

## Heterogeneidad y poética en “Boletín y elegía de las mitas” de César Dávila Andrade\*

Daniela Evangelina Chazarreta  
(Universidad Nacional de La Plata, CONICET).

“Dame a entender la  
desesperada blanca  
de los seres sin voz.  
El movimiento de las  
primeras cosas  
que escalaron el torbellino  
para que las pudiéramos  
recibir en el amor.”

“Palabra sola”, *Arco de instantes*, 1959

**Resumen:** En este trabajo analizamos las significaciones que el universo quechua alcanza en “Boletín y elegía de las mitas” (1959) del poeta ecuatoriano César Dávila Andrade (1918-1967) sosteniendo que allí la escritura constituye y construye el espacio de la otredad. Teniendo como antecedentes “Alturas de Macchu Picchu” (1948) de Pablo Neruda -con el que guarda también sustanciales diferencias-, y el discurso de denuncia de *Poemas humanos* (1938) y *España aparta de mí este cáliz* (1937) de César Vallejo, el texto de Dávila Andrade asume la heterogeneidad (Cornejo Polar 1994) desde lo lingüístico, desde su cosmovisión y desde el *locus*, por momentos migrante, que traza el sujeto poético.

### I. El poeta

Desde su juventud, César Dávila Andrade (Cuenca 1918 - Caracas 1967), compone una producción heteróclita, de largos poemas, siendo el más conocido “Boletín y elegía de las mitas” de 1959, incluido en el poemario *Arco de instantes*. Su obra converge en lo que podría llamarse la posvanguardia que rescata las estéticas de *Residencia en la tierra* (1935) y *Canto general* (1950) (1) de Pablo Neruda y la poética inclusiva del otro y de denuncia de César Vallejo. (2)

La obra más rica de Dávila Andrade inicia durante su segunda estancia en Quito cercada por la “Gloriosa”, revolución popular que terminaría con la dictadura de Velasco Ibarra, y por una nación que ha cedido parte de su territorio: una porción del Amazonia a Brasil en 1942 y tras la guerra de 1941 con Perú. Frente a esta realidad, Benjamín Carrión funda la Casa de la Cultura que asilaría al poeta cuencano, sorteando una suerte de espacio simbólico y baluarte de la cruda realidad socio-política.(3)

## II. “Boletín y elegía de las mitas” (4)

La hibridez discursiva se manifiesta desde el título del poema pues “boletín” (RAE) remite a una publicación que contiene disposiciones oficiales o está destinada a tratar asuntos científicos, artísticos, históricos o literarios que otorga al discurso su carácter oficial y público. Este último aspecto se subraya por el tono elegíaco que personaliza el discurso ya que se trata de una composición lírica a la que se otorga el tono del lamento y en la cual, por lo tanto, la voz del sujeto poético es fundamental -además del objeto al que remite su penar-.

A partir de su subtexto más inmediato -el libro documental *Las mitas en la Real Audiencia de Quito* de Aquiles Pérez, de 1947- (Dávila Vázquez, 1993, p. XXXI) el discurso poético recupera en la oralidad, su carácter de denuncia y testimonio del sistema colonial de repartimiento y explotación indígena en trabajos públicos, pero también privados, las mitas: “De qué me quejo, entonces? –No. Sólo te cuento.” (Dávila Andrade, 1993, p. 52) (5)

La injerencia de inflexiones provenientes de la cultura quechua se debe, por una parte, a una conciencia crítica de la lengua poética pues -como diría Julio Ortega acerca de César Vallejo (1988, pp. 606 y ss)-, la lengua materna, la lengua heredada y proveniente de la cultura hegemónica no resulta suficiente para expresar y constituir una entidad propia. Por otra parte, la lengua poética constituirá una nueva patria para el otro redimido y reivindicado en su propia voz: la escritura, entonces, se propone como espacio que constituye al sujeto, dándole voz al ausente, al “indio mudo” -como diría Martí en “Nuestra América”-, apropiándose de ella (Cornejo Polar 1994: 240-241). Las modalidades en que ello se instituye son concretamente dos: la propuesta de un sujeto de la enunciación migrante y colectivo -que se asume como la voz (“Yo soy...”) que recoge y contiene a sus pares- y la heterogeneidad propia del discurso poético. La cosmovisión quechua impera desde el principio del poema en diversos matices. Por una parte -cuestión fundamental del poema- en el íntimo vínculo entre sujeto y ámbito. La ecuación ser - sufrimiento (despojo) - espacio (invertida hacia el final del poema) se establece desde el inicio en la construcción de un sujeto colectivo-comunitario y, por lo tanto, inclusivo en la enumeración del catálogo de nombres propios y topónimos (subrayados por la sucesión de la preposición “en”) que le otorgan al discurso una sonoridad y un ritmo heterogéneo, discurso que conjuga el imaginario cristiano -a partir de los paralelos con la Pasión de Cristo- y la convivencia de nombres ‘cristianos’ y apellidos indígenas:

Yo soy Juan Atampan, Blas Llaguarcos, Bernabé Ladña,  
Andrés Chabla, Isidro Guamancela, Pablo Pumacuri,  
Marcos Lema, Gaspar Tomayco, Sebastián Caxicondor.  
Nací y agonice en Chorlavi, Chamanal, Tanlagua,  
Nieblí. Sí, mucho agonice en Chisingue,  
Naxiche, Guambayna, Poaló, Cotopilaló.  
Sudor de Sangre tuve en Caxají, Quinchiriná,  
En Cicalpa, Licto y Conrogal.  
Padece todo el Cristo de mi raza en Tixán, en Saucay,  
En Molleturo, en Cojitambo, en Tovavela y Zhoray.  
Añadí así, más blanca y dolor a la Cruz que trujeron mis verdugos.  
(Dávila Andrade, p. 49)

Como indica Guillermo Sucre, nombrar es instituir, “ese yo colectivo no excluye la identidad, pero la identidad es múltiple: no habla en nombre de nadie, sino que todos los nadie hablan y así, como en Vallejo, rescatan en la anonimidad la verdadera presencia. Muchos pasajes de ese poema (*Boletín y elegía de las mitas*) no son más que un catálogo de nombres, pero ese catálogo tiene algo de florecimiento o de renacimiento del ser a través del nombre” (1985<sup>2</sup>, p. 275).

El sujeto colectivo -comunitario- asumido por la enumeración migrará en la segunda estrofa a una primera persona del plural (“nuestros ojos llenos de lágrimas”) -acopio, congregación de la pluralidad anterior- que se dirigirá a una segunda persona singular, Pachacámac, -divinidad quechua- y a una segunda persona del plural, “vosotros” representante de la cultura hegemónica (“Y vuestro Teniente y Justicia Mayor”, [p. 49]), plural que sostiene la individualidad y disgregación.

Al asumir la primera persona del singular -que irá aprehendiendo y entretejiendo diversos testimonios de la naturaleza y explotación de las mitas (6) - el rasgo predominante del poema será la estética del despojo consolidada desde el nivel léxico-sintáctico en la preposición “sin” (“Sin paga, sin maíz, sin runa-mora, / ya sin hambre de puro no comer;” [p. 50]) que se constituye paradójicamente en el ser del indígena explotado: “sin Sur, sin Norte, sin choza, sin... dejáronme!” (p. 51). La desposesión se vincula, además, con un lugar común en el tratamiento del indígena en las crónicas de Indias, la desnudez (aquí sinónimo de carencia y humillación): “Así entinté con mi alma, llena de costado, / la tela de los que me desnudaron (p. 51)”. La desnudez es pues imagen de la desposesión cultural:

Y a un Cristo, adrede, tam trujeron,  
entre lanzas, banderas y caballos.  
Y a su nombre, hiciéronme agradecer el hambre,  
la sed, los azotes diarios, los servicios de Iglesia,  
la muerte y la desraza de mi raza.  
(p. 51)

El despojo se subraya, además, por el uso de posesivos que polarizan el sufrimiento y la transculturación: “Así aprendí a contar en tu castellano, / con mi dolor y mis llagas.” (p. 52).

En este discurso, que se perfila como heterogéneo, (7) el imaginario católico asume -a través del paralelo con la Pasión de Cristo- un espacio fundamental acerca de la mirada sobre el otro, el indio explotado:

Y Día Viernes Santo amanecí encerrado,  
boca abajo, sobre telar,  
con vómito de sangre entre los hilos y lanzadera.  
(p. 51)

En este contexto el cromatismo bicolor que prevalece en el poema asume la simbología del sufrimiento y la pasión, en el rojo, y la pureza y también la muerte, sugeridas por el blanco, como en *Los heraldos negros* de César Vallejo.

El paralelo en el despojo entre Cristo (también señalado léxicamente a partir de la preposición “sin”) y el indio sometido reivindica la otredad, otorgándole significación a su sufrimiento:

Un día en santa iglesia de Tuntaqui,  
el viejo doctrinero, mostróme cuerpo en cruz  
de Amo Jesucristo;  
único Viracocha, sin ropa, sin espuelas, sin acial.  
Todito Él, era una sola llaga salpicada.  
No había lugar ya ni para un diente de hierba  
entre herida y herida.  
En Él cebáronse primero; luego fue en mí.  
(p. 52)

La reivindicación indígena, entonces, se asume desde la lengua poética que se disloca, se desarticula para tornarse una entidad heterogénea que tamiza el estrato del castellano con diversas inflexiones provenientes del quechua. Como indica César Dávila Vázquez “la supresión del artículo, el uso abundante del gerundio y las formas elípticas del habla, incorporadas con toda la frescura de lo cotidiano, revelan el sustrato quichua, la huella del idioma indígena, en el español que nos fuera impuesto por los conquistadores.” (1998, cap. V, s.p.). A ello se agrega -según Regina Harrison- la incorporación sin abuso de vocabulario quechua: “maqui”, “Viracocha”, “carajú”, “runa-mora”, “mitayo”, “curicamayo”, “güagüa” (1996, pp. 224 y ss.) como así también, pasajes significativos de antiguos himnos provenientes de la tradición oral quechua. Singular es, además, el ritmo particular que asume el poema plasmando esa sonoridad otra del indígena. La fluidez de las enumeraciones es interrumpida por frases cortas y conclusivas con fuertes cesuras y encabalgamientos que subrayan la tragicidad del relato en lo que semeja al pie quebrado:

Recibieronme: Mi hija partida en dos por Alférez Quintanilla,  
Mujer, de conviviente de él. Dos hijos muertos a látigo.  
Oh, Pachacámac, y yo, a la Vida.  
Así morí.  
(p. 50)

A ello se suma la repetición del “yo tam”, “en los que Dávila usa una forma reducida de también, un apócope” que subraya, “con la fuerza de un golpe, la vigorosa presencia india en el poema” (Dávila Vázquez, 1998, cap. V, n. 24): “Amí, tam. A José Vacancela tam. / A Lucas Chaca tam. A Roque Caxicondor tam.” (p. 49) Como indicáramos anteriormente, la ecuación inicial del poema (ser - sufrimiento (despojo) - espacio) se revierte hacia el final en una doble posesión: al indio se le devuelve su tierra, pero también la patria de la lengua. La primera de estas aristas es clara y se manifiesta a partir de dos cambios sintácticos de persona y de tiempo en los cuales se conjuga el sujeto de la enunciación comunitario y se abre el discurso al presente y al futuro de indicativo, certeza que desplaza el pretérito

que primaba en el poema. La conciencia comunitaria se manifiesta a partir de lo especular en una imagen que grafica los sentimientos de unidad e identidad:

Entre cuevas de Cumbe, ya en goteras de Cuenca,  
Encontré vivo de luna el cadáver  
de Pedro Axitimbay, mi hermano.  
Vile mucho. Mucho vile, y le encontré el pecho.  
Era un hueso plano. Era un espejo. Me incliné.  
Me miré, pestañeando. Y me reconocí. Yo, era él mismo!  
(p. 54)

Coincidiendo con lo que indica Regina Harrison, podemos afirmar que el buen funcionamiento del nuevo mundo que plantea el poema se basa en el acceso del indio a la tenencia de la tierra (1996, p. 229), subrayado por el posesivo que se presenta en la siguiente cita:

Y ahora, toda esta Tierra es mía.  
Desde Llaguagua hasta Burgay;  
desde Irubí hasta el Buerán;  
desde Guaslán, hasta Punsara, pasando por Biblián.  
Y es mía para adentro, como mujer en la noche.  
Y es mía para arriba, hasta más allá del gabilán.  
(p. 55)

Sin embargo, creemos que, además, el aquí y ahora del texto, marcado por la deixis (“esta tierra”) es la escritura poética pues el sujeto de la enunciación asume como propia, a partir de la apropiación de las múltiples inflexiones quechuas que señalamos, la palabra del par y a su vez, del otro muerto y la prolonga en su propio discurso (Cornejo Polar 1994, p. 241). Las marcas de oralidad, coloquialismos y arcaísmos remiten, como indica Dávila Vázquez, a otorgar “un barniz antiguo al texto, le dan un aire de época, que traslada al lector al lugar de la injuria y desdén” (1998, cap. V, s. p.), pero también, agregamos, le dan un matiz de inmediatez, de confesión que involucra al lector. Así también la espacialidad textual (el uso de mayúsculas en palabras que no suelen llevarlas, las marcas visuales de los encabalgamientos o los pie quebrados) aspira a una perdurabilidad en el tiempo donde el enrarecimiento, anomalía, extrañamiento de la lengua nos remiten constantemente a la práctica y a la conciencia de que se trata de una escritura, una escritura que se propone como otra, heterogénea, como una alternativa a la recomposición de lo mudo, como el cuerpo redimido de aquel que no tenía voz. Una escritura que -al dar cuenta de la ruina y la pérdida- también hace las veces de un archivo cultural e histórico:

Regreso desde los cerros, donde moríamos  
A la luz del frío.  
Desde los ríos, donde moríamos en cuadrillas.  
Desde las minas, donde moríamos en rosarios.

Desde la Muerte, donde moríamos en grano.

Regreso

Regresamos! Pachacámac!

Yo soy Juan Atampam! Yo, tam!

Yo soy Marcos Guaman! Yo, tam!

Yo soy Roque Jadán! Yo tam!

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

Somos! Seremos! Soy!

(pp. 55-56)



## Referencias

\*Este artículo se desprende del proyecto de investigación “Poéticas del espacio en José Lezama Lima, César Dávila Andrade y Vicente Gerbasi” que llevo a cabo como investigadora asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) bajo la dirección de la prof. Susana Zanetti.

(1) Si bien la filiación con Pablo Neruda se concreta sobre todo en “Catedral salvaje” (1951), podemos establecer paralelos con el poema que analizaremos. Como indica Vladimiro Rivas Iturralde (2004), con respecto al poema de 1951, el vínculo con “Alturas de Macchu Picchu” de Pablo Neruda -que Dávila Andrade seguramente conoció en su edición chilena de 1948- es notable. Sin embargo, a pesar de la identidad del asunto -ambos tratan ruinas del Imperio Inca-, la idea de pérdida atraviesa con pesimismo el entramado del poema ecuatoriano que sólo se revierte hacia el final del texto.

(2) En una entrevista, tras preguntársele a Dávila su opinión sobre Vallejo indica “Es mi más alto muerto, el de la cúspide.” Cit. Por Dávila Vázquez, 1998.

(3) Para más datos sobre la vida del poeta puede consultarse el primer capítulo del libro de Jorge Dávila Vázquez (1998) *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*, Cuenca, Universidad, así como también su “Introducción” a César Dávila Andrade (1993) *Poesía, narrativa, ensayo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho. Se puede acceder a ambos textos en versiones digitales: el primero de ellos se encuentra en: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh31cdaensaio3.htm> y el segundo texto en: [http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=96&begin\\_at=96&swords=davila&tt\\_products=194](http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=96&begin_at=96&swords=davila&tt_products=194).

(4) Puede escucharse el audio de la puesta en escena del poema por el Teatro Ensayo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, y recitado por Antonio Ordóñez, en <http://www.radialistas.net/clip.php?id=1500381>.

(5) Todas las citas provienen de César Dávila Andrade (1993) “Boletín y elegía de las mitas”. *Poesía, narrativa, ensayo*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.

(6) Como se sabe, las mitas -del quechua *mit'a*: turno, semana de trabajo- fueron la modalidad que asumió, en el Perú, el reclutamiento de mano de obra forzada de trabajadores indígenas para la explotación de las minas en el siglo XVI; sobre todo en Potosí se caracterizó por el exceso y las paupérrimas condiciones de trabajo bajo un mínimo pago; las miles de muertes ocasionaron la despoblación de los sitios de donde los indios eran originarios y su extinción a paso acelerado (Bakewell 1990, pp. 65 y ss.). Como indica David Brading: “En el caso de Potosí, la *mita* llegó a asemejarse a una gran migración: los contingentes de la región contigua al lago Titicaca necesitaban hasta dos meses para efectuar el viaje de 1000 kilómetros a través del altiplano, viajando a menudo en compañía de sus familias, manteniéndose con las provisiones que llevaban en rebaños de llamas. Para la Corona los resultados fueron no menos impresionantes, ya que la combinación de mejora tecnológica con enorme oferta de mano de obra causó un inmenso aumento de la producción de plata. Gracias a las reformas toledanas, Potosí llegó a producir al menos un 70% de la plata del Perú más de la mitad de toda la plata producida en América.” (Brading, 1991, pp. 158-159).

(7) Según Antonio Cornejo Polar se trata de “procesos de producción de literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales, de manera especial en el indigenismo, poniendo énfasis en la diversa y encontrada filiación de las instancias más importantes de tales procesos (emisor / discurso-texto / referente / receptor).” (1994, pp. 16-17)

## Bibliografía citada

- Bakewell, Peter (1990 [1984]) “La minería en la Hispanoamérica colonial”, en Leslie Bethell (ed.) *Historia de América Latina*. Traducción de N. Escandell y M. Iniesta, Barcelona, Crítica, vol. 3: América Latina colonial: Economía, pp. 49-91.
- Brading, David (1991 / 1993 [1991]) “El procónsul”, en *Orbe indiano: de la monarquía católica a la república criolla*, traducción de J. J. Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica.
- Cornejo Polar, Antonio (1994) *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte.
- Dávila Andrade, César (1993) *Poesía, narrativa, ensayo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Dávila Vázquez, César (1998) *Cesar Dávila Andrade. Combate poético y suicidio*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Dávila Vázquez, Jorge (1993) “Vida y obra de César Dávila Andrade”, prólogo a César Dávila Andrade, *Poesía, narrativa, ensayo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Harrison, Regina (1996) *Entre el tronar épico y el llano elegíaco: simbología indígena en la poesía ecuatoriana de los siglos XIX-XX*. Quito: Abya Yala.
- Jornal de Poesía con la colaboración de Jorge Dávila Vázquez (2010) *Dossier sobre César Dávila Andrade*. Revista *Journal de Poesía*. Url: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/bhcesardavilaandrade.htm> (consultado el 14/11/2011).
- Ortega, Julio (1988) “La hermenéutica vallejana y el hablar materno”, en César Vallejo, *Obra poética*, edición crítica, Madrid, ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos, pp. 606-620.
- Rivas Iturralde, Vladimiro (2004) “El poema, piedra sacrificial del poeta. Sobre ‘Catedral salvaje’ de César Dávila Andrade. *Revista Casa del Tiempo*, diciembre. Url: <http://www.uam.mx/difusion/revista/dic2004/rivas.html> (1/12/2008).
- Sucre, Guillermo (1985<sup>2</sup>) *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.