imposible comprender el mundo que Dávila propone, si nos remitimos únicamente a los signos que conforman los versos. Por lo tanto, resulta fundamental reflexionar desde el pensamiento místico de César Dávila.

Esto no quiere decir que este tipo de relectura de la poesía daviliana se remita al estudio profundo del esoterismo o el budismo zen —como ya lo advierte con preocupación César Carrión en otros análisis,¹¹ sino que se enfoca en comprender cómo ha funcionado la experiencia mística desde los albores del arte y el pensamiento. Y, así mismo, cómo ciertos artistas y ascetas han transformado su experiencia mística en expresión poética. Se prevé que de esta manera será posible analizar la poesía de Dávila desde el estudio de la mística sin que esto cause alguno que otro escepticismo.

¹⁰ María Augusta Vintimilla, «César Dávila Andrade: el resplandor del abismo» *Revista Pucara*, N° 24 (2012): 218.

¹¹ César Eduardo Carrión, «La palabra perdida de César Dávila Andrade o sobre cómo leer su poesía hermética» en César Dávila: Distante presencia del olvido, Mario Pera ed., (Quito: Casa de la Cultura, 2018), 120-122.

Por lo tanto, teniendo en cuenta lo ya mencionado, se propone la siguiente hipótesis: En la poesía de César Dávila Andrade podemos encontrar alusiones simbólicas y nociones filosóficas vinculadas a la mística de la naturaleza, mística salvaje y a la experiencia visionaria. Estas expresiones se encuentran nutridas, efectivamente, por filosofías y religiones orientales, teología cristiana, mitología andina, lecturas sobre literatura mística y visionaria, entre otras. Así como también por las propias *experiencias interiores* del autor, las cuales tienen lugar gracias a unas formas *otras* de percepción que el poeta experimenta, y que, así mismo, transmite mediante las imágenes en su poesía.

De esta manera, el objetivo de esta investigación es demostrar que existen nociones místicas en la poesía de César Dávila. Por lo tanto, el objeto de estudio serán los siguientes poemas, los cuales se encuentran divididos, a continuación, según el período¹² de producción del poeta: Período cromático: «Comunión con la tierra» (1943-1944); «Canción espiritual al árbol derribado» y «Descubrimiento de la roca milenaria» en *Espacio me has vencido* (1946). Período experimental-telúrico: «Catedral Salvaje» en *Catedral Salvaje* (1950-1951) y «La corteza embrujada» en *Arco de Instantes* (1958). Período hermético. «El Gran Todo en Polvo» en *Poesía del Gran Todo en Polvo* (1967).

Por otro lado, el presente documento estará dividido de la siguiente manera: En el primer capítulo, se abordará los orígenes y desarrollo de la mística de Elémire Zolla (Turín, 1926-2002) e Hilda Graef (Berlín, 1907-1970), los conceptos *mística de la naturaleza* y *experiencia visionaria*, desarrollados en un amplio estudio por Victoria Cirlot (Barcelona, 1955), el término *mundus imaginalis* de Henry Corbin (París, 1903-1978), el concepto

¹² Los períodos, según Jorge Dávila Vásquez, coinciden con la opinión de la mayoría de la crítica ecuatoriana. Para conocer qué poemas pertenecen a cada período, consultar en Dávila Vásquez, «Preliminares» XV-XVI.

sobre *mística salvaje* de Michel Hulin (París, 1936), el concepto de *fábula mística* de Michel De Certeau (Chambéry, 1925-1986).

En el segundo capítulo, revisaremos el contexto biográfico en el que César Dávila se desenvuelve y cómo este se puede relacionar con las características sociales que, según Michel De Certeau, experimentan los místicos. A su vez, para comprender cómo funciona la mística de la naturaleza respecto a lo telúrico, así como la percepción interior y la magia con la experiencia visionaria, se utilizarán los siguientes ensayos de César Dávila: *Magia, yoga y poesía* (1960), *Visión interior de una gran poesía* (1953), *Rómulo Gallegos, imaginación y magia* (1960), *Ernesto Cardenal: Gethsemani, KY* (1965), *El Humanismo llamado Zen* (1963) y *Ciro Alegría y su alto y ancho mundo* (1967). Así mismo, en este capítulo, se procurará hacer una comparación entre el pensamiento de Romain Rolland y el pensamiento de César Dávila en cuanto a la experiencia mística o *sentimiento oceánico*.

En el tercer y último capítulo, se realizará un breve análisis de los poemas seleccionado a partir del bagaje teórico desarrollado en los capítulos anteriores haciendo también uso del *Diccionario de símbolos* de Eduardo Cirlot (Barcelona, 1916), el concepto de arquetipo propuesto por Carl Gustav Jung (Keswill, 1875–1961) y la noción de metáfora subjetiva de Carmen Bobes (Oviedo, 1930).

Se espera que esta investigación aporte con unos conocimientos precisos sobre las características de la experiencia mística en la poesía de César Dávila Andrade, desde una lectura teórica —y no estigmatizada— de las influencias místicas y filosóficas del autor.

Capítulo I

Acerca de la mística

El estudio de la mística se suele remitir a las experiencias de tipo religiosas provocadas por los estados extáticos a los que llega el asceta. Generalmente, la mística, sea o no occidental, ha sido siempre relacionada con la búsqueda espiritual, por lo que, desde la revolución científica, ha sido catalogada como una patología mental.¹³ Al respecto, el psicoanálisis ha aportado con variadas hipótesis que tratan de explicar el estado psíquico del místico. Se sostiene, por ejemplo, que en estas experiencias: el sujeto ha perdido el yo o la identidad, abandonándose a una confusión psicótica entre realidad exterior e interior;¹⁴ o bien que la experiencia mística es una regresión a los placeres de la nutrición infantil, al narcisismo extático.¹⁵

Sin embargo, existen otros estudios enfocados a analizar la experiencia mística y su consecuente producción (testimonial, poética, visual), a partir de las relaciones mística-sociedad, mística-tradición, mística-creación, como otras maneras de obtención de conocimientos —sin que esto signifique, por supuesto, una aceptación literal del carácter *divino* de la mística—.

1.1. Orígenes y características de la mística

Desde el inicio de la conciencia humana, las relaciones físicas y psicológicas con el entorno han permitido al ser humano crear tipos de conocimiento. En ese sentido, la mística ha sido uno de aquellos mecanismos con los que el hombre pudo, desde su mente primitiva,

¹³ Elémire Zolla, «La mística como iniciación» en *Los místicos de Occidente, Volumen I: Mundo antiguo pagano y cristiano* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2000), 24.

¹⁴ Zolla, «El estado místico como norma del hombre»..., 20.

¹⁵ Zolla, «El estado místico como norma del hombre»..., 22.

encontrarle un sentido al *exterior* y al *interior* de la existencia. Elémire Zolla menciona al respecto que, el misticismo también era una operación social de iniciación; una suerte de entrenamiento para poder sobrellevar los desastres mediante la eliminación del miedo y la sustitución con la reverencia a la divinidad.¹⁶ De esta manera es como aparece, más adelante, el bagaje simbólico en las sociedades primitivas y arcaicas: «...los misterios y las iniciaciones campesinas daban a conocer la analogía entre curso de la vida y curso del Sol, entre renovación del Sol y renovación del hombre...».¹⁷ Así mismo, la instauración de la tradición y las leyes estarían basadas sobre una significación simbólica que el sujeto debía asimilar como parte de su aprendizaje vital.

Frente a esta apreciación de la mística como parte del desarrollo de la conciencia humana, se puede afirmar, como ya lo han hecho muchos estudiosos, que la mística aparece en diferentes culturas y en diferentes edades históricas. A continuación se enumeran algunas características de la mística en diferentes tradiciones espirituales no cristianas, según Hilda Graef:

- **Chamanismo:** Se tiene una visión mágica del mundo en la que se comprenden dos realidades: la invisible y la visible. El chamán actúa como mediador entre esos mundos para su beneficio y para el de los demás, pero solo puede acceder mediante el rito, el cual posee «...un efecto purificador sobre su misma persona, capacitándole para alcanzar ese mundo...»¹⁸

¹⁶ Zolla, «La mística como iniciación»...,23.

¹⁷ Zolla, «Pérdida de la naturaleza»..., 37.

¹⁸ Hilda Graef, «Breve ojeada sobre la mística no cristiana» en *Historia de la mística* (Barcelona: Editorial Herder S.A., 1970), 12.

- **Budismo e hinduismo:** «...la meta de la vía mística no es la unión con el Otro, sino la inmersión en el Uno con la consiguiente pérdida de la identidad personal.»¹⁹
- **Neoplatonismo de Plotino:** «...el camino para la unión con el Uno supone, como en la mística de la India, un total desapego de todos los seres materiales y una retirada dentro del propio yo.»²⁰ En este pensamiento existe un elemento de inmanencia porque ese Uno lo contiene todo.
- **Mística sufí:** Describe el éxtasis como «un estado en el que el sufí está tan absorto en Dios, que no siente ni su propio cuerpo... por tratarse de una unión de amor, los sufíes emplean con frecuencia el lenguaje erótico para describir su experiencia.»²¹
- **Judaísmo:** Propone una nueva forma de unión con Dios sin la eliminación de la personalidad del hombre. El hombre es criatura hecha a imagen y semejanza de Dios por lo que este puede hallar la misma trascendencia que Dios, «... no se trata de una muerte mística... pero lo humano y lo divino pueden ser “amigos”, porque Dios le ha dado al hombre esta posibilidad a través de la misteriosa semejanza consigo mismo que Dios ha puesto en el espíritu humano.»²²

En cuanto al desarrollo de la mística occidental, expresado por el cristianismo desde la Antigüedad hasta la Edad Media, encontramos grandes transformaciones que dan cuenta de un sincretismo entre el pensamiento griego y el judaísmo. Cabe recalcar que, tanto para griegos como para judíos, la base cristiana del Logos hecho hombre no estaba dentro de sus concepciones filosóficas ni místicas. Por ejemplo, para los griegos los hombres y los dioses pertenecían a dos esencias distintas; para los judíos, en cambio, el *logos* era inferior a

¹⁹ Graef, «Breve ojeada sobre...», 20.

²⁰ Graef, «Breve ojeada sobre...», 22.

²¹ Graef, «Breve ojeada sobre...», 24.

²² Graef, «Breve ojeada sobre...», 26.

Yahvé.²³ En ese sentido, la revolución conceptual sobre la unión Dios-hombre la realiza el cristianismo por primera vez con el apóstol Juan —también conocido como Juan de Patmos— a través de su evangelio, el cual inicia con la siguiente doctrina: «En el principio era el Verbo [Logos], y el Verbo [Logos] era con Dios, y el Verbo [Logos] era Dios».²⁴

A diferencia de las otras concepciones místicas (de unión entre lo divino y lo humano, en la que el humano pretende alcanzar su fusión con lo no material), el cristianismo aportó con la novedad de un Dios corporeizado en una figura humana. Esta corporeización resulta diferente a la que se expresa en la mitología griega, pues no se trataría simplemente de tomar la figura de un humano (como lo hacía Zeús), sino de nacer humano y, además, pasar por la experiencia natural de la muerte. Esta característica de Dios Hombre tuvo repercusiones en torno a la relación que se tenía con lo material, tal como lo menciona Graef,:

Dios es espíritu, pero al hacerse hombre entró en el mundo de los sentidos, y al entrar en él santificó las cosas materiales que había creado... la materia ya no es algo de lo que el místico tenga que huir como del mismo mal; sino que, por lo contrario, si se emplean rectamente, es decir sacramentalmente, se convierten en camino hacia Dios [...]²⁵

Esto lo veremos mucho más claro en la Alta Edad Media con el desarrollo del franciscanismo y las órdenes mendicantes.²⁶

Hasta este punto se ha hecho una rápida revisión sobre el carácter universal de la mística, y con universal no se quiere decir que esta sea un tipo de experiencia unívoca y totalizadora, sino justamente una variedad de experiencias y características diversas que, a su vez, están presentes en las diferentes edades y culturas como ya se había mencionado.

²³ Graef, «La mística en el Nuevo Testamento»..., 37.

²⁴ Jn. 1:1 Versión Peshita

²⁵ Graef, «La mística en el Nuevo Testamento»..., 40.

²⁶ Graef, «La experiencia mística y la teología de las órdenes mendicantes»..., 209.

Otra de las características de la experiencia mística es la experiencia visionaria, la cual hizo posible el inicio del arte mediante las primeras imágenes impresas en la roca. Así, pues, Victoria Cirlot afirma que en la experiencia visionaria encontramos «el origen del arte sagrado, en el que las imágenes alcanzan el valor de símbolos».²⁷

1.1.1. El lugar donde acontece la visión

En los *Hechos de los Apóstoles*, se narra una de las experiencias visionarias más importantes del cristianismo, la cual antecede a la gran visión de Juan de Patmos. Esta es la visión del encuentro de Saulo de Tarso con Jesús hecho Cristo. Este acontecimiento es de marcada relevancia porque se trata de una experiencia que no había sido buscada por el visionario (Saulo de Tarso), sino más bien ocurre por la *voluntad divina*, como indica el siguiente fragmento: «Y mientras él iba, al aproximarse a Damasco resplandeció de repente sobre él una luz del Cielo y cayendo al suelo escuchó una voz que le decía: Saulo, Saulo ¿por qué me persigues?». ²⁸ Esta experiencia llevaría a Saulo de Tarso prontamente a su conversión al cristianismo, cambiándose el nombre a Pablo. Así mismo, este no tardaría en asumir un gran liderazgo dentro de la naciente Iglesia cristiana.

Notemos entonces, más allá del relato bíblico y su mensaje, la particularidad de la visión. En este caso, Saulo de Tarso, importante fariseo y conocedor de la ley judía, no practicaba ningún tipo de ascesis cristiana, ni había participado en los hechos del Pentecostés como los discípulos de Jesús; sin embargo, este es arrebatado por una experiencia que, como relata el libro de los *Hechos*, habría llegado con la intención de

²⁷ Victoria, Cirlot, «Visión y creación en la Edad Media y en el surrealismo. A modo de introducción» en *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo* (Madrid: Ediciones Siruela, 2010), 15.

²⁸ Hch. 9:4

revelarle un conocimiento: Jesús era el Mesías. De esta manera, se puede ya ir notando cómo la visión es espontánea y activa, pues la floración de imágenes y sonidos van más allá de la voluntad del visionario.

Por otro lado, esta pasividad del visionario—que a su vez no tiene que ver con un estado apagado de los sentidos, sino con una activación de una dimensión interior—, también la podemos encontrar en el siglo XII con el testimonio de la abadesa benedictina, Hildegard von Bingen, la cual, en base a sus experiencias, menciona: «Despierta de cuerpo y mente en los misterios celestes, lo vi con los ojos interiores de mi espíritu y oí con los oídos interiores, y no en sueños ni en éxtasis.»²⁹

Respecto de la experiencia visionaria de Hildegard, Cirlot indica que se trataría del «tipo de experiencia que San Agustín denominó “visión intelectual”, en la que la voluntad de la persona ya no interviene para nada, pues se encuentra invadida por la divinidad misma que es quien realmente ve y oye.»³⁰ En ese sentido, ya que lo que prima en estas experiencias es la imagen, estas también se pueden analizar a través del estudio de la mística sufí. En esa misma línea de estudio, el iranólogo Henry Corbin ha denominado *mundus imaginalis* o el mundo de la imaginación al lugar en donde acontecen este tipo de visiones. La propuesta de Corbin radica en que el sujeto que vive estas experiencias se encuentra en un tipo de *lugar* en el que es receptor de imágenes y sonidos que solo pueden ser percibidos por un ojo y oído *interior*:

Between them there is a world that is both intermediary and intermediate, described by our authors as the *'alam al-mithal*, the world of the image, the *mundus imaginalis*: a world that is ontologically as real as the world of the senses and that of the intellect. This world requires its own faculty of perception, namely, imaginative power, a faculty with a cognitive function, a

²⁹ Victoria Cirlot, «Vida de una visionaria» en *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. (Barcelona: Herder Editorial S.L., 2012), 21.

³⁰ Cirlot, «Vida de una visionaria»..., 21.

noetic value which is as real as that of sense perception or intellectual intuition. We must be careful not to confuse it with the imagination identified by so-called modern man with “fantasy”, and which, according to him, is nothing but an outpour of “imaginings”. [...] ³¹

[Entre ellos hay un mundo que es tanto intermediario como intermedio, descrito por nuestros autores como el 'alam al-mithal, el mundo de la imagen, el mundus imaginalis: un mundo que es ontológicamente tan real como el mundo de los sentidos y del intelecto. Este mundo requiere su propia facultad de percepción, a saber, el poder imaginativo, una facultad con función cognitiva, un valor noético tan real como el de la percepción sensorial o la intuición intelectual. Hay que tener cuidado de no confundirlo con la imaginación que el hombre llamado moderno identifica con la “fantasía” y que, según él, no es más que un torrente de “imaginaciones”.]

Si bien en la cita anterior se podría pensar que Corbin está hablando de un conjunto de experiencias religiosas, este *mundo* o lugar no es precisamente una dimensión metafísica de tipo tradicional como el *cielo* o *mundo de los espíritus*. Se trata más bien de una dimensión del intelecto, algo similar al mundo de las Ideas de Platón. ³² En ese sentido, podemos situar a la experiencia visionaria como la experiencia que tiene lugar en un sitio intermedio, que escapa a la lógica dualista de materia-mente.

Para Michel De Certeau, por otro lado, *la región intermedia* supondría un síntoma de la ausencia que enferma al místico: «Lo Uno ya no está. “Se lo llevaron” ». ³³ Entonces, dice Certeau, solo queda la añoranza por aquel «país extraño que sigue siendo el nuestro, pero estamos separados» ³⁴. Pero, aquí tampoco se trata de un lugar físico —ni si quiera del pasado—, sino de un lugar del conocimiento, el cual se ha perdido. Podríamos entonces deducir que es ahí justamente, en la *región ambigua* (ni lo uno ni lo otro), en donde opera la

³¹ Henry, Corbin, «Mundus Imaginalis or the imaginary and the imaginal», *Cahiers internationaux de symbolisme* 6 (1964): 5, http://www.bahaistudies.net/asma/mundus_imaginalis.pdf

³² Corbin, «Mundus Imaginalis»..., 6.

³³ Michel De Certeau, «Introducción» en *La fábula mística: Siglos XVI-XVII*. (México: Universidad Iberoamericana, 2004), 12.

³⁴ De Certeau, «Introducción»..., 12.

experiencia de aquel conocimiento *otro*, sea que esta se manifieste como visión, como lo manifiesta Corbin, o cómo *fábula*³⁵, como lo expresaría De Certeau.

1.2. Mística de la Naturaleza

Como se mencionó anteriormente, con el desarrollo del cristianismo y la nueva mística de unión entre Dios y los hombres, por medio de la encarnación del Logos, la naturaleza empezó a tener una mayor relevancia filosófica para los místicos cristianos. Desde las concepciones del apóstol Pablo ya se podía encontrar la idea de que la corporeización de Cristo había santificado al mundo material, convirtiendo a la naturaleza en una suerte de *libro* que contenía el misterio de Dios: «Y Él [Dios]... nos ha dado a conocer el misterio de su voluntad... para que todo lo que está en los cielos y la Tierra sea hecho nuevo otra vez por medio del Cristo».³⁶ Sin embargo, no es sino hasta la Alta Edad Media, con el desarrollo del franciscanismo, que esta concepción sobre la naturaleza adquiriría un tono más afectivo y contemplativo.

Francisco nació en Asís, hijo del mercader Pedro de Bernardone, en 1182.³⁷ A la edad de veintitrés años, gracias a una visión en la que se le mostró la decadencia de sus riquezas y placeres, decidió entregarse a una vida comprometida con la ascesis. Este hecho, en principio, no parece distinto de otros sucesos biográficos sobre místicos que hallaron su conversión luego de una experiencia visionaria; más, en el caso de Francisco de Asís, la revelación sobre las posesiones materiales le impulsó a buscar un estilo de vida austero y

³⁵ De Certeau nos habla en *La fábula mística: Siglos XVI-XVII* sobre un tipo de discurso que transforma al detalle en mito, convirtiéndolo en su propia historicidad. Esto es notable en la literatura mística de los siglos XVI y XVII y tiene que ver con una percepción propia de las realidades del entorno con la que el místico se encuentra, las cuales le permitirán desarrollar la memoria de un pasado perdido.

³⁶ Ef. 1:9,10.

³⁷ Zolla, «El primer franciscanismo» en *Los místicos de Occidente, Volumen II*, (Barcelona: Paidós, 2000), 166.

alejado de todo lo que él consideraba vanidad: «...aplicaba el hacha a raíz, enseñando a identificar el dinero con estiércol».³⁸ Esta intensa necesidad por despojarse de todo bien material, lo llevaría a refugiarse en la naturaleza (que para él era la creación de Dios), llevándole a experimentar una unión amorosa con esta. Al respecto, Tomás de Celano escribe sobre Francisco de Asís que este «penetraba, de modo eminente y desconocido a los demás, los secretos de las criaturas»³⁹ y «... hablaba con los animales al modo de los santos taoístas».⁴⁰ De esta manera, el pensamiento místico franciscano se desarrolló como una mística en la que la compenetración con la naturaleza hacía posible llegar al conocimiento de los secretos divinos.

Por otro lado, la mística de la naturaleza hallaría también, fuera del mundo clerical, un tipo de desarrollo durante el primer romanticismo alemán. En ese sentido, el escritor y filósofo alemán, Novalis, es otro personaje fuertemente arraigado a este tipo de sensibilidades. Este concebía a la naturaleza «como “un índice enciclopédico y sistemático o plan de nuestro espíritu”»⁴¹ y llegó a desarrollar en su obra la idea de «una perfecta correspondencia entre la interioridad y la exterioridad»⁴² de las cosas: todo lo que se encuentra en el plano físico no es más que una materialización de lo inmaterial, pensaría Novalis. No obstante, para Cirlot las nociones de una mística de la naturaleza existían ya desde antes del franciscanismo (y se lo puede notar en la obra de la visionaria Hildegard von Bingen, quien veía la relación entre el hombre y el mundo como una relación de micro y macro cosmos).⁴³

³⁸ Zolla, «Alianza de San Francisco con Dama Pobreza»..., 169.

³⁹ 1 Cel. 81.

⁴⁰ Zolla, «El primer franciscanismo»..., 167.

⁴¹ Cirlot, «El lenguaje de las piedras...»..., 52.

⁴² Cirlot, «El lenguaje de las piedras...»..., 52.

⁴³ Cirlot, «El lenguaje de las piedras...»..., 54.

En cuanto a los místicos medievales, tanto en Hildegard como en Ramón Llull y en artistas y filósofos del siglo XX, como Roger Caillois y André Breton, una de las nociones que se repiten en la mística de la naturaleza es el lugar que ocupa la piedra como objeto de contemplación.⁴⁴ Pero, en esta contemplación no solo prima la necesidad de unión con Dios o con el conocimiento de lo divino, sino la legibilidad del mundo a través de lo material: «el universo y la naturaleza pueden ser leídos porque, en efecto, poseen un significado».⁴⁵ En ese sentido, hay que acotar que, sin importar la época ni el pensamiento que subyazca en la contemplación de la naturaleza, lo que sobresale en esta mística es la orientación de la mirada, es decir, una cierta actitud (que puede o no ser consciente). Es esta la que le permite al místico *ver* más allá.

1.3. La experiencia mística sin la religión

Existen múltiples formas de acceder a la experiencia mística, por lo que la religión, sea cual fuere, no es realmente una regla que determine la efectividad de estas experiencias. Al respecto, Michel Hulin desarrolla una propuesta epistemológica que explica el fenómeno místico sin entrar en el ámbito religioso y, a su vez, sin reducir la experiencia a una patología, tal como lo haría el psiquiatra o el escéptico. Para esto, Hulin se basa en dos posturas distintas que son la de Sigmund Freud y la de Romain Rolland. Así mismo, acuña

⁴⁴ Cirlot, en el capítulo «El lenguaje de las piedras: experiencia mística y naturaleza» del libro *La visión abierta...*, dedica su estudio al tratamiento de los minerales como parte de una mística de la naturaleza centrada en la contemplación de la piedra, la cual se puede encontrar en Roger Callois y André Breton, pero también en místicos medievales que consideraban a la piedra de manera alegórica: Hildegard von Bingen en su visión de la Trinidad, situada ante la piedra, y Ramón Llull, quien afirmaba que el ascenso a Dios solo era posible primero en un descenso hacia la piedra.

⁴⁵ Cirlot, «El lenguaje de las piedras...», 61.

de Rolland, el adjetivo *oceánico*⁴⁶ y de Freud, algunas nociones que explican la experiencia mística como un retorno a «ciertas huellas de ese solipsismo originario de la conciencia infantil.».⁴⁷

De esta manera, Hulin construye esta nueva propuesta sobre la experiencia mística, en donde se plantea que esta no precisamente es única y totalizadora, como lo pretendía Rolland, sino que responde a diferentes estímulos del sujeto. Así mismo, Hulin manifiesta que este tipo de experiencias pueden ocurrir gracias a técnicas como la ascesis y el consumo de drogas como el LSD. Sin embargo, también existen las experiencias espontáneas que responden a diferentes causas, tales como la soledad, la enfermedad o la contemplación. A esta última forma de experiencia mística, Hulin la califica como *mística salvaje*.

1.3.1. Mística salvaje

Según Hulin, hay algo en común entre los testimonios de personas que han experimentado E.M.C. (Estados Modificados de Conciencia) como producto bien de la soledad o del consumo de drogas como el L.S.D., la mezcalina, etc. Esto es la sensación de gozo y de inmersión en un todo que permite aprehender el mundo de otra manera, y de la cual el sujeto sale siempre con la impresión de haber obtenido un nuevo conocimiento.

No obstante, así como Hulin halla relaciones, advertirá también diferencias entre las formas en las que estas experiencias acontecen. Para Hulin, una de las mayores características de la mística salvaje es la aparición imprevista de la experiencia junto con su

⁴⁶ Adjetivo mencionado por Rolland en una de sus conversaciones epistolares con Freud, para calificar al «sentimiento religioso espontáneo, o, más exactamente, la sensación religiosa...», el cual él mismo había experimentado a lo largo de su vida. Revisar en Hulin, «¿Una embriología del alma?»..., 46.

⁴⁷ Michel, Hulin, «¿Una embriología del alma?» en *La mística salvaje: En los antípodas del espíritu* (Madrid: Ediciones Siruela S.A., 2007), 46.

fugacidad. Es decir, la mística salvaje constituye un estado en el que el sujeto logra fugazmente, y sin buscarlo, la unión con el todo. Esto no es precisamente un acontecimiento azaroso, pues gracias a la cantidad de testimonios que Hulin recopila, este logra notar que existe una cierta disposición inconsciente del sujeto para crear las condiciones que den lugar a estas experiencias.

Pero estas condiciones son de tipo psíquico y están relacionadas con lo que Freud denominó como un regreso al Yo-autoerótico del infante. Es decir, en esta concepción, el adulto es arrebatado por la experiencia mística abriendo su conciencia a sectores primarios como los de la unidad con el mundo, pero a su vez con los afectos autoeróticos que se habían creído perdidos durante el desarrollo de la personalidad e individualidad, contraponiéndose así el Yo social con el Yo-placer de los orígenes.⁴⁸

A pesar de que para Hulin este fenómeno radicaría con un estado autoerótico de la primera infancia (retomando así cierta postura de Freud, pero desde la comprensión del narcisismo en términos filosóficos y no psicoanalíticos), su acontecimiento, efectivamente, sería una posibilidad para desestabilizar un tipo de contenido psíquico monolítico, el cual se encuentra instaurado en la subjetividad de cada persona dentro de las sociedades:

El significado propio de estos últimos [EMC] es negativo: el de un desarreglo temporal de nuestros mecanismos de ajuste con el mundo, se trate de construcciones mentales o de montajes de reflejos, innatos tanto como adquiridos. Su característica común es, pues, que nos sumerge... en un cierto desconcierto. Pero para quienes tengan el valor de no rechazarlos, es decir, de no tratar enseguida y desesperadamente de recuperar las condiciones anteriores... ese desconcierto se puede revelar fecundo [...]⁴⁹

De esta manera, para Hulin, lo que se revela no es realmente un *secreto divino*, sino una realidad sobre el Yo y su entorno. Puesto que, mientras el sujeto va conformando su

⁴⁸ Hulin, « ¿Una embriología... », 52.

⁴⁹ Hulin, « La experiencia mística provocada », 83.

personalidad, va también configurando dentro de sí mismo todas las normas sociales que le son heredadas desde el momento de su nacimiento. Por lo que, esta estructuración de la personalidad crea la conformación de dos tipos de Yo, uno original y otro social:

[...] el Yo original subsiste intacto “bajo” el Yo social. Este es semejante a un personaje de teatro, participa de la irrealidad fundamental, del carácter ilusorio de la vida colectiva en la que desempeña su papel. El Yo social es, por lo tanto, como soñado por el Yo original, que, sin embargo, puede a veces sospechar que sueña y después tratar de despertarse, y ése es el sentido de la vida mística [...] ⁵⁰

En ese sentido, se puede comprender a la experiencia mística como la del despertar de una percepción anterior a la desarrollada durante los procesos de aprendizaje social.

Por otro lado, como menciona Hulin, durante el apogeo de las sustancias psicodélicas, surgió la idea de que era posible acceder al *plano espiritual* mediante el consumo de diferentes drogas, ya que el efecto de estas hacían posible una irrupción dentro del modo percibir, lo cual dio lugar a nuevas maneras de pensar y también de crear.

Sin embargo, para Hulin, esto también supuso un deterioro del significado afectivo de la experiencia mística, pues ya no solo era posible tenerla, sino también comercializarla:

Lo que hasta ahora se suponía que dependía de un esfuerzo extremo del hombre sobre sí mismo, de un despojamiento radical y, más allá incluso de todo eso, de una gracia imprevisible por principio, cae ahora en el dominio de lo organizado, de lo calculable, casi de lo garantizable. El éxtasis se rebaja al rango de mercancía [...] ⁵¹

En cuanto a las experiencias producidas por las drogas, estas dan una cierta lucidez o permanencia, a diferencia de los E.M.C. espontáneos que son más de tipo fugitivo. Esto significa que los E.M.C. responden no solo a procesos psicofisiológicos (como con el uso

⁵⁰ Hulin, « ¿Una embriología...»..., 54.

⁵¹ Hulin, « La experiencia mística...»...,77.

de las drogas o de técnicas como la ascesis⁵²), sino también a un *fiat*,⁵³ como diría Hulin; a «un soltar al que solo la libertad humana es susceptible de conferir un sentido».⁵⁴

Conforme lo dicho, la mística salvaje halla su explicación en la experiencia espontánea de un regreso a una conciencia autoerótica, anterior al Yo-social. Esta, a su vez, permite adentrarse a un conocimiento que esta por fuera de las normas psicosociales y que se creía perdido durante el desarrollo de la personalidad. En ese sentido, Hulin menciona que estas experiencias místicas dejan «... la impresión inquietante de volver a... una especie de patria que nunca se debería haber abandonado, de la que, de hecho, no se estaba realmente alejado pero que se había perdido de vista...».⁵⁵ Esta afirmación dialoga frontalmente con algunas nociones sobre la mística que propone Michel De Certeau, las cuales trataremos en el siguiente sub apartado.

1.3.2. Lo místico más allá de lo espiritual: una forma de hablar

Lo místico se suele relacionar con el monje o el anacoreta; a su vez, la producción mística con el arte sagrado y religioso. Sin embargo, muchas veces se ha caído en el equívoco de pensar que este tipo de producción artística —por ejemplo como la poesía mística del Siglo de Oro español— responde a una forma de evadir la realidad. Si bien, como mencionan De Certeau y Hulin, existe una necesidad por regresar al *terruño*⁵⁶ —o lugar mítico del que uno ya está desterrado—, habría también unas instancias exteriores de

⁵²Para Michel Hulin, la ascesis se presenta como un conjunto de técnicas psicofisiológicas de descondicionamiento y recondicionamiento.

⁵³ *Fiat lux* es una locución latina que literalmente significa «Que se haga la luz» o «Sea la luz», y que tiene sus orígenes en la frase hebrea אִוֵר יְהִי (yehi 'or). La expresión proviene del tercer versículo bíblico del libro del Génesis. Hulin utiliza la expresión *fiat* por tratarse de una experiencia que aparece espontáneamente.

⁵⁴ Hulin, « La experiencia mística... », 85.

⁵⁵ Hulin, «Paraísos e infiernos artificiales»..., 97.

⁵⁶ De Certeau, «Introducción»..., 12.

las que el místico es consciente. Así lo manifiesta De Certeau: «En los siglos XVI y XVII, los místicos se encuentran con frecuencia en regiones y en categorías que sufren depresiones socioeconómicas...»,⁵⁷ sin embargo, «estos... no rechazan las ruinas que los rodean»,⁵⁸ sino que «...Este empobrecimiento desarrolla la memoria de un pasado perdido. Conserva los modelos, pero privados de efectividad y disponibles para “otro mundo” ».⁵⁹ Esto quiere decir que las situaciones que acechan la vida del místico son justamente las que le impulsan a generar un lenguaje diferente.

Este lenguaje místico se «concentra en los giros o en los usos que responden a una práctica diferente de la lengua»,⁶⁰ por lo tanto, este lenguaje se separa de la lengua natural y hace posible una lengua producida. Es decir, el lenguaje místico es un lenguaje trabajado y no un lenguaje providencial. Ahora bien, los motivos que impulsan a este trabajo con el lenguaje pertenecen a las «operaciones del espíritu y no a un orden de las cosas»,⁶¹ por lo que lo convierte en un lenguaje no mimético: El hablar místico nombra y «la acción de nombrar inventa una tierra nueva».⁶² De esta manera, por medio de esta operación con el lenguaje se puede hacer que las palabras signifiquen lo que literalmente no significan, por ejemplo: «Ya Teresa [de Ávila] afirmaba este derecho de nombrar: “otra manera de arrobamiento hay, o ‘vuelo del espíritu’ le llamo yo”...»⁶³ o San Juan de la Cruz y su *noche*: «privación del gusto».⁶⁴

⁵⁷ De Certeau, «Una redistribución del espacio. De la herejía al “Refugio”»..., 34.

⁵⁸ De Certeau, «Una redistribución...»..., 39.

⁵⁹ De Certeau, «Una redistribución...»..., 39.

⁶⁰ De Certeau, «Las “frases místicas”: Diego de Jesús, introductor de Juan de la Cruz»..., 161

⁶¹ De Certeau, «Las “frases místicas”...»..., 162.

⁶² De Certeau, «Las “frases místicas”...»..., 162.

⁶³ De Certeau, «Las “frases místicas”...»..., 162.

⁶⁴ De Certeau, «Las “frases místicas”...»..., 162.

En ese sentido, si bien el lenguaje místico se encuentra constituido por *tropos*,⁶⁵ no hay que pensar que esos giros del lenguaje que se producen mediante la unión de dos aparentes contrarios carecen de un significado. En el caso del oxímoron, este hace posible la apertura hacia el «vacío de algo innombrable...»,⁶⁶ algo que solo los místicos son capaces de aprehender. Por lo tanto, en lo que respecta al lenguaje, las características de *lo místico* como adjetivo no hacen referencia plenamente al desarrollo espiritual de quien lo genera (para esto Certeau menciona que en efecto se utilizan los adjetivos iluminado, espiritual, contemplativo), sino a unas formas de operar el lenguaje ya existente para generar una forma de hablar o *modus loquendi*.

Capítulo II

Mística en César Dávila Andrade

[...] Acostumbrados literariamente a mirar al creador artístico casi exclusivamente desde lo exterior, como en su ubicación social, sus manías, su éxito temporal, su filiación política o sus ingresos; descuidamos generalmente o no hemos intentado nunca, entrar por un instante en la interioridad básica de estos seres que trabajan “en esa sustancia de la que están hechos los sueños” [...]⁶⁷

2.1. Entorno social y lenguaje místico

Si revisamos el contexto en el que César Dávila se desenvuelve, encontraremos que existen cambios radicales entre lo que la Revolución Liberal (1895) prometía como una nueva república —lejana ya de la colonia y del inicial conservadurismo— y la realidad de

⁶⁵ Unidades elementales, por medio de las cuales se da a una palabra un significado que no es precisamente el significado propio de esa palabra.

⁶⁶ De Certeau, «Las “frases místicas”...», 174.

⁶⁷ César Dávila Andrade, «Rómulo Gallegos, imaginación y magia» en *César Dávila Andrade: Poesía, Narrativa, Ensayo...*, 245.

algo que se podría pensar como una nueva forma de esclavitud para las clases sociales que no pertenecían al remanente criollo que aún controlaba el país:

Ecuador también se caracterizó por la estructura social profundamente dividida, en la que la élite de hacendados, comerciantes, banqueros y manufactureros, constituyó la capa dominante del país, concentradora de la riqueza y del poder. Bajo ese dominio se ubicaban los sectores medios y populares, especialmente la población indígena serrana, mayoritaria en el territorio y cuyas condiciones de vida se mantuvieron iguales y a veces peores que en la época colonial [...]⁶⁸

Estas pugnas políticas entre liberales y conservadores se encontraban no solo dentro del contexto general del país, sino en la propia familia de César Dávila, quien tenía que lidiar entre las ideas conservadoras de su padre, Rafael Dávila, y las causas liberales de sus tíos paternos.⁶⁹ Sin embargo, como menciona Dávila Vásquez, César Dávila Andrade no simpatizó ni con uno ni con otros.⁷⁰

Entrada la década del cuarenta, ocurren dos cosas que mancillarían la esperanza de grandeza de un todavía inestable Ecuador: En 1941 la guerra con el Perú y en 1942 el Protocolo de Río de Janeiro. Esta grave derrota internacional, solo sería más o menos subsanada, dentro del círculo intelectual, en el año 1944 con la fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana gracias a la “Revolución Gloriosa”.

Para César Dávila, la Casa de la Cultura fue su refugio y trabajo. Sin embargo, la situación económica y personal del poeta siguió en las mismas condiciones de decadencia e inconformidad, no solo por sus propias luchas personales —mucho ya se ha comentado sobre su alcoholismo—, sino también por el dolor social del que él era testigo en su propia búsqueda y aproximación con los más desdichados. Así lo menciona Dávila Vásquez: «...en esas noches de interminable bebida..., lo que hacía era peregrinar... en pos de la

⁶⁸ Juan J. Paz y Miño Cepeda, «Ecuador: una democracia inestable», *HAOL*, Núm. 11 (octubre-2006), 89.

⁶⁹ Dávila Vásquez, «Preliminares»..., XI.

⁷⁰ Dávila Vásquez, «Preliminares»..., XI.

presencia del Altísimo en los más humildes, a los que consideró permanentemente sus hermanos, con una ternura digna de los santos...». ⁷¹

A partir de la década del cincuenta, Dávila viaja a Venezuela, en donde llega a tener un grupo de amigos escritores intelectuales, tales como José Ramon Medina, que le facilitó el acceso al grupo de editorialistas de *El Nacional* y Juan Liscano, que le abrió las puertas para publicar en *Zona Franca*.⁷² Durante su estancia en Venezuela, desarrolla su última poesía, que ha sido calificada como hermética⁷³ y en este mismo país, en el año 1967, el poeta acaba con su vida en un hotel de Caracas. Sobre esto último, Jorge Dávila Vásquez afirma que se trataría de algo que, de cierta manera, había sido anunciado en su poesía⁷⁴

Pese a este desenlace, es preciso mantener la atención en la actitud social que César Dávila mostró durante su vida, ya que desde su primera publicación oficial con el grupo «Madrugada» en 1946 hasta su última producción, en la década de los sesenta —conocida por la crítica literaria como *periodo hermético*—, siempre mantuvo un profundo interés por la experiencia interior del ser humano y la relación de este con el mundo exterior. Así lo describe Dávila Vásquez: «Dávila... muy tempranamente se sintió atraído... Por un lado, hacia lo místico, lo extraño, lo oscuro... por otro lado, hacia lo social». ⁷⁵

Estas características personales que Dávila Vásquez hace de César Dávila son importantes para leerlas en diálogo con el estudio sobre la mística de Michel De Certeau; ya que este último reconoce en los místicos —cuyas obras literarias las adjetiva como *la*

⁷¹ Dávila Vásquez, «Preliminares»..., XIV.

⁷² Dávila Vásquez, «Preliminares»..., XVII.

⁷³ Dávila Vásquez, «Preliminares»..., XX.

⁷⁴ Sobre el suicidio de César Dávila, Jorge Dávila Vásquez sugiere que ya se encontraba advertido en poemas como «Ciudad a oscuras» y «Espacio me has vencido», por lo que se propone para otro estudio una comparación con la anécdota del pintor surrealista, Victor Brauner, y la pérdida de su ojo izquierdo, la cual había sido *anunciada* siete años antes, mediante un autorretrato. Revisar en Victoria Cirlot, «El ojo interior», *La visión abierta*..., 22-23.

⁷⁵ Dávila Vásquez, «Preliminares»..., XIX.

tradición humillada 38—, las siguientes características: En primer lugar, que se trata de personajes abrumados por una sociedad en decadencia: «En la España del siglo XVI, Teresa de Ávila pertenece a una *hidalguía* privada de cargos y de bienes; Juan de la Cruz, enfermero en los hospitales de Salamanca, a una aristocracia arruinada y venida a menos». ⁷⁶ En segundo lugar, por tales motivos, estos expresan su nostalgia por lo perdido mediante la operación o trabajo con el lenguaje desde otro lugar: el lugar de la utopía. ⁷⁷

Si bien, esta afirmación parecería insinuar que la literatura mística posee un tono alegre o esperanzador, es importante recalcar que es todo lo contrario, pues en la escritura mística es, justamente, el tormento por lo que se ha perdido lo que genera esa sensación de que el místico aún espera un retorno, una unión. Vemos así el caso de los escritores judíos en el Siglo de Oro:

[...]almas divididas, unas vidas aisladas por la necesidad de una interioridad oculta...que bajo la forma de la novela picaresca, de la poesía o de la espiritualidad, inquieta a la literatura del siglo de oro con la ironía crítica o el lirismo insaciable que Américo Castro relacionaba con un “semitismo atormentado”[...] ⁷⁸

En ese sentido, se relacionará a la escritura de César Dávila con dos factores: el contexto y el trabajo con el lenguaje. Ahora bien, como se sabe, la forma en la que César Dávila elige escribir no es gratuita. Si bien inició con una clara influencia del Modernismo y las Vanguardias, existe luego una suerte de conversión del pensamiento a través de todo el bagaje cultural y filosófico que cultivaba. A propósito, Juan Liscano menciona que:

Dávila Andrade también leyó a los sufí, a Jung, a los teósofos, a Fromm, a Suzuki. Toda su atención giraba en torno a esta realización de sí mismo y no sabemos qué estados alcanzó, en los momentos de contemplación silenciosa, de autoconciencia [...] ⁷⁹

⁷⁶ De Certeau, «Una redistribución...», 35.

⁷⁷ De Certeau, «Una redistribución...», 34.

⁷⁸ De Certeau, «Una redistribución...», 35.

⁷⁹ Juan Liscano, «El solitario de la gran obra», *Pucara* Núm. 15 (Abril-1998), 40.

Así mismo, según Vintimilla:

[...]Sus proximidades a la poesía vanguardista, tanto como su filiación al yoga y a las doctrinas budistas, le llevan a explorar las posibilidades que brotan desde el inconsciente, para sorprender aproximaciones insospechadas entre las realidades más distantes y disímiles [...]⁸⁰

Sin embargo, pese a esta gran formación intelectual, su poesía hermética llegó a ser relegada muchas veces, precisamente porque no se ajustaba a determinadas líneas discursivas de la historia de la literatura ecuatoriana. Sobre esto, menciona César Carrión que esta poesía no fue recibida en su totalidad con el mismo entusiasmo de los primeros poemas pertenecientes al *período experimental-telúrico*, del cual sobresalen *Catedral Salvaje* y *Boletín y elegía de las mitas*.⁸¹

Esta incompreensión y rechazo ocurrió, según César Carrión, porque el hermetismo daviliano generó dos líneas de fuga en la corriente literaria hegemónica:

[...] empieza por esta doble fuga de los centros articuladores del discurso crítico literario ecuatoriano. El primer núcleo del que fuga la poesía de César Dávila Andrade es el discurso de la nación...El segundo núcleo del que fuga la poesía daviliana es la noción que sus lectores parecen compartir sobre lo que debe ser un poema lírico [...]⁸²

Es por esto que, según Carrión, casi la totalidad de su obra lírica ha sido tomada por la crítica como evasiva, por su carácter hermético o autorreferencial.⁸³ En este sentido, las formas diferentes de hacer literatura, en un período en el que la literatura ecuatoriana se encontraba reproduciendo unos discursos de identidad nacional, hizo que la obra de Dávila,

⁸⁰ Vintimilla, «César Dávila: El enigma sagrado»...,10.

⁸¹ Carrión, «La palabra perdida...»..., 113.

⁸² Carrión, «La palabra perdida...»...,114-115.

⁸³ Carrión, «La palabra perdida...»...,112.

principalmente su poesía última, catalogada como hermética, perdiese «validez para los comentaristas, porque “no se entiende”». ⁸⁴

En ese sentido, no se pretende reafirmar el carácter supuestamente evasivo de la poesía de Dávila, tampoco negarlo, sino más bien comprender la forma de escritura del poeta, a partir de la noción de *modus loquendi* que propone Michel De Certeau. Es decir, que la forma de escritura de César Dávila no nace solamente por el deseo de experimentar que «se presenta con una inquietante marca de ininteligibilidad... que transgrede el orden de las significaciones cristalizadas en el lenguaje», ⁸⁵ sino también por la necesidad de la creación de un *lenguaje otro* para expresar una realidad externa que lo inunda: la realidad de los desdichados —del dolor social—; pues como menciona De Certeau, el místico vive «la descomposición de un cosmos y están desterrados de él. Son expulsados de su país por la historia que los degrada... un dolor los habita», ⁸⁶ quizás, aquel dolor que César Dávila llamaba *el dolor más antiguo del mundo*.

De este modo, antes de detectar cualquier rastro místico y visionario en César Dávila Andrade, es importante poner en tensión dos elementos que nos servirá a manera de guía para nuestro propio acercamiento al pensamiento y obra del poeta: la forma en la que se ha analizado su obra —casi siempre desde un biografismo exacerbado— y la forma en la que él mismo ejerció, como ensayista, la crítica literaria —enfocándose en el pensamiento y la búsqueda interior del autor—. De esta manera, siguiendo la misma fórmula de reflexión del poeta cuencano, será posible comprender su obra como el fruto de su experiencia

⁸⁴ Carrión, «La palabra perdida...», 115.

⁸⁵ Vintimilla, «César Dávila: El enigma sagrado»... 11.

⁸⁶ De Certeau, «Una redistribución...», 38.

interior y ya no, exclusivamente, como el resultado de «un subestado alcohólico... de una divagación incontrolada, de un no-estar-consciente».⁸⁷

En consecuencia, el presente capítulo se centrará en el pensamiento daviliano presente en algunos de sus ensayos como base primordial de su pensamiento místico, visionario y poético. César Dávila fue un poeta completamente entregado, no a uno o varios conocimientos, sino a las posibilidades de experiencia que la conciencia le pudiese otorgar, entregado también a la manifestación de las imágenes interiores, de la imaginación inesperada y no, solamente, a la búsqueda de conocimiento intelectual en las doctrinas filosóficas y postulados psicoanalíticos.

2.2. Lo telúrico y sus conexiones mágicas

Para encontrar las relaciones con la magia en poesía, no debemos abandonar el clima en que estas se dan, correspondiendo en el poeta a sus más secretas uniones con el plástico limo de las emociones primarias y sus vínculos con la materia hechizada, las tendencias viscerales y las voces telúricas. No sin razón, en piedra, arcilla y hueso, fueron modeladas las primeras figuras de uso mágico que conoce la historia [...]⁸⁸

La *imago*, dice Dávila en su ensayo *Magia, yoga y poesía*, «es la obra del “mago”, del operador de magia, en su campo natural, la imaginación».⁸⁹ En este sentido, resulta importante situar los significados de las palabras magia y mágico en una dirección distinta a la del esoterismo, ocultismo o cualquier otra doctrina filosófica; puesto que, más allá de si son estos los caminos que se encuentran como base en el pensamiento de Dávila, existe claramente una referencia hacia un estado de conciencia que, por un lado, está ligado con el

⁸⁷ Liscano, «El solitario de la gran obra»...,40.

⁸⁸ Dávila Andrade, «Magia, yoga y poesía» en *César Dávila Andrade: Poesía, Narrativa, Ensayo...*, 225-226.

⁸⁹ Dávila Andrade, «Magia, yoga y poesía»..., 225.

*mundus imaginalis*⁹⁰ y, por otro lado, a la *postura*⁹¹ del ojo que ve, que en este caso sería la del mago —o el artista que ve desde la imaginación—. Dicho esto, se propone una relectura sobre la relación que Dávila tiene con lo telúrico, para que de esta manera podamos encontrar las relaciones con la *mística de la naturaleza*.

Antes de continuar, cabe mencionar que, Dávila Vásquez menciona sobre César Dávila: «Un franciscano espíritu revela maravillosamente en “Esquela”, el amor que Dávila sintió por los seres más pequeños de la naturaleza».⁹² Esta afirmación da indicios sobre la particular relación que César Dávila tenía con la naturaleza, pues la sola comparación con el franciscanismo nos devuelve a todo lo que ya se ha expresado aquí sobre este tipo de mística. Sin embargo, no se puede olvidar también que, generalmente, las imágenes sobre la naturaleza en la poesía de César Dávila han sido analizadas como literatura de la tierra y, en ese sentido, se ha hecho énfasis en los motivos que evocan a la geografía americana y al *problema del indio*.⁹³ Tal es el caso de Vintimilla, quien afirma que la primera poesía de «Dávila constituye los mitos originarios que nos individualizan como pueblo; la tierra»⁹⁴... pues, «la geografía cataclísmica y la delirante de las cordilleras andinas, la elegía de la raza vencida, la historia y el vaticinio utópico, pero también el lenguaje, se entretajan y mezclan para configurar un mito de origen».⁹⁵ Si bien, esto podría ser así, se puede considerar, también, que la relación que el autor tiene con la naturaleza va más allá de la sola

⁹⁰ Término propuesto por Henry Corbin que se encuentra desarrollado en el primer capítulo de esta investigación.

⁹¹ Se trata de un tipo de predisposición de la mirada.

⁹² Dávila Vásquez, «Preliminares»..., XXVII.

⁹³ El problema del indio es para José Carlos Mariátegui, en sus *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, el problema sobre la tierra, es decir, el problema de la liquidación de la feudalidad. En ese sentido, *Boletín y elegía de las mitas* es el poema que más peso literario y temático ha tenido para la crítica ecuatoriana, según Jorge Dávila Vásquez. Revisar en Jorge Dávila Vásquez, «Preliminares»..., XV.

⁹⁴ Vintimilla, «César Dávila: El enigma sagrado»..., 10.

⁹⁵ Vintimilla, «César Dávila: El enigma sagrado»..., 10.

representación de un mito⁹⁶ originario de nuestro pueblo; puesto que el mismo poeta veía a la literatura telúrica como la expresión de unas relaciones vivas entre la naturaleza y la experiencia secreta y visionaria del artista, así lo expresa sobre la poesía de Neruda⁹⁷ y la poesía indoamericana, desde la Península de Yucatán hasta el estrecho de Magallanes;⁹⁸ pero también sobre la obra del propio Rómulo Gallegos, de quien dice:

A veces he creído ver alzarse el mundo imaginativo del Maestro Gallegos, al fondo de una inmensurable llanura en la que un vórtice de fuerza gira atrayendo los remolinos de la poderosa sustancia americana, venezolana. Acumulado este plasma... proyecta sobre la llanura sus criaturas..., en incontenible diáspora de adentro hacia afuera [...]⁹⁹

De esta manera, debemos recordar que la naturaleza ha sido desde las sociedades primitivas un instrumento para la floración de las imágenes, por medio de la contemplación, y fuente de experiencias místicas tanto para ascetas como para artistas, tal como se ha mencionado en el primer capítulo. Esto para César Dávila no fue ajeno, puesto que él mismo aclara el papel importante que desempeña la roca para la construcción de los primeros símbolos del arte.¹⁰⁰

Pero ¿de qué función de la roca nos habla César Dávila? ¿La de soporte? ¿La de lienzo? Es justo en la respuesta en donde podemos colocar a Dávila en el camino de los visionarios que hallaron en la naturaleza una realidad otra, que está oculta, pero que se abre a los ojos de la imaginación; puesto que para Dávila, la roca —o en sí toda la materia de la naturaleza— hace posible una correspondencia entre la interioridad y la exterioridad:

La magia es un estado de consciencia sumamente remoto... aparece en la aurora más inverosímil del mundo; en los primeros contactos de modelación de

⁹⁶ Roger Callois menciona que el mito sin el rito pierde su capacidad de ser vivido, por lo que se trataría únicamente de literatura, tal como la poesía griega «irremediabilmente falsificada y normalizada». Revisar en Roger, Callois, «Función del Mito», *El mito y el hombre* (Buenos Aires, Ediciones Sur, 1939), 32.

⁹⁷ Dávila Andrade, «Magia, yoga y poesía»..., 230.

⁹⁸ Dávila Andrade, «Magia, yoga y poesía»..., 228.

⁹⁹ Dávila Andrade, «Rómulo Gallegos, imaginación y magia»..., 246.

¹⁰⁰ Dávila Andrade, «Magia, yoga y poesía»..., 224.

la materia por las fuerzas conformadoras del espíritu...Los sensitivos experimentan la sutil atracción de los elementos constitutivos del planeta y la de los reinos elementales, entre los que eligen sus aceites, sus resinas, sus cuarzos y metales [...]¹⁰¹

Magia y modelación de la materia, imaginación y transformación. César Dávila nos está hablando en esta cita sobre lo que sería un estado de contemplación de la naturaleza, que hace posible la creación, en este caso, la creación artística. Pero, este tipo de imaginación al que Dávila se refiere, al igual que Henry Corbin con su *mundus imaginalis*, no es un tipo de categoría,¹⁰² como la de poesía mágica o realismo mágico, sino que se trata de «un territorio tan real como huidizo»,¹⁰³ en donde es posible «una invasión de la materia por el espíritu, en trance arquetípico en función de imaginero apasionado».¹⁰⁴ Esta afirmación que hace César Dávila, se conjuga con la experiencia de otros artistas y estudiosos del arte de lo sagrado, como por ejemplo el caso de Roger Caillois, mencionado por Cirlot, que concebía a las piedras como puntos de apoyo para la meditación con efectos extáticos;¹⁰⁵ o el caso del propio André Breton y su *minéralogie visionnaire*, «quien concedía a las piedras la facultad del lenguaje, la capacidad de hablar a todo aquel que estuviera dispuesto a escucharlas».¹⁰⁶

De esta manera, cuando César Dávila hace énfasis en la *invasión de la materia por el espíritu*, deja claro que existe una compenetración entre el observador, *imaginero apasionado*, y el entorno material que le rodea. Pero Dávila, aclara las diferencias entre lo

¹⁰¹ Dávila Andrade, «Magia, yoga y poesía»..., 226.

¹⁰² En el caso de Henry Corbin utiliza el término *latino mundus imaginalis* porque la categoría de *imaginario* suele utilizarse para referirse a algo que no es real dentro de la yuxtaposición: lo real y lo imaginario. Revisar «Mundus imaginalis or the imaginary and the imaginal»..., 10.

¹⁰³ Dávila Andrade, «Magia, yoga y poesía»..., 225.

¹⁰⁴ Dávila Andrade, «Magia, yoga y poesía»..., 225.

¹⁰⁵ Cirlot, «El lenguaje de las piedras...»..., 43.

¹⁰⁶ Cirlot, «El lenguaje de las piedras...»..., 48.

que sería una visualización de tipo fantástico¹⁰⁷ y una identificación yoguística. Esta última es la manera en la que Dávila explica la experiencia íntima con las cosas mediante lo que él conoce como meditación en la Unión.¹⁰⁸

Recordemos que en el primer capítulo se mencionó ya los diferentes tipos de pensamiento místico, entre esos, el hinduismo y budismo, que comparten las características de inmersión y pérdida de la identidad personal. Por lo tanto, esa relación entre mirada y materia que Dávila propone se puede comprender como una *experiencia*¹⁰⁹, tal como reza la siguiente cita:

[...] el discípulo Zen y el poeta del monasterio occidental, han ascendido un escalón más de la gradería de la conciencia; sus instrumentos perceptivos y sensoriales se han utilizado especialmente y su visión ha calado el velo milenario de las cosas..., el mundo entero se ha renovado. Las formas se han lavado del mal y los terrenos vibran como flores tras de la purificación [...]¹¹⁰

Existe, en esa *revelación* de las cosas, una *postura* de la mirada como se mencionó anteriormente. Esto es posible, explica Cirlot, porque el observador asiste con una predisposición a ser transformado por lo que ve y, por ende, lo que ve también resulta transformado; en ese momento exacto es en donde se abre aquel mundo intermedio, el de la imaginación: «la piedra muestra el misterio de su origen, y el ojo que la mira parece remontarse en el tiempo hasta convertirse en espectador de su génesis. Se trata de un

¹⁰⁷ Dávila Andrade, «Magia, yoga y poesía»..., 230.

¹⁰⁸ Dávila lo explica mediante el Aforismo de Patanjali: «Mediante el proceso de meditación en la Unión, se reconocen los dos aspectos de todo objeto; se llega a conocer y realizar en conciencia las características morfológicas de los mismos, su naturaleza simbólica en el universo y su utilidad específica en la condición temporaria, dentro del devenir». Revisar en «Magia, yoga y poesía»..., 230.

¹⁰⁹ Experiencia en el sentido de que hay un aprendizaje a partir del acontecimiento. Según las definiciones del diccionario: La experiencia es el conocimiento que se adquiere a través de las vivencias obtenidas durante cierto episodio. El término proviene del latín «experientia», el cual deriva de «experiri», cuyo significado recae en «comprobar». Revisar en <https://conceptodefinicion.de/experiencia/>

¹¹⁰ Dávila Andrade, «Ernesto Cardenal: Gethsemani, KY»..., 238.

esfuerzo imaginativo». ¹¹¹ Por lo tanto, lo que el poeta ha encontrado en la naturaleza es la posibilidad de ver en ella unas relaciones que le interpelan hasta en su propia existencia.

Así mismo, Dávila analiza el mundo telúrico de sus escritores predilectos a través de lo que él experimenta como escritor. No es en vano lo que menciona en diferentes ensayos sobre el tema. En el ensayo *Ciro Alegría y su alto y ancho mundo*, dice:

Esta novela de *Ciro Alegría*... logra insuflar entre sus más recónditas fibras, una vibración épica y una fuerza mística arrancadas a lo más profundo de la condición del ser del hombre ante la soledad y el misterio del cosmos [...]¹¹²

De esta manera, César Dávila reconoce en las imágenes telúricas, la capacidad de proporcionar una literatura *vibrante*, generadora de experiencias que acerquen al ser humano al misterio de su propia interioridad.

2.3. César Dávila y Romain Rolland

Contemporáneamente, esclarecidas personalidades de la literatura occidental, han sentido la aguda iniciación de una vía nueva para la realización del ser a través de la poesía como experiencia del conocimiento [...]¹¹³

Al leer *Magia, yoga y poesía* nos resultará bastante obvio el interés que César Dávila tuvo por el yoga y las doctrinas filosóficas de Oriente. Sin embargo, es necesario retomar el interés de Dávila por la creación poética bajo los efectos psíquicos de estas prácticas. En ese sentido, es el propio Dávila el que menciona a cuatro escritores que usaron una suerte de fórmula poética-espiritual: Romain Rolland T.S. Eliot, Herman Hesse

¹¹¹ Cirlot, «El lenguaje de las piedras...», 44-45.

¹¹² Dávila Andrade, «Magia, yoga y poesía»..., 223.

¹¹³ Dávila Andrade, «Magia, yoga y poesía»..., 229.

y Aldous Huxley; todos ellos claros ejemplos, para nuestro poeta, de creadores influenciados por el yoga de la India. De Romain Rolland dice Dávila:

[...] penetró en los antiquísimos monasterios hindúes de Yoga, y encontró la presencia luminosa de Ramakrishna y de Vivekanda; departió con los discípulos actuales de estos “mahatmas”, y escribió sus biografías, en las que consignó, en capítulos reveladores, los pasos de la ascesis psico-fisiológica de la iluminación [...]¹¹⁴

Sobre Romain Rolland (Clamecy, 1866-Vézelay 1944) podemos destacar que es posible que César Dávila, no solo lo haya leído por tratarse de un escritor ganador del Premio Nobel (1915), sino también por la fuerte influencia que este tuvo en los pensadores y escritores latinoamericanos. Llegó a ser conocido como «la conciencia más libre y clara del mundo occidental... amigo de la causa latinoamericanista»¹¹⁵ y el mismo José Carlos Mariátegui, diría:

No es su pensamiento político -que ignora y desdeña la política - lo que puede unirnos a él. Es su gran alma (Romain Rolland es el Mahatma de occidente). Es su fe humana. Es la religiosidad de su acción y de su pensamiento [...]¹¹⁶

Por otro lado, cabe mencionar que, Dávila y Rolland poseían filiaciones políticas y filosóficas similares. A Rolland le interesaba la espiritualidad orientalista y el marxismo — sin que esto último lo convirtiera en un acérrimo militante—, mientras que Dávila, de igual manera, se interesó por el Yoga y el Budismo Zen, así como por el socialismo de espectro más progresista que de izquierda.¹¹⁷ En ese sentido, este paralelismo biográfico solo tiene sentido como punto de partida para la comprensión de la poética de César Dávila, desde

¹¹⁴ Dávila Andrade, «Magia, yoga y poesía»..., 229.

¹¹⁵ Hugo, Biagini, «Romain Rolland y el movimiento reformista latinoamericano», *Páginas de filosofía* Año VI, N.º. 8 (diciembre, 1999) 84 <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5037685.pdf>

¹¹⁶ «Romain Rolland», publicado originalmente en *Variedades*: Lima, 11 de septiembre de 1926; reproducido en *Repertorio Americano*, Tomo XIII, N.º 21, (diciembre, 1928) 329-333.

¹¹⁷ Dávila Vázquez, «Preliminares»..., XIX.

aquella experiencia que Rolland describe como sentimiento oceánico y que, más tarde, Michel Hulin daría el nombre de *mística salvaje*.

2.3.1. El sentimiento oceánico

Como vimos en el primer capítulo, Michel Hulin parte del testimonio de Romain Rolland sobre su «sensación de lo Eterno...sin límites perceptibles y como oceánico»¹¹⁸ para analizar las características y las condiciones que hacen posible la *mística salvaje*. Pero, antes que nada, Hulin decide buscar el posible génesis de las relaciones que Rolland hace entre el océano y la sensación de expansión de su propia conciencia, y se da cuenta de que el adjetivo oceánico parece ser adquirido inconscientemente por Rolland gracias a sus lecturas de literatura religiosa de la India. Hulin menciona que: «En particular, es un lugar común... en la filosofía vedántica identificar el par conciencia personal/ conciencia suprapersonal con el par ola/océano».¹¹⁹ Según Hulin, Rolland debió encontrarse muy a menudo con ese tipo de metáforas, pero lo que más pudo haberle impactado fue la biografía de Ramakrishna, en la que se encuentra la siguiente descripción:

[...]Vi en su lugar un océano de conciencia sin límites, infinito, deslumbrante...Arrastrado en el torbellino de las olas, caí desmayado. Qué sucedía en el mundo exterior, lo ignoraba. Pero en mí, un oleaje constante de una felicidad inefable, completamente desconocido, me inundaba [...]¹²⁰

Sumado a esto, Hulin también se percata de que ese sentimiento, que Rolland describe, comparte características con las experiencias místicas que otras personas han

¹¹⁸ Hulin, « Freud, Romain Rolland y el sentimiento oceánico»..., 24.

¹¹⁹ Hulin, « Freud, Romain Rolland y el sentimiento oceánico»..., 25.

¹²⁰ Hulin, « Freud, Romain Rolland y el sentimiento oceánico»..., 25.

vívido. Estas características son básicamente: la capacidad de ser vívido y espontáneo, que a su vez produce un tipo de alegría en quien lo experimenta.¹²¹

En esa misma clave de lectura, tenemos a César Dávila, que también tuvo un acercamiento a la lectura sobre el yoga de la India y que al igual que Rolland, obtuvo una ruta de conocimiento a través de estas experiencias como podemos leer en la siguiente cita:

Su tonalidad emocional y su vibración en las capas más profundas del sentimiento, enturbian su intelección y sus resonancias; pero, conforme ocurre el despertamiento del espíritu, sus mensajes primarios, teñidos de euforia visceral y oscuridad subjetiva, decrecen o se clarifican; y en las cimas, el universo se entrega al contemplador en la más alquilatrada visión [...]¹²²

Ahora bien, alguien podría decir que en el caso de Dávila, es más un análisis sobre la experiencia mística que una vivencia de la misma; sin embargo, hacerlo solo sería querer ignorar las influencias y la poética misma del propio Dávila. Es claro que nuestro poeta encuentra en estas experiencias una manera de nutrirse de imágenes —quizás como muchos otros poetas visionarios—, pues él mismo lo afirma cuando dice:

En el poeta, estas entrañables criaturas de la imaginación surgen más allá de la conciencia y emergen en el plano propio de ésta, de una manera imperceptible. La emoción que desencadena su aparición exige un reconocimiento caluroso del sentimiento y la mente entrefundidos: esta co-vibración constituye el modo más eficaz de conocer el mundo del que dispone el poeta [...]¹²³

Vemos así, en este texto de Dávila, que hay una noción de alegría, *euforia visceral o emoción desencadenante*, en esta experiencia. No se trata de un estado de selección intelectual de conocimiento, sino justamente de *oscuridad subjetiva* que le permite al poeta conocer el mundo desde otro lugar de la *imaginación*.¹²⁴

¹²¹ Hulin, «¿Una embriología...», 48.

¹²² Dávila Andrade, «Magia, yoga y poesía», 225.

¹²³ Dávila Andrade, «Magia, yoga y poesía», 225.

¹²⁴ No hay que olvidar todo lo que ya se ha dicho sobre la imaginación en diferencia al acto de fantasear.

Por otro lado, aunque las comparaciones son pertinentes, vale resaltar que César Dávila tenía claro el escepticismo y la mirada con sospecha con la que podían ser recibidas sus afirmaciones. Es por esto que Dávila procura diferenciar al místico tradicional con el practicante de yoga: «... esta clase de accesos puede conducir a imprevisible estados colindantes con la mística y el esoterismo»¹²⁵ y, por lo tanto, «algunos poetas contemporáneos, buscadores de una realización superior, han polarizado su sensibilidad y su conciencia en un esfuerzo común, hacia los milenarios procedimientos del Yoga».¹²⁶

Sin embargo, y sin ánimo de cuestionar al poeta, parecería haber en sus palabras un anhelo por enmarcarse en algo que supere a las religiones occidentales, como si de alguna manera, dentro de la literatura hispana, la mística no pudiera escapar de los monasterios católicos hacia los lugares seculares. En todo caso, de lo que Dávila se distancia es de la palabra, no de la experiencia. No obstante, como hemos visto en esta investigación, no es necesario tratar de separar a aquellas experiencias que responden a la misma actividad de la conciencia; pues tanto la experiencia mística occidental y la oriental guardan relaciones, si quitamos todo el contenido religioso y conservamos el sentimiento *oceánico* o sentimiento de lo *Eterno*, que valga señalar nuevamente, sí aparecen en César Dávila.

¹²⁵ Dávila Andrade, «Magia, yoga y poesía»..., 230.

¹²⁶ Dávila Andrade, «Magia, yoga y poesía»..., 230.

2.3.2. La ascesis psico-fisiológica de la iluminación

Se considera generalmente –más allá incluso de los medios religiosos propiamente dichos- que la ascensión mística conduce a una cierta intuición o revelación directa, aunque sea al mismo tiempo enigmática y confusa, de los valores más elevados [...]¹²⁷

Dentro del marco de la experiencia mística, existen unos pasos a seguir en las tradiciones espirituales de todas las religiones, los cuales se realizan mediante la ascesis. Estos pasos son un conjunto de técnicas psico-fisiológicas de descondicionamiento y recondicionamiento que consisten en: 1. Disciplinar las pulsiones humanas naturales como alimentarse, tener sexo, dormir, etc. 2. Prácticas específicas marcadas por el esfuerzo, por ejemplo, el ayuno o la vigilia. 3. Tener una superestructura ideológica a la que el asceta deberá recurrir para conferir un sentido a las prácticas mortificantes a las que se entrega.¹²⁸

Por otro lado, hay quienes buscan llegar al éxtasis místico mediante el uso de drogas. Esto, por así decirlo, sigue estando dentro de lo psico-fisiológico; pero la diferencia, menciona Hulin, radica en el tiempo de la experiencia. Mientras que en uno es fugaz y súbito, en el otro puede extenderse por horas de manera muy lúcida.¹²⁹

No obstante, para César Dávila sí existían más diferencias que tan solo el tiempo entre una experiencia y la otra. Así lo hace evidente cuando se refiere a Rimbaud y a todos quienes buscaban llegar al conocimiento mediante las drogas:

Pero, este apetito desenfrenado de conocer y poseer aquello que es más allá de los límites del conocimiento poético, por medios turbios e irregulares, sigue conduciendo al desequilibrio a muchas almas singulares. Aquellos que no se han anquilosado, han caído en estados crepusculares de conciencia, han enloquecido, o se han desterrado a la estupefacción [...]¹³⁰

¹²⁷ Hulin, « La experiencia mística...»,77.

¹²⁸ Hulin, « La experiencia mística...»,79.

¹²⁹ Hulin, «Paraísos e infiernos artificiales»...,87.

¹³⁰ Dávila Andrade, «Magia, yoga y poesía»..., 228.

Esta opinión de Dávila no ha de sorprender, pues claramente hay una noción de lo sagrado en lo que él considera *la iluminación* y, como se sabe, la droga no deja de ser una mercancía. De aquí que surja el especial énfasis que Dávila hace sobre Rolland, cuando afirma que este logró dejar pautas reveladoras para *la ascesis psico-fisiológica de la iluminación*,¹³¹ puesto que, para él, esta sería la vía más confiable y realmente provechosa para el despertar de la percepción interna.

2.4. Percepción interna y creación poética

¡Qué hermoso es ver a una mujer sola —a lo lejos— por el campo! Esta es la primera visión que acude cuando ya se ha cerrado el libro. Ida Gramcko, *Poemas —1947-1952—* reza la carátula. [...] ¹³²

En 1953, César Dávila escribe *Visión interior de una gran poesía*, ensayo dedicado a la poeta Ida Gramcko. En este ensayo César Dávila expone claramente sus propias ideas sobre la poesía mística y visionaria, especialmente aquellas que resaltan las características humanas que la poesía de Gramcko posee. Así Dávila, como ya lo mencionaba De Certeau, advierte en Gramcko aquel compromiso con la realidad humana a la que el místico no es ajeno:

Ida Gramcko no coloca su obra bajo las pupilas de estos seres aéreos únicamente; sino que humedeciendo sus páginas en la más entrañable sangre humana, ensaya reiteradamente una peligrosa aproximación a los Dioses [...] ¹³³

Una de las particularidades que Dávila menciona reiteradamente sobre Gramcko es la capacidad que tiene para ver y anunciar lo que ha visto. Pero ese *ver* está relacionado con

¹³¹ Dávila Andrade, «Magia, yoga y poesía»..., 229.

¹³² Dávila Andrade, «Visión interior de una gran poesía»..., 242.

¹³³ Dávila Andrade, «Visión interior de una gran poesía»..., 242.

la acción de penetrar en la realidad interior de todas las cosas, «una penetración consciente del universo».¹³⁴ No hay que olvidar que Dávila mantendrá estas nociones sobre la *mirada* durante el resto de su vida. En *Magia, yoga y poesía*, siete años más tarde, escribe:

Se vuelve impronosticable lo que el poeta y el hombre en general, puedan alcanzar por estas vías que, en último término conducen a una visión supransensual del mundo, libre de los elementos de la personalidad y del espejismo del tiempo [...]¹³⁵

Pero, para Dávila, la poesía de Gramcko también se figura como una poesía de otro nivel, «una poesía de la revelación de conocimientos y presentimientos universales»,¹³⁶ la cual sería más que nada un ejemplo de lo que la poesía en sí debería conseguir. Es decir, el poeta, en general, debe aspirar a llegar a ese nivel de creación; así lo menciona Dávila:

[...] le es menester al poeta —creo yo—, obtener en su vida —a lo largo de toda su vida— la oportunidad de estos contactos con el destino vislumbrado; pues, sólo la hilación ascendente de esta clase de experiencias puede guiar su percepción interna y articularla con la realidad, en destellos que sobrepasan el espacio y el tiempo [...]¹³⁷

Si regresamos al estudio de la mística, podemos notar que lo que Dávila está diciendo es que el poeta necesita escribir desde un sitio de la imaginación que pueda brindarle un conocimiento más allá del intelecto. Esto hace aun mayor sentido cuando lo relacionamos con otro de sus ensayos, *El humanismo llamado zen*, en donde Dávila toca uno de los puntos de la mística que tiene que ver con el aniquilamiento:

El encuentro de lo radicalmente vacío y dinámico no supone una posterior renuncia o una desolada postración. La aniquilación se refiere más bien a la aberrante maraña de correlaciones psíquicas que nos han conformado durante milenios en el pululante país de “los lugares comunes” del pensamiento y la conducta [...]¹³⁸

¹³⁴ Dávila Andrade, «Visión interior de una gran poesía»..., 243.

¹³⁵ Dávila Andrade, «Magia, yoga y poesía»..., 231.

¹³⁶ Dávila Andrade, «Visión interior de una gran poesía»..., 244.

¹³⁷ Dávila Andrade, «Magia, yoga y poesía»..., 229.

¹³⁸ Dávila Andrade, «El humanismo llamado zen»..., 249.

En ese sentido, por un lado, se puede decir que aquellas *correlaciones psíquicas* corresponden, como se mencionó en el primer capítulo, al Yo-social que Hulin menciona en contraste con el Yo-original, el cual al despertar y salirse de las normas sociales puede encontrarse con esa experiencia novedosa y deslumbrante. Y, por otro lado, se puede resaltar la claridad con la que Dávila asume el significado de la aniquilación mística, de tal manera que él mismo comprende que la aniquilación, tal como menciona Zolla, es «la muerte de la personalidad acorazada»,¹³⁹ más no la muerte del Yo.

Ahora bien, la creatividad de la que César Dávila habla se obtiene, tal como lo que se ha mencionado sobre la experiencia visionaria, mediante la pasividad con la que se reciben las imágenes. Esta pasividad es posible desde un estado *preconsciente*¹⁴⁰ o intermedio, en donde la imaginación se manifiesta.

En ese sentido, dice Dávila:

Entre los primeros remolinos del espíritu parece girar el de la imaginación, como una virtualidad en la que se gestan las titubeantes criaturas por las que la vida circundante se torna en sueño interior y se alimenta de lo más cálido de la sangre... Es en este punto de la libertad creadora preconsciente en donde se insinúa la semejanza del hombre con los dioses [...]¹⁴¹

De esta manera, se puede decir que César Dávila no solo encuentra en la poesía de Gramcko un ejemplo de lo que es la poesía más pura y humana, sino también la potencia de aquel *verdadero temblor místico*¹⁴², el cual todo poeta debería saber experimentar desde su propia *percepción interna*.

¹³⁹ Zolla, «El estado místico como norma del hombre»..., 21.

¹⁴⁰ Sigmund Freud acuña este término para conformar el aparato psíquico, el cual está dividido en inconsciente, preconsciente y consciente. La información que está en el preconsciente ha logrado pasar del inconsciente, pero el consciente solo puede tomarla una vez que se haya vencido la fase de la represión. Revisar en «La función del preconsciente en la obra de Freud» de Silvia Maioli en <http://borromeo.kennedy.edu.ar/Articulos/Funci%C3%B3npreconscienteMaioli.pdf>

¹⁴¹ Dávila Andrade, «Magia, yoga y poesía»..., 224.

¹⁴² Dávila Andrade, «Visión interior de una gran poesía»..., 243.

Capítulo III

Nociones místicas en la poesía daviliana: breve análisis

[...] 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 [...]¹⁴³

¿Qué no se ha dicho ya de la poesía de César Dávila? Las alusiones sobre su fondo místico, sus metáforas audaces, sus imágenes visionarias, su propio universo simbólico y su lenguaje misterioso no son ya propuestas nuevas para aportar. En ese sentido, el presente análisis se concentrará en seguir la línea de investigación sobre la experiencia mística (la cual incluye tanto a la mística salvaje como a la mística de la naturaleza) y la comprensión de algunos símbolos presentes en los poemas que se han seleccionado.

De esta manera, es pertinente aclarar que cuando se hable de símbolo, estaremos refiriéndonos a una relación de correspondencia entre lo material y lo espiritual. Por lo tanto, se deberá tener en cuenta la diferenciación que Juan Eduardo Cirlot hace entre el símbolo y una común conjunción analógica, tal como lo menciona: «si en todo hay o puede haber una función simbólica, una ‘tensión comunicante’, esa posesión transitoria del ser o del objeto por lo simbólico no lo transforma totalmente en símbolo».¹⁴⁴ En cuanto a la comprensión del símbolo en la poesía, hay que tener en cuenta que este es expresado mediante la metáfora, pero dado que el símbolo no pertenece a una, sino a varias culturas, el tipo de metáfora que hemos de estudiar será la metáfora subjetiva o imagen, la cual

¹⁴³ Vladimiro Rivas Iturralde «Abundancia es la muerte del caballo». *Fuentes Humanísticas*, Universidad Autónoma Metropolitana, Vol. 20 N° 36 (2008): 135.

¹⁴⁴ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolo* (Barcelona: Editorial Labor, 1992), 15.

Carmen Bobes afirma que solo puede ser explicada «mediante una teoría de la subjetividad como ciencia del inconsciente y de sus asociaciones y creaciones».¹⁴⁵

En ese sentido, si bien es necesario «buscar las conexiones que determinados símbolos e imágenes tienen con otros similares en la misma obra lírica»,¹⁴⁶ tampoco hay que caer en el equívoco de pensar que estos solo son útiles si se los reduce a una suerte de pistas que nos permitan hallar temáticas recurrentes. Por lo tanto, la línea de interpretación que se hará a continuación no tiene que ver con un análisis sobre los recursos literarios que el poeta utiliza —aunque se propone que el *modus loquendi* que usa el poeta es la imagen—, sino con el desentrañamiento del significado simbólico con base en los intereses filosóficos y el contexto del autor; puesto que, no se puede obviar el bagaje intelectual y la experiencia espiritual de César Dávila, ya que estos constituyen parte de su *psique*; tal como menciona Juan Liscano: «Sus versos transmiten retazos de sus visiones, de su experiencia espiritual, de sus vivencias».¹⁴⁷

3.1. ¿Telúrico-visionario?: *Catedral Salvaje*

Las imágenes que aparecen en el poema *Catedral Salvaje* han sido ya asunto de discusión entre los críticos; por ejemplo, para César Carrión estas constituyen «una visión sublime, similar a la que Juan el evangelista... padeció en Patmos, donde escribió el Apocalipsis»¹⁴⁸ y para María Eugenia Moscoso, en cambio, estas son de tipo oníricas y permiten un contraste entre lo objetivo y lo abstracto.¹⁴⁹ En todo caso, efectivamente ambas

¹⁴⁵ Carmen Bobes, *La metáfora* (Madrid: Gredos, 2004), 31.

¹⁴⁶ Carrión, «La palabra perdida...», 121.

¹⁴⁷ Liscano, «El solitario de la gran obra...», 39.

¹⁴⁸ Carrión, «La palabra perdida...», 114.

¹⁴⁹ María Eugenia Moscoso, «*Catedral Salvaje*: Hombre, mundo y poema », *Pucara* N° 15 (Abril-1998): 30.

aseveraciones son similares en el sentido de que ambas imágenes provienen del inconsciente del poeta.

Por otro lado, la comparación que Carrión sugiere entre el *Apocalipsis* y *Catedral Salvaje*, permite proponer que las imágenes que se nos han de mostrar, contienen una revelación o conocimiento.¹⁵⁰ Pero esta revelación se encuentra encriptada por la dificultad misma que supone el trasladar una imagen visionaria al lenguaje y, dado que *Catedral Salvaje* es un poema y no un testimonio, se debe tener claro que en el momento en el que el poeta elige las figuras retóricas para poder expresarse, adecua también a la imagen visionaria dentro de una tradición, o quizás de varias, mediante el símbolo.

Ahora bien, el poema inicia con el verso «Y vi toda la tierra de Tomebamba, florecida!»;¹⁵¹ por lo que tenemos, en primer lugar, a la visión de Tomebamba (el primer asentamiento inca dentro del territorio actual ecuatoriano) y, luego, la descripción de que esta se encuentra florecida o, por así decirlo, en su plenitud. Inmediatamente, se puede deducir que esta plenitud no es total,¹⁵² sino que antecede al inicio de lo que podríamos decir *un declive*.

Por otro lado, a diferencia del *Apocalipsis*, en el poema no estamos ingresando a la visión desde la advertencia de un juicio que está por venir, sino desde una cosmogonía, tal como lo expresa el yo lírico al comunicar la prosperidad que está viendo. En ese sentido, esta primera imagen nos acercaría más a las visiones atemporales de inicio y fin de los

¹⁵⁰ Acerca de la comparación con el Apocalipsis, la tradición occidental lo sitúa como el paradigma de la experiencia visionaria, tal como se menciona en esta cita: «...en virtud de esa sensibilidad pudo André Breton afirmar que en el “Apocalipsis está todo”..., coincidiendo así con Hildegard von Bingen al considerar el libro de Juan de Patmos como el modelo paradigmático de la experiencia visionaria». Revisar en Cirlot, *La visión abierta...*, 16.

¹⁵¹ Dávila Andrade, «Catedral Salvaje» en *Obra Poética*, ed. Jorge Dávila Vázquez y Santiago Vizcaíno. (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007), 97.

¹⁵² La flor en general es símbolo de belleza en su plenitud, pero también de la fugacidad de esta en las cosas. Revisar en Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los Símbolos...*, 205-206.

tiempos, descritas en otro libro sagrado, el *Libro de Enoch*¹⁵³. Por lo tanto —como en toda cosmogonía— existe un peso de lo cataclísmico en la expresión simbólica sobre la naturaleza, la cual permite conjugar la conexión primigenia del hombre con la tierra, tal como se ve a continuación en el siguiente fragmento del poema:

[...] Cuando oigas sonar los negros cañaverales de mi furia,
esa es tu tierra!
Cuando veas manar de la cumbre miel furiosa de lava y lámparas de piedra,
esa es tu tierra!
Cuando veas bramar los toros con sus labios hinchados de luciérnagas,
esa es la tierra!
Cuando el caballo toque, tres noches, a la puerta del herrero hechizado,
esa es la tierra!
Cuando las campanas caigan en el pasto y se pudran y se pudran sin que nadie
las alce,
ésa es la tierra! [...] ¹⁵⁴

Por otro lado, en el caso del *Libro de Enoch*, se lee así:

Me llevaron a la casa de la tempestad, sobre una montaña cuya cima tocaba el cielo... Y vi las mansiones de las luminarias y los tesoros de las estrellas y del trueno, en los extremos del abismo donde está el arco de fuego, sus flechas y carcaj, la espada de fuego y todos los relámpagos [...] ¹⁵⁵

A diferencia de estos anteriores, en el *Apocalipsis*, en cambio, la naturaleza está en un proceso de destrucción y toda alusión sobre una tierra renovada (cielo nuevo y tierra nueva) gira en torno a la visión de una ciudad (la Nueva Jerusalén), la cual es parte de una promesa de posesión para el final de los tiempos. En ese sentido, hallamos cierto alejamiento, en cuanto a trasfondo, entre *Catedral Salvaje* y *Apocalipsis*.

¹⁵³ Se le atribuye la escritura del Libro de Enoch al personaje mítico, Enoch, quien es reconocido como profeta en el judaísmo, cristianismo e islam; en este último se le conoce como el profeta Idris. Durante el periodo clásico y medieval los musulmanes relacionaron a Idris con Hermes Trismegistos. Revisar en Juan Udaondo, «“Et esto dixo el grant Hermes en uno de sos castigos”: desvelando al Hermes árabe en la literatura sapiencial castellana» *eHumanista* N.º. 41 (2019): 109.

¹⁵⁴ Dávila Andrade, «Catedral Salvaje»..., 103.

¹⁵⁵ Enoch 17: 2-3.

En el poema, por ejemplo, no existe una promesa de reivindicar la posesión de una tierra arrebatada, pues en los versos anteriores hay un desvanecimiento del pronombre posesivo *tu* hacia el artículo *la*. Esa lucha entre posesión y desposesión de la tierra propone la desconexión entre la imagen pura y cualquier intensión de discurso de identidad nacional, lo cual más bien nos acerca a una emoción en el poeta: la añoranza por una tierra que ya no existe.¹⁵⁶

Por otro lado, es necesario, también, regresar a la tierra de *Tomebamba* para hacer un paralelismo con la importancia de los lugares simbólicos; por ejemplo, tanto en *El libro de Enoch* como en el *Apocalipsis*, encontramos lugares simbólicos como *el monte de Sión* y *el monte Sinaí* (lugar en donde aparecerá el mesías y juzgará a los habitantes de la tierra). Estos lugares no representan, a pesar de su existencia geográfica, a una cultura, sino que simbolizan un acontecimiento; así como se muestra en el *Apocalipsis*: «Luego vi, y he aquí que el Cordero estaba de pie sobre el monte de Sion»;¹⁵⁷ y en *El Libro de Enoch*: «sobre el monte Sinaí aparecerá con su gran ejército».¹⁵⁸ En el caso del poema, podemos intuir el acontecimiento a partir de la siguiente cita:

[...] Mi corazón presintió sus navíos como cáscaras
roídas por los vagabundos del Océano! [...]¹⁵⁹

Tomebamba, por lo tanto, pasa de lugar geográfico a lugar simbólico, en donde el acontecimiento será la llegada del español, por ende, el derrumbamiento del incario. Sin embargo, ¿por qué usar *Tomebamba* para representar al incario y no al Cuzco? La respuesta, se sugiere, va más allá de la nacionalidad del poeta. Si retornamos a la

¹⁵⁶ En capítulos anteriores se ha hecho énfasis a este síntoma en el místico; tanto Hulin como Certeau ubican la añoranza o necesidad de retorno a una patria o terruño, que juega también el papel de un estado innato y fundamental del hombre.

¹⁵⁷ Apocalipsis 4:1.

¹⁵⁸ Enoch 1:4.

¹⁵⁹ Dávila Andrade, «Catedral Salvaje»..., 99.

comparación del lugar sagrado en el *Apocalipsis*, notamos que la imagen responde a unas relaciones afectivas y no históricas (para Juan de Patmos la llegada del mesías es en Sión y para Enoch en el Sinaí). En ese sentido, Tomebamba es el lugar al que el poeta se siente cercano: el imperio inca, empieza y termina simbólicamente en Tomebamba.

Por otro lado, en el mismo verso se hace énfasis en el adjetivo florecido, que leído desde el símbolo de la flor, se puede comprender como bello y fugaz; pero, también, en relación al tiempo, como cíclico. De esta manera, la idea de tiempo que transmite el poema se va tornando circular. Esto, por otro lado, podría confundirse por la presencia de alusiones que sugieren un estancamiento.

Por ejemplo, vemos que en el poema hay referencias hacia el día con d mayúscula, el cual se hace imposible de no relacionar, al menos en este poema, con el referente bíblico del *Día del Juicio*. Sin embargo, este *Día*, aunque evoca al acontecimiento, parece extenderse aún más. No se trata de un *día final*, o instante —como sugiere Rivas¹⁶⁰—, sino de un *Día* del que cuesta salir: «En medio del furor del cataclismo, sigue inmóvil el Día». ¹⁶¹

Esto parece no implicar precisamente una inmovilidad del tiempo en sí —pues acontecimiento no es lo mismo que tiempo cronológico—, sino que al contrario, el tiempo se encuentra en un movimiento circular o de retorno como se lee a continuación:

[...] Pero, retorno del suceso. Y encuentro al caracol que ha aprendido a lamerse la agonía frente al agua. Corro por los desfiladeros! [...] ¹⁶²

¹⁶⁰ Rivas explica «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...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.». Revisar en Rivas Iturralde «Abundancia es la muerte del caballo»...134-135.

¹⁶¹ Dávila Andrade, «Catedral Salvaje»..., 99.

¹⁶² Dávila Andrade, «Catedral Salvaje»..., 102.

Por otro lado, ese retorno que el poeta describe no se produce mediante una reencarnación, como lo enseñan las doctrinas budistas, sino por medio de una resurrección:

[...] Yo que jugué a la Juventud del Hombre,
alzo esta noche mi cadáver hacia los dioses!
Y, mientras cae el rocío sobre el mundo,
atravieso la hoguera de la resurrección! [...] ¹⁶³

Ahora bien, en la anterior cita tenemos una imagen cargada de símbolos que aluden a la transmutación del sujeto, *Hombre*. Esto debe tenerse en cuenta, pues, según la tradición simbólica que menciona J.E. Cirlot, el símbolo *Hombre* hace referencia al *hombre universal*, por lo que en el poema se lo puede comprender como un hombre adánico: «...este hombre universal implica, aunque no se hable de ello, la androginia. Pues el ser humano concreto y existencial, como hombre y mujer, expresa la escisión de la totalidad no sólo física, sino anímica de lo “humano”». ¹⁶⁴

Por lo tanto, si es el *Hombre* el que resurge en este ciclo (floreCIMIENTO, sufrimiento, muerte, resurrección), el margen temporal afecta, no a alguien particular, sino a una colectividad.

Por otro lado, para comprender este tiempo circular que se ha propuesto, cabe compararlo con dos doctrinas religiosas que podrían ser parte de la influencia del poeta: cristianismo y budismo. Sin embargo, no concuerda con ninguna de las dos; es decir, la constante resurrección no pertenece a la doctrina cristiana, ya que esta pregonaba que la resurrección ocurre solo una vez para los justos y elegidos por Dios en el final de los tiempos. Y, por otro lado, dentro de las religiones orientales, la reencarnación no se efectúa

¹⁶³ Dávila Andrade, «Catedral Salvaje»..., 107.

¹⁶⁴ Cirlot, *Diccionario de Símbolos...*, 243.

en el mismo cuerpo. Esta diferenciación sugiere que el fondo visionario no responde a una afinidad religiosa, sino al sentido arquetípico representado por el ave fénix.¹⁶⁵

Dicho esto, es posible una conexión entre este tiempo circular con el mundo incario que Tomebamaba representa, ya que este sentido de muerte-resurrección/nacimiento del ave fénix concuerda con los ciclos del Pachakutik: según la mitología inca, estos ciclos se encontraban regidos por edades solares (edades íntikas que fueron las épocas de unidad panandina) y lunares (que fueron edades de guerras y desintegración),¹⁶⁶ las cuales tenían una duración de quinientos años cada una.

Por lo tanto, a modo de conclusión, si bien este poema contiene más imágenes y símbolos, se ha pretendido dar una jerarquía según el criterio de análisis, que es la experiencia visionaria. Y según esto, se ha deducido que el poema tiene un sentido universal tanto como lo tienen los libros sagrados o la mitología. En ese sentido, no podemos hablar de una inmolación personal del poeta, reflejado en el yo lírico, sino de una noción arquetípica del resurgimiento y del cambio constante. Puesto que todo el poema gira alrededor de la idea de que el *Hombre* pasa de la *noche*¹⁶⁷ a la transmutación, por medio del *fuego*¹⁶⁸ de la hoguera. Es decir, su resurrección ocurre luego del acontecimiento de su destrucción. Y así, la visión se cierra en este tiempo que abarca el pasado, el presente y el futuro, en una suerte de repetición que al mismo tiempo genera un cambio constante.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Es símbolo de «la periódica destrucción y recreación». Ver en Cirlot, *Diccionario de Símbolos...*, 204.

¹⁶⁶ German Rodríguez, Alberto Tatzo, *Tawa Nintin Suyu: Ocaso y renacer de una cultura* (Quito: Abya Yala, 1998), 36.

¹⁶⁷ Se relaciona con un estado previo «no es aún el día, pero lo promete y prepara». Ver en Cirlot, *Diccionario de Símbolos...*, 226.

¹⁶⁸ El fuego es un elemento asociado con la purificación, en donde lo sacrificial es necesario para la renovación. Ver en Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos...*, 209-210.

¹⁶⁹ El tiempo circular también puede ser comprendido desde el mito del eterno retorno, el cual se encuentra ampliamente en diferentes culturas arcaicas y en el pensamiento moderno, tal como en el libro *Así habló Zaratustra* de Friedrich Nietzsche. Para ahondar dentro del tema se sugiere revisar en Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno: arquetipo y repetición* (Buenos Aires: Emecé editores, 2001).

3.2. El sueño y el despertar místico: *La corteza embrujada*

El título de este apartado se basa en lo que Michel Hulin explica como *el sentido de la vida mística*¹⁷⁰, el cual está relacionado con aquella sensación de irrealidad que experimenta el sujeto durante el trance místico. Esto es posible mediante la percepción de que se ha logrado un acceso hacia una realidad perdida; es decir, el sujeto siente un retorno a los orígenes. En ese sentido, Hulin menciona que estos orígenes pertenecen al orden de lo psíquico, en tanto que el sujeto abandona, momentáneamente —excepto en el caso de las drogas, en donde la experiencia se suele alargar—, una suerte de percepción del mundo que ha sido creada gracias a unos contenidos impuesto por la sociedad. Por lo que, de esta manera, el sujeto comprende la experiencia mística como un despertar del sueño en el que se había estado viviendo.

Pero para Hulin, este despertar es también un volver al Yo-placer de los orígenes en donde el recién nacido se encuentra aún unido psíquicamente a la madre y, por lo tanto, no reconoce su individualidad frente al mundo que lo rodea. Esto, por lo tanto, provoca la sensación de unidad con el mundo (la naturaleza, los objetos, los seres, etc.), la cual muchos experimentan como un retorno hacia una unidad universal que les hace posible sentirse por fuera de las desgracias pasajeras del *sueño* de la vida cotidiana; tal como se explica en este comentario que Hulin hace sobre el testimonio del psiquiatra Sidney Cohen¹⁷¹:

Esta manera de sentir relacionada con todo el conjunto de los seres vivos (y sin duda también de los muertos), como si formaran una especie de cuerpo místico, se prolonga naturalmente en un curioso sentimiento de invulnerabilidad, tanto frente a los riesgos de la existencia como ante la propia muerte [...] ¹⁷²

¹⁷⁰ Esto se encuentra mayormente desarrollado en el capítulo uno en el sub apartado «Mística Salvaje».

¹⁷¹ Sidney Cohen (1910- 1987) fue un psiquiatra estadounidense, conocido por experimentar ampliamente con LSD y otras drogas que permitían estados modificados de consciencia, EMC.

¹⁷² Hulin, «Paraísos e infiernos artificiales»...,101.

Por lo tanto, en esa misma línea de comprensión sobre la vida como un sueño y la unión con el entorno, se realizará el presente análisis.

La corteza embrujada, poema que pertenece al periodo experimental-telúrico junto con *Catedral Salvaje*, mantiene las alusiones simbólicas sobre el imperio Inca y también las descripciones sobre la naturaleza, que ya antes analizamos en este capítulo. No obstante, se diferencia del poema anterior porque la visión de la que habla el yo lírico —«La visión de la Gran Necesidad»—, no toma una mayor relevancia como tal dentro del poema.

Ahora bien, como primera instancia —y, en todo caso, menos relevante—, se puede identificar un sincretismo¹⁷³ en las alusiones mitológicas del poema. Sin embargo, no hay que pensar que este sincretismo da cuenta de una experiencia mística de por sí, sino que para poder llegar a esa conclusión, en primer lugar, es preciso notar las siguientes tres características que nos permitirán relacionar este poema con cualquier testimonio obtenido de una experiencia mística espontánea —o salvaje, en términos de Hulin—: Primero, existe la sensación de que lo que se percibe durante la vida cotidiana es un sueño; segundo, hay una conciencia de fusión con el mundo; tercero, en ese despertar y fusión, se retorna al *terruño* o a la fuente de la existencia.

De esta manera, en *La corteza embrujada* se encuentran unas certezas sobre la condición del ser humano, en donde la *vida real* solo es una virtualidad gestada en una consciencia superior, en este caso, la consciencia del dios inca Pachacámac¹⁷⁴. Así mismo,

¹⁷³ En el poema se invoca a Pachacámac; pero también se puede encontrar expresiones como *Tercer Día* con mayúscula, la cual tiene una gran significación en la teología cristiana por significar el tiempo de la resurrección de Cristo.

¹⁷⁴ En la mitología inca, Pachacámac era considerado «creador, oráculo, maestro de los terremotos, taumaturgo y proveedor de bienaventuranzas». Revisar en Peter Eeckhout, «Relatos míticos y prácticas rituales en Pachacamac» *Bulletin de l'Institut français d'études andines* 33(1) (Abril-2004): 2, <http://journals.openedition.org/bifea/5786>.

existe una jerarquía entre la consciencia humana y esta consciencia superior. Esto es notable gracias a la diferenciación que se hace entre soñador y soñado:

[...] Oh Pachacámac,
Infinita es tu voluntad de sueño
Sobre nosotros, tus eternos soñados. 198
“Solo venimos a dormir —sólo venimos a soñar—
No es verdad —No es verdad que venimos a vivir en la Tierra.”— [...] ¹⁷⁵

Ahora bien, parecería que esta jerarquía se pierde por la capacidad de soñar que manifiesta el yo lírico. Sin embargo, hay que recordar que, como entidades soñadas, los sueños de estos no crean, sino que le impiden ver su propia realidad de seres soñados y dependientes. Así vemos que, en el poema, cuando el soñado despierta de su propio sueño, reconoce que la vida es una ilusión y comprende que su fuente de existencia (Pachacámac) es lo que le permite ser uno con todo, tal como se lee en el siguiente fragmento:

[...] Vivimos en los animales que tienen flores en su comida
En las aves que incrustan semillas en sus excrementos.
En los ríos que roban los lienzos de las riberas.
En el humo que retrocede cuando mira la máscara del viento.
Vivimos
En las raíces que gritan su calambre magnético [...] ¹⁷⁶

Por otro lado, aunque el poema pareciera tratar de un problema histórico (cuando dice: «Heredamos la mano desigual del indio»¹⁷⁷), esto solo acentúa lo que ya Michel De Certeau mencionaba sobre el contexto de donde surgen los místicos. Por lo tanto, lo que cabe preguntarse es ¿esta desigualdad de la realidad objetiva es la que impera en el poema o más bien hace evidente una añoranza a una época anterior/mítica? Para responder esa pregunta se puede remitir al siguiente fragmento, en donde el yo lírico ya no utiliza la

¹⁷⁵ Dávila Andrade, «La corteza embrujada»..., 198.

¹⁷⁶ Dávila Andrade, «La corteza embrujada»..., 199.

¹⁷⁷ Dávila Andrade, «La corteza embrujada»..., 199.

palabra soñar dentro del sentido dicotómico dormir/despertar, como en los versos anteriores; sino que esta vez lo hace dentro del marco del deseo o anhelo:

[...]Vivimos en los espejos de la Muerte
en donde el rostro cae como un pétalo.
Vivimos así. Pero soñamos nuestra vida en Ti.
Oh, Pachacámac, Señor del Universo [...] ¹⁷⁸

De esta manera, se puede decir, a modo de conclusión, que el sentido de este poema se establece a partir de las nociones soñar y despertar, y no desde el símbolo sueño; puesto que dentro del poema se crea la noción de que se está en dos mundos: uno en el que se vive, o mejor dicho, se sueña; y, otro, en donde se es capaz de reconocer la propia realidad, aquella en la que se es uno junto a todo lo que es soñado por aquella consciencia universal. Así mismo, el trasfondo sobre la fusión universal se remarca en la identificación del yo lírico con las cosas, pero también de estas mismas con otras. ¹⁷⁹

3.3. El sentido místico de la tierra: *Canción espiritual al árbol derribado, Comunión con la tierra, Descubrimiento de la roca milenaria, El Gran Todo en Polvo*

Una de las características que ha sido varias veces mencionada por la crítica sobre la poesía de César Dávila, es su insistente temática vinculada con la naturaleza, catalogada como *cataclísmica y delirante* ¹⁸⁰ o como *cósmica y universal* ¹⁸¹. Vladimiro Rivas menciona al respecto que: «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». ¹⁸²

¹⁷⁸ Dávila Andrade, « La corteza embrujada »..., 199.

¹⁷⁹ Aquí se hace referencia a los versos: «El caballo se siente hecho de espejos / cuando bebe en las charcas». Revisar en Dávila Andrade, « La corteza embrujada »..., 198.

¹⁸⁰ Así lo menciona María Augusta Vintimilla, tal como se citó en el segundo capítulo en el sub apartado «Lo telúrico y sus conexiones mágicas».

¹⁸¹ Para Jorge Dávila Vásquez, *Catedral salvaje* es un himno a la geografía patria «vista como algo aplastantemente cósmico y universal». Ver en Dávila Vásquez, «Preliminares»..., XX.

¹⁸² Rivas Iturralde «Abundancia es la muerte del caballo»..., 130.

En este sentido, se puede deducir que la tierra para Dávila es aquel lugar en donde se gestan las múltiples realidades de la existencia universal y, por lo tanto, así como el hombre tiene una esencia que le permite traspasar su propia materialidad, la naturaleza, para Dávila, también la tiene.

En *Canción espiritual al árbol derribado*, esto es evidente, pues un lamento se esconde detrás de los versos «Fueron los hombres que viven a tu sombra. /Trajeron hachas finas por el aire»,¹⁸³ un lamento que solo albergaría alguien que reconoce como su igual a la naturaleza. En ese sentido, hay que recordar que ya Jorge Dávila Vásquez distinguía en César Dávila un amor por la naturaleza¹⁸⁴, tal como el amor que San Francisco de Asís manifestaba.

De acuerdo con este comentario de Dávila Vásquez, no hay que olvidar que una de las doctrinas teológicas de Francisco de Asís era que la naturaleza, como creación de Dios, es sagrada y poseedora de una suerte de alma o conciencia igual a la del hombre —del cual solo le distancia la *imagen*¹⁸⁵—. En consecuencia, menciona Tomás de Celano: «Anda con respeto sobre las piedras por considerar al que se llama Piedra... A los hermanos que hacen leña prohíbe cortar del todo del árbol, para que le quede la posibilidad de echar brotes.»¹⁸⁶... y así también dice: «No es de extrañar que a quien la fuerza del amor había hecho hermano de las demás creaturas, la caridad de Cristo lo hiciera más hermano de las que están marcadas con la imagen del Creador».¹⁸⁷

¹⁸³ Dávila Andrade, «Canción espiritual al árbol derribado»..., 53.

¹⁸⁴ Esta afirmación se encuentra citada en el segundo capítulo en el sub apartado «Lo telúrico y sus conexiones mágicas».

¹⁸⁵ Tomás de Celano, en concordancia con el Génesis, utiliza la expresión *imagen del Creador* para referirse a la apariencia humana.

¹⁸⁶ 2 Cel. 124.

¹⁸⁷ 2 Cel. 131.

Por lo tanto, cabe en el poema de César Dávila la comparación, gracias al amor y a la ternura con la que el poeta transforma un suceso común, como el de talar un árbol, en una canción. En *Canción espiritual al árbol derribado* se enuncia el amor de la naturaleza hacia el hombre y la ingratitud de este, como si en el poema, la acción de talar no se encontrase justificada en la necesidad del hombre por usar la madera. En ese sentido, el poeta sitúa al árbol por encima de su condición material, tal como indica el siguiente fragmento:

[...] Con aroma de pan y de azucenas se abrieron sus cimientos.
Pero quedó su alma: una fruta alargada y transparente,
sin agua, sin albúmina, sin tiempo [...]¹⁸⁸

Acontece entonces una epifanía y la *fruta* secreta que habita el árbol aparece para elevarse victoriosamente hasta el cielo. Todo esto se revela ante los ojos del yo lírico, el cual se expresa como si de una visión se tratara:

[...] Con un temblor de candelabros líquidos
Entró en la inmensa desnudez del cielo.
Se hizo un gran silencio de manzanas vacías,
Y de la orilla de todos los bosques
partieron a la música navíos,
y una hojarasca de aves invisibles.
El viento prolongó, al pasar, mi pulso,
y la materia ardiente de mis sienes [...]¹⁸⁹

En este fragmento se hace notable una cierta identidad en cuanto a la conciencia que diferencia al hombre de la naturaleza. Es decir, el hombre, por ejemplo, no penetra en la materia hasta lograr fundirse con ella, sino que es espectador de esta.

No sucede así en *Comunión con la tierra*, en donde la situación cambia para expresar un contundente erotismo, el cual no se establece mediante la creación de una

¹⁸⁸ Dávila Andrade, « Canción espiritual al árbol derribado»..., 53.

¹⁸⁹ Dávila Andrade, « Canción espiritual al árbol derribado»..., 53.

alegoría que simbolice el acto sexual, sino que, por el contrario, el poeta hace uso de la analogía de la unión sexual entre el hombre y la mujer para expresar un deseo de unión espiritual con la tierra. Sobre esto menciona Rivas: «El erotismo de Dávila Andrade, en algunos de sus grandes poemas, es torrencial, pero su estímulo no es la mujer, sino la naturaleza».¹⁹⁰ En ese sentido, Dávila se expresa como si la naturaleza fuese una entidad con vida y conciencia que, al mismo tiempo, tiene la capacidad de conformar el sentido mismo de la existencia. Esto ya lo expresa en su pensamiento cuando relaciona a la materia con las emociones primarias¹⁹¹ y también lo podemos notar en *Comunión con la tierra*:

[...] Bajaré por las firmes graderías
De los antiguos sismos, hoy tranquilos,
Y de los cataclismos llenos de hombres,
Desangradas colmenas y clarines.
Hacia la edad mayor del diplodocus,
Que dulcemente acunas en tu seno;
Hacia el molusco blando, sin historia,
que sentiste una noche, estremecida,
agitarse en tu vientre, como un niño [...]¹⁹²

Por otro lado, si bien Rivas se ha percatado de la omnipresencia de la naturaleza y ha hecho énfasis en que ésta es símbolo universal de la madre,¹⁹³ de ninguna manera cabe aquí una interpretación que le adjudique a este poema un trasfondo edípico, como ha propuesto Dávila Vásquez sobre la obra de César Dávila.¹⁹⁴ Más bien, a partir de la noción de naturaleza como madre, notamos que lo que se enuncia en el poema es la determinación por conocer aquellas fuerzas telúricas que dieron lugar a la vida antes de la propia existencia del hombre. En esa clave de lectura, parece claro que el significado de lo que

¹⁹⁰ Rivas Iturralde «Abundancia es la muerte del caballo»..., 130.

¹⁹¹ Como ya se indicó anteriormente en el sub apartado «Lo telúrico y sus conexiones mágicas».

¹⁹² Dávila Andrade, «Comunión con la tierra»..., 21.

¹⁹³ Rivas Iturralde «Abundancia es la muerte del caballo»..., 130.

¹⁹⁴ Dávila Vásquez, «Preliminares»..., XII.

Dávila llamaba *materia hechizada* tenía que ver con una fuerza mayor, una fuente primigenia.

Ahora bien, la naturaleza no está únicamente relacionada con la fertilidad femenina, sino también con un orden matemático y preciso que hace posible la vida. Es por esto que, en algunas civilizaciones antiguas y medievales, los astros tomaban especial valor entre la vida de los hombres, por lo cual, la naturaleza no solo se limitaba a nuestro planeta, sino también abarcaba al universo.¹⁹⁵ Por lo tanto, se puede decir que, en medio de este vasto universo, la característica material más importante de la Tierra sería su composición rocosa.

En este sentido, para César Dávila, *la roca* también asume dos categorías: la del material terrestre y la del astro; tal como se encuentra en sus poemas *Descubrimiento de la roca milenaria* y *Poesía del gran todo en polvo*. En el primero, lo geológico y la naturaleza más antigua, se relacionan con la materia molecular de la piedra, el polvo —que recuerda al estadillo del Big Bang—, y las leyes naturales del universo, tales como las fuerzas de la gravedad que imperan en el centro de la tierra:

[...] Aspectos repartidos en un tacto de polvo,
Planetas hacinados en callada tiniebla,
espacios en que crecen venideras sortijas
Y todo hace creer
que un ángel ha bajado desde la espuma al peso,
a esa acción que oprime algún remoto centro [...]¹⁹⁶

En el segundo poema, esta misma materia molecular hace parte del hombre y de todos los seres, dando por hecho que estos son uno con la Tierra y el universo¹⁹⁷:

¹⁹⁵ J.E. Cirlot menciona que en la alegoría de la naturaleza de Alain de Lille, siglo XII, existía «un concepto netamente astrobiológico, cuya característica esencial es la de llevar el rigor de lo numérico a lo vital y la vivacidad de las plantas y animales a lo astral, mineral y abstracto». Revisar en Cirlot, *Diccionario de los Símbolos...*, 322.

¹⁹⁶ Dávila Andrade, «Descubrimiento de la roca milenaria»..., 72.

¹⁹⁷ En este poema la referencia cósmica es clara, puesto que menciona a Aldebarán, la estrella más brillante de la constelación de Tauro. Revisar en Antonio Arribas de Costa, *Caminos entre las constelaciones*,

[...] Y llenos de infinitos granos de roca, dormimos
sobre las rocas que nos
vigilan desde el Cielo.
Aldebarán, tus collares pasan en altísimos vuelos
sobre la granulación de las especies y
entre las fauces y los mares
se arremolina el sentido del peso universal [...] ¹⁹⁸

En este punto resulta necesario recalcar que la noción metafísica de la unión con el todo traslada su sentido hacia una identificación material. En estos poemas hay un reconocimiento del material (el *polvo*) con el que todo se encuentra compuesto, pues todo procede de un origen cósmico, tal como se menciona en el poema, *Poesía del gran todo en polvo* :

[...] Estamos pintados dentro de la oscuridad
Por manos contrarias a las nuestras
Para reconocernos, más allá ibídem [...] ¹⁹⁹

En ese sentido, si todo lo que existe está compuesto por la misma materia, es posible la identificación, pero no cualquier identificación, sino la que Dávila comprendía como *identificación yoguística*²⁰⁰, la cual se encuentra presente en el siguiente verso de *Descubrimiento de la roca milenaria*: «Y yo he conseguido penetrar en la roca».²⁰¹ De esta manera, en estos dos últimos poemas, lo que prima es la concepción de que el polvo no está

(Madrid: Publicaciones de ApEA Asociación para la Enseñanza de la Astronomía N° 30, Junio 2015), 22-24, <https://www.apea.es/wp-content/uploads/30-Caminos-entre-las-Constelaciones.pdf>.

¹⁹⁸ Dávila Andrade, « Poesía del gran todo en polvo»..., 314.

¹⁹⁹ Dávila Andrade, « Poesía del gran todo en polvo»..., 314.

²⁰⁰ Dávila dice de Henri Michaux que «... nos da una muestra —si bien, muy imprecisa y desorientada aún— de una fórmula yogui, en el siguiente poema titulado “Magia”.... Coloco una manzana sobre mi mesa. Luego, me introduzco en esa manzana...”...aunque este poema constituye un alarde de fantasía, subyace en el poeta... una voluntad de internación en la esencia del objeto..., propia de cierto procedimiento de identificación yoguístico...». Revisar en Dávila Andrade, «Magia, yoga y poesía»..., 230.

²⁰¹ Dávila Andrade, « Descubrimiento de la roca milenaria»..., 72.

en su expresión simbólica de «estado de máxima destrucción»,²⁰² sino de estado inicial de toda la materia dentro de un inicio cósmico y, por lo tanto, todos los seres se encuentran unidos materialmente y espiritualmente por medio de esa misma fuerza que ha dado lugar a todo.

Por lo tanto, para finalizar, se puede decir que Dávila asume en estos poemas diferentes experiencias místicas, que en todo caso no importa si son de diferente carácter; puesto que, como se puede notar, la experiencia mística que emana de ellos son producto de relaciones distintas con la materia y de variadas influencias filosóficas. Por otro lado, en estos poemas, los distintos trasfondos filosóficos van desde un franciscanismo hasta una suerte de identificación yoguística con un sustrato alquímico y hasta científico.

A pesar de esto, lo que adquiere mayor importancia es que el poeta, al nutrirse de todo lo antes mencionado, no elige un solo camino, sino que termina estableciendo su propio sentido místico de la tierra; el cual se puede comprender como la imposibilidad de categorizar las experiencias y relaciones más profundas del hombre con la materia, puesto que son secretas e interiores, apenas reducibles a ser expresadas mediante la palabra.

²⁰² Cirlot, *Diccionario de los Símbolos...*, 370.

Conclusión

Uno de los más importantes poetas del siglo XX en Ecuador ha sido César Dávila Andrade. Este incursionó en diferentes estilos, tales como el neorromanticismo, surrealismo, etc., pero, sobre todo, creó su propia manera de expresarse a través de sus imágenes y hermetismo. Debido a esto último, su poesía ha resultado —en varias ocasiones— un enigma para los críticos, quienes han preferido enfocarse mayormente en el lenguaje o en los temas recurrentes de su poesía. En ese sentido, aunque a causa de su biografía y de algunas claras referencias dentro de su poesía se le ha llamado místico o visionario, la crítica literaria no ha sido precisa en definir o identificar estas categorías con las que han catalogado a su obra y persona.

Si bien, críticos como César Eduardo Carrión y Vladimiro Rivas Iturralde detectan la potencia visionaria en la poesía de César Dávila, ninguno de los dos críticos proponen una lectura desde el estudio de la mística. Más bien, como en el caso de Carrión, parecería que toda lectura que se ejerciera desde las influencias filosóficas y espirituales del autor fuese irrelevante, como si lo místico fuera una suerte de categoría menor²⁰³ para leer al poeta cuencano.

En ese sentido, en este proyecto de investigación ha sido pertinente iniciar con un acercamiento sobre lo que es la mística: cómo se ha desarrollado y cuáles son sus diversas características. Por lo que, en el primer capítulo se realizó una explicación histórica y cultural sobre la mística, desde los albores del pensamiento humano hasta el desarrollo de

²⁰³ Al respecto, César Eduardo Carrión dice: «Si algún raptó místico existe en los poemas de Dávila Andrade (emanado de sus intereses religiosos), es aquel que invita a la “Consagración de los instantes”, como sugiere el título de uno de sus poemas» en Carrión, «La palabra perdida...», 112.

las sociedades arcaicas y antiguas. Así mismo, se definió algunos conceptos como experiencia visionaria, mística de la naturaleza, mística salvaje y fábula mística.

Esto fue necesario para poder, en primer lugar, sacar al estudio de la mística de aquel lugar estigmatizado en donde se lo sitúa regularmente; siempre relacionándolo únicamente con personajes religiosos. Y, en segundo lugar, para comprender cómo funcionarían los conceptos anteriormente mencionados en relación al pensamiento de César Dávila y su poesía.

Como segunda instancia de esta investigación, se relacionó el pensamiento crítico de César Dávila con los conceptos de la mística anteriormente desarrollados. Esto fue necesario porque dentro del estudio de la mística, la *psique* es parte primordial de este tipo de experiencias. Es decir, no se puede leer la poesía como producto de una experiencia mística, si dejamos por fuera el pensamiento del artista. En el caso de César Dávila, este pensamiento se encuentra también en los análisis literarios que este hace sobre las obras de otros autores. En ese sentido, también se encontraron varias similitudes con artistas visionarios y místicos como Romain Rolland, Roger Caillois y Francisco de Asís.

Por otro lado, otro de los hallazgos de la investigación fue la de demostrar, por medio del concepto de fábula mística de Michel De Certeau, que la mística está relacionado con personajes atormentados por su contexto social; pues contrario a lo que la *opinión* ha determinado como sujeto místico, este está sumamente consciente de las realidades sociales, pero la forma en la que estos buscan subvertir el sistema que los oprime no es rebelándose mediante las mismas normas sociales, sino saliéndose de aquel Yo-social para ingresar a un Yo-original. Es allí desde donde ellos proponen una nueva forma de expresarse o *modus loquendi*. Sobre esto último, en esta investigación no se profundizó mayormente sobre el lenguaje, si no que brevemente se propuso que una de las formas de

hablar (*modus loquendi*) del poeta es la metáfora subjetiva o imagen. Sin embargo, se deja sentado como tema futuro de investigación, las relaciones entre la *fábula mística* y la poesía hermética de César Dávila.

En cuanto al último apartado en donde se encuentra el objeto de estudio, se buscó demostrar que estas características que sobresalen, tales como lo telúrico, lo visionario, el tiempo circular, la totalidad del cosmos en todas las cosas, etc. no solo son parte de un período creativo del poeta, sino que se encuentran atravesando su poesía desde su primer poemario, *Espacio me has vencido*, hasta su poesía última en *Poesía del gran todo en polvo*.

Si bien, habrá quien acuse el criterio de análisis como una interpretación desde la noción de que «sobre un poema se puede decir casi cualquier cosa»,²⁰⁴ cabe recalcar que la interpretación simbólica se realizó a partir del Diccionario de Símbolos de Juan Eduardo Cirlot, por tratarse de un estudio que implica la noción de arquetipo de Carl Gustav Jung y que recopila los significados simbólicos que han tenido lugar a través de la historia y de varias culturas. Así también ha sido necesaria la aproximación a la mitología andina, la teología cristiana, los libros apócrifos, la astronomía, la filosofía griega, el budismo, entre otros.

En ese sentido, la tesis propone que efectivamente hay varias características de la mística de la naturaleza y la mística salvaje en la producción y pensamiento de César Dávila, pero estas solo podrán ser visibilizadas si seguimos la misma fórmula crítica del autor y no reducimos sus influencias a «innecesarias» para más bien «disfrutar» de las formas del poema.

²⁰⁴ Carrión, «La palabra perdida...», 112.

Por lo tanto, es necesario comprender que el lenguaje mismo de César Dávila — aquella forma particular de expresarse— no es ni producto de un «rapto místico», que lo haya dejado inconsciente de las realidades de su entorno, ni de una obsesión por oscurecer el lenguaje, proveniente del «deseo de experimentación»; sino más bien, producto de lo que él mismo confesaba ya en sus ensayos: de aquel *menester del poeta* de alcanzar aquellos estados interiores —experiencia mística— que le permitiesen encontrar las formas para crear su poesía, tal como lo hace el mago con la magia.

Bibliografía

- Arribas de Costa, Antonio. *Caminos entre las constelaciones*. Madrid: Publicaciones de ApEA Asociación para la Enseñanza de la Astronomía N° 30, Junio 2015.
<https://www.apea.es/wp-content/uploads/30-Caminos-entre-las-Constelaciones.pdf>
- Biagini, Hugo «Romain Rolland y el movimiento reformista latinoamericano», *Páginas de filosofía* Año VI, N°. 8 (diciembre, 1999). 81-84.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5037685.pdf>
- Bobes, Carmen. *La metáfora*. Madrid: Gredos, 2004.
- Carrión, César Eduardo. «La palabra perdida de César Dávila Andrade o cómo leer su poesía hermética». En *El deseo es una pregunta*. 100-109. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2018. Versión en Google Books
- Carrión, César Eduardo. *César Dávila: Distante presencia del olvido*. Edición de Mario Pera. Quito: Casa de la Cultura, 2018.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- Cirlot, Victoria. *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2010.
- Cirlot, Victoria. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Barcelona: Herder Editorial S.L., 2012.
- Corbin, Henry. «Mundus Imaginalis or the imaginary and the imaginal», *Cahiers internationaux de symbolisme* 6 (1964) 1-13.
http://www.bahaistudies.net/asma/mundus_imaginalis.pdf
- Dávila Andrade, César. *César Dávila Andrade: Poesía, Narrativa, Ensayo*. Edición de Jorge Dávila Vázquez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993
- Dávila Andrade, César. *Obra Poética*. Edición de Jorge Dávila Vázquez y Santiago Vizcaíno. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007.
- De Certeau, Michel. *La fábula mística: Siglos XVI-XVII*. México: Universidad Iberoamericana, 2004.
- Eeckhout, Peter. «Relatos míticos y prácticas rituales en Pachacamac» *Bulletin de l'Institut français d'études andines* 33(1) (Abril-2004): 1-54.
<http://journals.openedition.org/bifea/5786>

- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno: arquetipo y repetición*. Buenos Aires: Emecé editores, 2001.
- Graef, Hilda. *Historia de la mística*. Barcelona: Editorial Herder S.A., 1970.
- Hulin, Michel. *La mística salvaje: En los antípodas del espíritu*. Madrid: Ediciones Siruela S.A., 2007.
- Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1970.
- Liscano, Juan. «El solitario de la gran obra». *Pucara* N° 15 (Abril-1998): 39-42.
- Maioli, Silvia. «La función del preconscious en la obra de Freud» *Revista Borrromeo* N°. 3 (2012): 476-488.
<http://borrromeo.kennedy.edu.ar/Articulos/Funci%C3%B3npreconsciousMaioli.pdf>
- Moscoso, María Eugenia. «Catedral Salvaje: Hombre, mundo y poema ». *Pucara* N° 15 (Abril-1998): 23-34.
- Rivas Iturralde, Vladimiro. «El poema, piedra sacrificial del poeta: Sobre “Catedral Salvaje” de César Dávila Andrade». *Revista Casa del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, N° 71 (Diciembre, 2004- Enero, 2005)
- Rivas Iturralde, Vladimiro. «Abundancia es la muerte del caballo». *Fuentes Humanísticas*, Universidad Autónoma Metropolitana, Vol. 20 N° 36 (2008): 129-136.
<http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/293>
- «Romain Rolland», publicado originalmente en *Variedades Lima*. (Septiembre-1926); reproducido en *Repertorio Americano*, Tomo XIII, N° 21, (Diciembre, 1928): 329-333.
- Rodríguez Santamaría, Juan José. 2012. «Imágenes del cuerpo en la poesía ecuatoriana del siglo XX» Tesis de Maestría., Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura.
- Rodríguez, German, Tatzo, Alberto. *Tawa Nintin Suyu: Ocaso y renacer de una cultura*. Quito: Abya Yala, 1998.
- Udaondo, Juan. «“Et esto dixo el grant Hermes en uno de sos castigos”: desvelando al Hermes árabe en la literatura sapiencial castellana» *eHumanista* N°. 41 (2019): 105-141.
https://www.academia.edu/39156150/Et_esto_dixo_el_grant_Hermes_en_uno_de_sos_castigos_desvelando_al_Hermes_%C3%A1rabe_en_la_literatura_sapiencial_castellana

Vintimilla, María Augusta. «César Dávila Andrade: el resplandor del abismo». *Revista Pucara*, N° 24 (2012): 213-248.

Vintimilla, María Augusta. «César Dávila: El enigma sagrado». *Pucara* N° 15 (Abril-1998): 9-16.

Zolla, Elémire. *Los místicos de Occidente, Volumen 1: Mundo antiguo pagano y cristiano*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2000.