



REVISTA
BICHITO

PRESENTA

VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE
MARIO MORENO GARIBOTTO
MARCO ANTONIO VALENCIA
GINA E. LÓPEZ

BREVE EVOCACIÓN A LA LECTURA

revista

BICHITO

Visítanos en Instagram y Facebook:
@bichitoeditores

O escribenos:
bichitoeditores@gmail.com
bichitoeditores.com

Textos de: Vladimiro Rivas Iturralde, Marco Antonio Valencia, Gina E. López, Andrés Usiña, Jorge Ramírez, Eliseo Gavilanes.

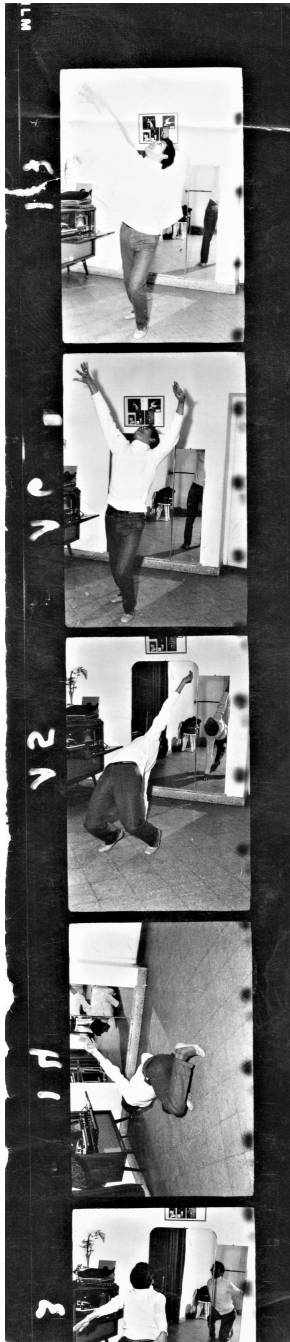
Fotografía de portada: *Alfonsina* (2013). Larga exposición, de eliseo g. tamayo.

Texto contraportada: Alfonsina Storni. Poema: *Versos a la tristeza de Buenos Aires*.

Fotografía de contraportada: *Sonrisa de Alfonsina*, de: bit.ly/2MP9V9h

CONTENIDO

- 4 Presentación: Breve evocación a la lectura
LAS EDITORAS Y EDITORES
- 5 "Catedral salvaje": El poema, piedra sacrificial del poeta
VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE
- 13 Extrañas mutaciones
MARCO ANTONIO VALENCIA
- 18 ¿Dónde termina el hombre y comienza la poeta?
GINA E. LÓPEZ
- 20 Muestrario
MARIONI



MARIONI

Nació en la Capital Federal de Buenos Aires, República de Argentina, en 1932 y reside en Ecuador más de 50 años entregados por completo a la vida cultural y artística del país.

Es bailarín, coreógrafo, dramaturgo, pintor, músico, escritor, poeta, periodista y Embajador de la Paz.

Fue llamado por la Casa de la Cultura de Guayaquil para fundar la primera escuela de danza moderna del Ecuador, más tarde dirigiría un programa artístico en TV Canal 6 y Canal 47 en Nueva York. Fue llamado por el Ministerio de Educación para enseñar danza en los colegios de la capital y también para asesorar al ministro en el gobierno de Rodríguez Lara.

En la actualidad tutela el Instituto de Arte moderno ecuatoriano argentino y el departamento de literatura, el Centro internacional de estudios poéticos del Ecuador CIEPE.



Mario Moreno Cantinflas junto a Mario Moreno Garibotto (Marioni) en la Plaza de toros de Quito el 9 de mayo de 1964.

BREVE EVOCACIÓN A LA LECTURA

La tarea ensayística es en muchos casos el punto de convergencia entre el lector ávido de preguntas y cuestionamientos en medio de un ejercicio de escritura acerca de su lectura (la obra desde la obra); es, precisamente, esta facultad del ser: la premisa para aventurarse a esgrimir una de tantas sentenciosas respuestas para dilucidar la pregunta: ¿qué soy? y ¿a dónde me dirijo? Es preciso regresar a esa intencionada interpelación, como el punto de partida que musitaba nuestra presentación hacia el primero de nuestros números; sin lugar a dudas es esta búsqueda de formas placenteras y constituidas en representaciones que vendrán a modificar nuestra satisfactoria búsqueda de aprendizaje constante.

No es ¿el arte una de las tantas representaciones? Es posible a manera de advertencia al lector que este compendio de procesos creativos produzcan en su imaginario una colectividad de ideas, emociones y respuestas, desde su propia percepción; cosa que nos constituye desde la naturaleza de quien nos lee. El lector entonces habrá entrado a ser un ente generador de nuevas premisas, como el ensayista, el escritor, el escultor y muchos más gestores de producciones creativas.

En todo caso, es usted lector quien ha imaginado y creado algo desde la propia búsqueda, quien se aventura en cada entrega a crear ideas.

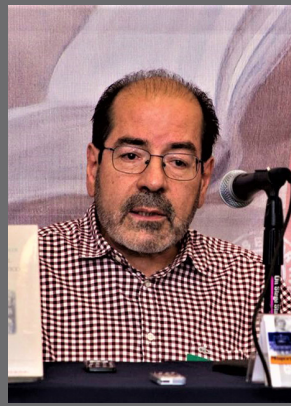
Las editoras y editores

“CATEDRAL SALVAJE”: EL POEMA, PIEDRA SACRIFICIAL DEL POETA

VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE

Para darse una idea de la importancia histórica de este poema en la literatura hispanoamericana conviene considerar el año en que fue publicado, particularmente en relación con “Alturas de Macchu Picchu” (*Canto general*, 1950) de Pablo Neruda, poema con el que podemos emparentarlo y que ha adquirido, por su difusión e influencia, el estatuto de definidor, de fundador de la poesía telúrica americana moderna. “Alturas de Macchu Picchu” y “Catedral salvaje” son prácticamente contemporáneos entre sí. En la cronología nerudiana elaborada por Hernán Loyola para la *Poesía Completa* del Círculo de Lectores encontraremos que, antes de que apareciese en el *Canto general*, “Alturas de Macchu Picchu” se había publicado en 1948 en la colección *Archivo de la Palabra* de la editorial Iberoamérica de Santiago de Chile, como folleto que acompañaba a los discos de 78 r.p.m. con la voz del autor. En el mismo año, la librería Neira de Santiago publicó el poema en edición de 500 ejemplares exclusiva para suscriptores. Es entonces más probable que Dávila Andrade haya conocido el poema nerudiano en la versión chilena de 1948 que en la mexicana de 1950.

Pero no adelantemos vísperas con la hipótesis de una real influencia de Neruda sobre Dávila. Aunque tal influencia es posible, el espíritu de “Catedral salvaje” ya está presente en “Espacio, me has vencido”, su poema de 1946, que es un canto al espacio (Sudamérica es, para este poeta, más espacio que tiempo; más geografía que historia, y el espacio es concebido como devorador del hombre). Así pues, la publicación de “Catedral Salvaje” sucede en un año a la del poema de Neruda y solo su insuficiente difusión impidió que adquiriera un reconocimiento análogo al que con justicia se ha ganado “Alturas de Macchu Picchu”.



Escritor, narrador, ensayista y catedrático universitario ecuatoriano-mexicano. En los años sesenta dirigió en Quito la revista literaria *Ágora* de la Casa de la Cultura.

Dice la segunda estrofa del poema nerudiano:

ALGUIEN QUE ME ESPERÓ ENTRE LOS VIOLINES
ENCONTRÓ UN MUNDO COMO UNA TORRE ENTERRADA
HUNDIENDO SU ESPIRAL MÁS ABAJO DE TODAS
LAS HOJAS DE COLOR DE RONCO AZUFRE:
MÁS ABAJO, EN EL ORO DE LA GEOLOGÍA,
COMO UNA ESPADA ENVUELTA EN METEOROS,
HUNDÍ LA MANO TURBULENTA Y DULCE
EN LO MÁS GENITAL DE LO TERRESTRE.

Pero, mientras en "Alturas de Machu Picchu" el camino del poeta hacia "lo más genital de lo terrestre" era eso, un camino, un proceso, anticipado por una espera "entre los violines", en "Catedral salvaje" es brusca iluminación y deslumbramiento, consagración del instante. Comparo los inicios de los dos poemas, solo para entender mejor el poema que me ocupa. "Alturas de Machu Picchu" comienza así:

DEL AIRE AL AIRE, COMO UNA RED VACÍA,
IBA YO ENTRE LAS CALLES Y LA ATMÓSFERA, LLEGANDO Y DESPIDIENDO,

Y "Catedral salvaje":

¡Y VI TODA LA TIERRA DE TOMBAMBA, FLORECIDA!
¡SIBAMBE, CON SUS HOCES DE AZUFRE, CORTANDO ANTORCHAS EN LA ALTURA!

En el primero es evidente la presencia del tiempo, que se mide en el ritmo del caminar ("iba yo entre las calles y la atmósfera"), en llegadas y despedidas. En el segundo estamos afuera del tiempo o, más bien, en un solo tiempo: el fulgor del instante: el verso inicial resume, de entrada, la visión exaltada y apocalíptica que el poeta ecuatoriano tiene de la tierra. Así como lo descrito en el *Apocalipsis* es contemporáneo de lo narrado en el *Génesis*, el nacimiento del mundo coincide en Dávila Andrade con su visión apocalíptica. El mundo se está formando en cada verso, y esa

formación coincide con su destrucción, su autodevoración. San Juan contó sus revelaciones diciendo "Y vi siete candelabros de oro...", "Vi que un trono estaba erigido en el cielo...", "Y vi un libro escrito por el anverso y el reverso, sellado con siete sellos...", "Y vi el cordero...", "Y vi siete ángeles con siete trompetas...", "Y vi un caballo blanco...", etc. Se trata de visiones proféticas. Las de Dávila Andrade son visiones poéticas que recrean el nacimiento del mundo y que no se pueden compartir sino con una mezcla de admiración y de pasmo, ese miedo de los primitivos a los elementos.

El presente en el poema no llega por el dictado de la palabra divina: es un presente que se conquista. Empieza el poema con el apocalíptico pretérito del verbo ver:

¡Y VI TODA LA TIERRA DE TOMBAMBA, FLORECIDA!

El tránsito al presente perpetuo en que se instalan las acciones y descripciones del poema entero está marcado por el copretérito:

¡TODO ARDÍA BAJO LOS DESPEDAZADOS CÁLICES DEL SOL!

Se instala de nuevo en el presente:

ABAJO, VEO UNA DELGADA VICUÑA MORDISQUEAR TUS HOJAS FRÍAS (v. 28).

Hace un breve paréntesis en pretérito entre los versos 70-82 (que constituyen, por cierto, la única alusión a la Historia en el poema) y luego regresa al presente de las visiones, de las iluminaciones, presente perpetuo que hace al poema virtualmente inacabable. Como el poema está atravesado por un ansia de absoluto, la escritura mística de Dávila Andrade tiene un alto componente de angustia: la angustia de lo aún no nombrado, razón por la cual la búsqueda de la totalidad se resuelve en una catarata de enumeraciones.

Escribió Valéry que el poema no es sino el desarrollo de una exclamación. “Catedral salvaje” es precisamente el desarrollo de la exclamación inicial. Pero, como opina Guillermo Sucre,

ESTA VISIÓN EXALTANTE DE LA TIERRA NO SE RESUELVE EN LA CONSABIDA ENUMERACIÓN DE LOS ‘DONES’ DEL TRÓPICO, SINO QUE ADQUIERE EL MOVIMIENTO DE UN RITUAL ESPACIAL LLENO DE FUROR Y, A LA VEZ, DE REVERENCIA (...) LA INTERJECCIÓN, QUE HABÍA SIDO RELEGADA DESPUÉS DEL EXCESO DE UNA POESÍA ROMÁNTICA, RECUPERA, EN DÁVILA ANDRADE, EL TONO, COMO EN CLAUDEL O EN SAINT-JOHN PERSE, DEL GRAN RECITATIVO: UN LENGUAJE CORAL. PERO EL RECITATIVO SUYO ES EL DE UN SER POSESO, ARREBATADO, QUE HACE DEL DRAMA DE UNA RAZA NO SOLO UNA INSTANCIA HISTÓRICA SINO TAMBIÉN CÓSMICA. “CATEDRAL SALVAJE” ES UN POEMA SACRIFICIAL Y A UN TIEMPO PURIFICADOR (...) LA RESURRECCIÓN DE QUE SE HABLA AL FINAL DE ESTE POEMA TIENE UN CARÁCTER SIMULTÁNEAMENTE RELIGIOSO Y POÉTICO: LA TRANSMUTACIÓN DE UN YO INDIVIDUAL EN UN YO COLECTIVO”¹.

La idea de la exclamación como fundamento del poema nos conduce al delicado tema del yo enunciator lírico. Quien exclama es el poeta, el emisor del poema, el canal encargado de comunicar lo intratextual con lo extratextual. Aparecen entonces dos concepciones del poema lírico: primera, el poema como manifestación de la intimidad, de la emoción, del estado de ánimo del poeta; segunda, el poema como experiencia dramática, como máscara. Pedro Salinas, siguiendo a John Crowe Ransom, sostiene que el poema constituye una experiencia dramática: el poeta, como el actor, se pone, por decirlo así, una máscara, se endosa un disfraz, que es el lenguaje poético². Helena Beristáin defiende la primera concepción, según la cual el poema es ante todo la manifestación verbal de la intimidad, la emoción,

los estados de ánimo de un poeta. Esto me parece secundario. Hay incontables poemas a la patria, a la madre o a la amada, en los cuales el autor se derrite de emoción amorosa. Sin embargo, esos presuntos poemas casi siempre nos dejan indiferentes a los lectores. Poéticamente, literariamente, no ocurre nada en ellos. Y digo “ocurre” también en el sentido narrativo y teatral del término. La intensidad de la emoción no garantiza una conquista poética. Por ello me parece más acertada la concepción de Salinas. La primera no es sino una variante de la función expresiva del lenguaje. No nos dice mucho de la especificidad de la poesía. No se sitúa a suficiente distancia del sujeto de la emoción. Por eso creo que el poema es ante todo una invención verbal, una construcción –y en tal sentido un símbolo:



1 Guillermo Sucre. *La máscara, la transparencia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985. pp. 274-275.

2 Helena Beristáin. *Análisis e interpretación del poema lírico*. pp. 54-56.

un disfraz y una máscara– y una ficción. El poeta lírico no expresa sus emociones a secas, sino que se sirve de ficciones poéticas, de construcciones simbólicas que expresan su intimidad y la hacen objetiva. Antonio Machado, por ejemplo, recrea o inventa –es lo mismo en este caso– los vastos campos de Castilla, los atardeceres, las fuentes de los íntimos parques para expresar su mundo interior. Borges requiere de toda una parafernalia simbólica para expresar el suyo y hacer objetivas sus emociones: los íntimos patios y calles de Buenos Aires, los laberintos, la ceguera, el otro yo, los otros poetas, el tiempo. Villaurrutia tiene su mundo fantasmal de espejos, de calles desiertas, de tumbas y símbolos de muerte. Carrera Andrade vierte su intimidad a través de un mundo objetual de paisajes, viñetas y cosas pequeñas invadidas por la luz. Aun en los poetas clásicos del Siglo de oro español podemos advertir este enmascaramiento del poeta en lo ficcional: Garcilaso, con sus aguas cristalinas, delicados pastores que se lamentan por amores perdidos. Góngora, con sus fábulas mitológicas y peregrinos errantes. Todos ellos, y muchos más, son inventores de mundos poéticos, arquitectos, constructores de “cosas” poéticas (de ahí la objetividad a que me refiero).

Por otra parte, puede desprenderse toda una teoría acerca de la identidad del poeta a partir de una carta de John Keats ³en la que afirma que el Poeta es la menos poética de las criaturas porque carece de Identidad, condición que lo obliga a buscarse una, y ocupar algún otro cuerpo, el del cuerpo cantado en el poema: la luna, el sol, el mar, los hombres y las mujeres. De este modo, su “Oda a un ruiseñor”, por ejemplo, es la búsqueda apasionada, dramática e imposible de una usurpación: la voz del pájaro por la voz del poeta. El mismo poeta nos recuerda que tal usurpación solo es posible por un embuste de la fantasía y por un corto tiempo, el tiempo del poema o, más exactamente, el tiempo de lectura del poema.

En el caso de “Catedral salvaje”, la intimidad del poeta se objetiviza y se vierte por el lenguaje, que refleja la visión geológica,

imaginativa, casi mística, de un trópico atravesado por la cordillera de los Andes. Se trata de un poema donde la exaltación del poeta no solo hace más plástica la visión, sino que permite que la identidad del poeta parezca fundirse con ella.

¿Qué significa la autoinmolación del poeta en el poema? Significa, no solo ceder la palabra a la Palabra –acto sacrificial– sino, en el caso de Dávila Andrade, dejarse destruir por la visión; enceguecer, como los místicos, después de haber visto. Pero el acto de ceder la palabra a la Palabra –el poeta a la Poesía y la Naturaleza– solo puede ser sacrificial cuando queda abolida la posibilidad de hablar en primera persona, cosa que en “Catedral salvaje” no ocurre en forma manifiesta.

Aunque el yo está siempre presente responsabilizándose de sus visiones, estas son tan poderosas, que el yo del poeta queda reducido al papel de mero cronista de sus visiones, papel que también le confiere el carácter sacrificial que he invocado. Ahora bien, si el yo poético es de por sí conflictivo, de no fácil elucidación en cualquier poema, con mayor razón lo será en un poema de índole visionaria como “Catedral salvaje”, donde el yo es creador, receptor, agente y víctima de las visiones. “Nosotros, los sudamericanos”, escribió Dávila Andrade, “no somos únicamente habitantes de una tierra, sino sus poseídos y embrujados, pero al mismo tiempo sus intérpretes y –por la paz– sus poseedores”⁴. En suma, tres son las acciones del poeta en “Catedral salvaje”: ver (y enumerar lo que ve), morir y resucitar en el poema, en el altar de la catedral, el lugar de las ofrendas. Todo lo demás es ya dominio absoluto de la visión sobre el poeta, omnipresencia de la tierra sacralizada, ceguera del vidente.

3 cf. John Keats, Carta a George y Georgiana Keats, 26 de octubre de 1818. *Selected Poems and Letters*. p. 87.

4 César Dávila Andrade. “Chile, temblor de cielo”, en *Obras Completas II: Relato. Cuenca (Ecuador)*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador - Banco Central del Ecuador, 1984. p. 528.

No solo el poeta sino cada criatura hace ofrendas al Creador:

¡EL CÓNDOR Y LA MOSCARDA MÍNIMA OFRECEN DIARIAMENTE
SUS HUEVOS GRISES Y SUS CENIZAS VOLADORAS AL ALTÍSIMO!
¡QUEBRANTAN, ROEN, LAMEN Y ESMALTAN EL CADÁVER DEL AMO,
LAS ALIMAÑAS, LAS FLORES SEDIENTAS, LAS COROLAS CARNÍVORAS,
LAS MARIPOSAS VAGABUNDAS, LAS ORQUÍDEAS DE LA FORNICACIÓN!
(vs. 271-275)

Se trata de un Amo que también se inmola (se disuelve) en la Naturaleza para nutrir y ser nutrido: un canibalismo universal: todos comen de todos y ese alimento es consagrado en una catedral, a la vez salvaje y sagrada (sacrificio y sagrado se encuentran semánticamente a través de la palabra latina *sacer*: consagrar, dedicar a una divinidad).

He inventariado en el poema más de veinte acciones alusivas a la devoración: mordisquear, morder, comer, devorar, masticar, ofrecer viandas, tragar, roer, lamer, adobar, etc. Todas las criaturas se ofrecen en sacrificio para ser devoradas por otras: todas se nutren de todas en esta catedral a la que el poeta llama "Horno salvaje de todas las especies" (v. 303):

¡SOBRE LA PIEDRA ARDIENTE, TRASMÚTALOS, HORNO SALVAJE,
EN TU INFINITA BORRACHERA SECA, QUE MATA Y GLORIFICA! (vs. 314-315)

Esta catedral salvaje, la naturaleza toda, es un horno donde se cuecen todas las especies para ser devoradas por otras. Porque no solo perecen. En la devoración universal hay un ritual de sacrificio: siempre muere un ser para que otro viva. Enfocada esta devoración desde la hospitalidad religiosa, se convierte en un misterio: el de la transubstanciación ("trasmútalos, Horno Salvaje").



Por ello todas las imágenes del poema aparecen representadas en acción dentro de un marco sacro: la idea y la imagen de la catedral, edificio supremo del rito religioso. No es aventurado afirmar que quien preside esta marcha de las criaturas hacia la muerte y la resurrección es el propio poeta, devorado simbólicamente por el poema, inmolado simbólicamente en él y resucitado en él. "Catedral salvaje" es un himno, un canto solemne y, como la plegaria, un acto de comunión con el universo.

Es un gran poema neobarroco: parece tener horror al vacío: todo es en él presencia que se devora a sí misma. Las exclamaciones se suceden incansables, en una serie de variaciones. Dávila Andrade talla figuras en la piedra de la lengua; paciente orfebre, engasta imágenes poderosas en una catedral verbal edificada a los Andes y el trópico ecuatorianos. Tal es la aparente materia del poema. Pero en el fondo hay otro sacrificio: la renuncia a lo cotidiano para asistir a la Creación del mundo, a lo universal. De ahí que sea justa la observación de Diego Araujo en el sentido de que César Dávila Andrade se sustrajo del tiempo para buscar en el espacio su lugar de exilio⁵. Las dimensiones temporales, históricas, no existen en su poema. Solo hay una breve alusión a la llegada de los conquistadores, entre

5 Diego Araujo Sánchez. "César Dávila Andrade: el dolor más antiguo de la tierra", en *Agora No. 8*. Quito, enero 1968. pp. 23-44.

los versos 70 y 82. La relación de Dávila Andrade con el espacio es ambigua: el espacio absoluto fue para él a la vez una inspiración y una liberación, por una parte, así como un abismo y un laberinto (una selva de presencias) por otra: de ahí esa mezcla de culto reverencial y de espanto.

El procedimiento es enumerativo: las visiones se suceden caudalosamente, por yuxtaposición; la enumeración es caótica; el ritmo, impetuoso, vehemente y torrencial; las imágenes, alucinantes, poderosas e insólitas, propias de un visionario; el verso -casi versículo-, extenso, de amplia respiración; la impresión general, cataclísmica.

Leer "Catedral salvaje" es asistir a un prodigioso espectáculo de la Naturaleza -al parto del mundo-, a un volcán en erupción, como si las cadenas que sujetaban al lenguaje en su contención y equilibrio se rompiesen y diesen lugar a un incontenible desencadenamiento de palabras que van forjando, en su estrépito, en su caída, una catedral poética. Es, en suma, acercarse a la intransigencia de lo salvaje, a la visión original de lo primigenio y único. Cada verso estalla como escape de magma por el cráter de un volcán. Al enfriarse rápidamente, la lava no se solidifica en la forma "clásica" de la roca eruptiva, sino que adopta una forma vítrea sin cristalizar. Semejante a esta estructura vítrea del mundo natural es la catedral salvaje que se configura en este poema. La naturaleza volcánica del paisaje descrito por Dávila Andrade da lugar a un ritmo impetuoso, vehemente: "Mi vehemencia me despuebla de toda igualdad!" (v. 62) escribe, para subrayar esta incontenencia, este furor báquico de las palabras.

Aunque prácticamente cada uno de los 353 versos del poema constituye una exclamación, lo rescatan de la grandilocuencia y de la monotonía la vitalidad de las descripciones y su gran fuerza imaginativa. Cada verso tiene vida propia: constituye una acción completa, con un sujeto inesperado, distinto del anterior y del que sigue, con un verbo nuevo y novedoso, casi siempre sonoro y restallante: el mundo está naciendo en cada verso. Y por otro, la insólita fuerza, originalidad y belleza de las metáforas:

¡Todo ardía bajo los despedazados cálices del sol! (v. 7)
¡La uña del comején tiene la fosa en que se hospeda
la basílica! (v. 31)

¡Los truenos saltan sobre una inmensa pata de
candelabro! (v. 48)

¡El rayo deshojado lame la arteria rota del discóbolo! (v. 105)
¡La oscuridad revienta como un odre de vísceras e
imanes! (v. 334)

Es una suntuosidad verbal llena de tensión, plutonismo y misticismo que, según Lezama, caracterizan al barroco americano⁶. Parece, de entrada, difícil conjuntar lo volcánico con lo místico. Sin embargo, en Dávila Andrade los dos términos coexisten en virtud de su misticismo panteísta. Lo que el poeta ve no son imágenes del más allá, visiones celestiales, como las de San Juan en Patmos, sino la tierra misma, acaso una tierra divinizada, transfigurada por una poderosa fantasía poética. Más adelante, esta tierra transfigurada se irá disolviendo, irá convirtiéndose en un hueco, un vacío, ese "Vacío boquiabierto" del que hablará en uno de sus últimos poemas. En otras palabras, esa totalidad terrestre, ese Todo tan cargado de presencias se irá vaciando progresivamente en una poesía cada vez más austera y escueta, hasta convertirse en un cero, en un gran Hueco, un Gran Todo en Polvo. El salto que Dávila Andrade da es, en suma, del materialismo (un materialismo *sui generis*, el de la materia divinizada) al nihilismo (detrás de la materia no hay nada, solo un cero, un vacío boquiabierto).

Hay algo muy primitivo en Dávila Andrade: ese culto (y temor) por las fuerzas desencadenadas de la naturaleza a las que acaba divinizando, y al divinizarlas, entra en estados frenéticos. En virtud de ese frenesí y esa tensión, no hay aquí pura retórica, hipertrofia del lenguaje,

grandilocuencia ni verbalismo decorativo. Como en toda gran pieza barroca, lo que hay es horror al vacío: todo es ansiedad por colmar el espacio físico, todo es presencia que se entredévora o se autoconsume. Es el canibalismo de la Naturaleza que se traduce en un canibalismo de las palabras: toda imagen poética parece aniquilar a la precedente. Al margen del tiempo, Dávila Andrade eligió el espacio como lugar de exilio. Hay en su poema un tremendo impulso épico. Solo que es una épica ahistórica, cósmica, cuyos combatientes no son las ideas ni los hombres, sino los elementos en su recíproca devoración, transfigurados por la capacidad visionaria del poeta. Solo más tarde, en su crónica épica "Boletín y elegía de las mitas", Dávila Andrade descenderá a la historia de los hombres, de los vencidos de América.

De entrada, sorprenden y admiran en "Catedral salvaje" la amplitud espacial de la visión y la omnivigencia. Al situarse el poeta con libertad soberana en tantas formas del espacio, inclinado sobre el microcosmos, asomado al macrocosmos, dominando como el cóndor las alturas andinas, produce una suerte de vértigo metafísico, ese horror al vacío de los barrocos, horror a ese "Vacío boquiabierto" al que invocará en uno de sus poemas posteriores. Se sitúa antes y después de la Historia simultáneamente, esto es, en el *Génesis* y en el *Apocalipsis*. El mundo está en formación:

¡EN ESTA ALTURA, SOLO SE CONSERVAN LOS DIAGRAMAS DEL CAOS,
EN SOÑOLIENTOS REINOS, SIN CALOR NI SONIDO!
¡AQUÍ, TODO VUELVE AL CORPÚSCULO O AL TRUENO!
¡DIOS MISMO ES SOLO UNA REPERCUSIÓN, CADA VEZ MÁS DISTANTE,
EN LA FUGA DE LOS CÍRCULOS! (vs. 85-89)

Y la historia es imposible: la geografía la asfixia:

HOMBRES, ESTATUAS, ESTANDARTES, SE EMPINAN SÓLO UN INSTANTE
EN EL VERTIGINOSO LECHO DE ESTA ESTRELLA EN ORGASMO.
¡LUEGO LOS BORRA UNA DELGADA CERRADURA DE LÉGAMO! (vrs. 280-282)

Llama la atención que "Catedral salvaje" comience como un poema del esplendor del universo y termine como un poema de la tiniebla, de la oscuridad prenatal, un canto a la "inconocible esfinge subterránea", aunque en ambos casos, en ambos momentos, con tono exaltante. Es como si el poeta hubiese ido paulatinamente ennegueciendo, víctima acaso de sus propias visiones. El poema se mueve en una esfera cósmica: en él no tienen cabida lo social –en consecuencia, queda excluida la poesía conversacional– ni lo histórico –en consecuencia, excluida la austeridad informativa del "Boletín y elegía de las mitas", por ejemplo, que Dávila publicaría ocho años más tarde, en 1959–. Tampoco tiene cabida lo erótico, en tanto deseo y entrega de un cuerpo a otro cuerpo. Si el erotismo existe aquí es como promiscua entredevoración de las criaturas, como acto de comunión del poeta con el universo, como visión ecuménica del mundo. Es un erotismo entendido también como deseo tanático de aniquilación, de sacrificio, visión que concluye en los cuatro versos finales del poema:



¡YO, QUE JUGUÉ A LA JUVENTUD DEL HOMBRE,
ALZO ESTA NOCHE MI CADÁVER HACIA LOS DIOS!
¡Y, MIENTRAS CAE EL ROCÍO SOBRE EL MUNDO,
ATRAVIESO LA HOGUERA DE LA RESURRECCIÓN! (VERS. 350-353)

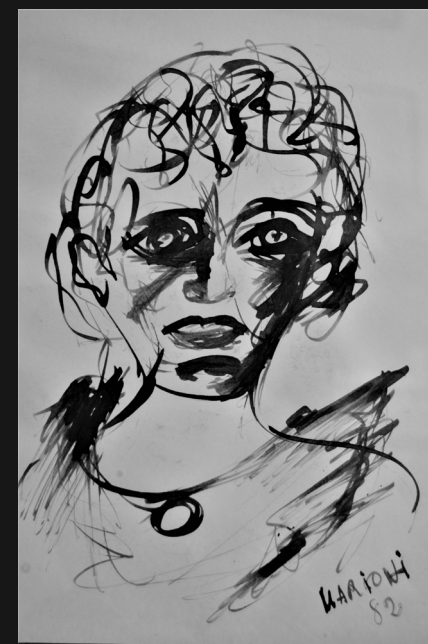
Y este espacio de excepción, privilegiado por el poeta como la “cuarta comarca de las cosas” y la “cuarta comarca de la Tierra”, adonde “no acude ya jamás el tiempo”, no es otra que esa madre terrible, a la vez creadora y destructora, la Naturaleza. Escribió Juan Liscano que

LO QUE MÁS CONVENCÍA EN CÉSAR DÁVILA ANDRADE ERA SU EMPECINADA VOLUNTAD EN PERSEGUIR UN CONOCIMIENTO QUE AL MISMO TIEMPO LE ILUMINABA Y LE CEGABA... NO CREO QUE ALCANZÓ LA PLENITUD Y EL ESTADO DE AUTOCONCIENCIA LIBERADA AL CUAL ASPIRABA CON TODO SU SER. MÁS BIEN PADECIÓ LA TIRANÍA DE ESA GRAN ASPIRACIÓN HASTA DESANGRARSE MATERIAL Y SIMBÓLICAMENTE EN UNA LUCHA EN QUE LA FATALIDAD DEL DESTINO VENCió A LA BONDAD DE LA PROVIDENCIA. SUS VISIONES, LEJOS DE LIBERARLO, LO UNÍAN MÁS ESTRECHAMENTE AL CÍRCULO DE LAS MATERIAS MATERNALES (lo más genital de lo terrestre, añado yo, citando a Neruda), A LA NOCHE FEMENINA EN QUE ERRABA, ENTRE DUDAS PUNZANTES Y ESPERANZAS DESOLLADAS, SIN LOGRAR PENETRAR EN EL DÍA⁷.

“Tocar lo más genital de lo terrestre” significó, en suma, para Dávila Andrade, ponerse en contacto con las impurezas del planeta y hacerlas resplandecer como el oro barroco de los grandes templos. Todo esto, a pesar de su radical divorcio con el mundo. Como todos los místicos, Dávila Andrade fue un hombre y un poeta para quien el mundo era solo un escalón hacia el conocimiento trascendental, un conocimiento que acabó por enceguecerlo. Era, como Rimbaud, un místico en estado salvaje, es decir, un poeta que buscó la trascendencia a partir del envilecimiento del cuerpo. Pocos poetas han presentado con tal intensidad, como Dávila Andrade en este

poema, a *la tierra*, en el sentido metafórico y tradicional de la “madre tierra” que engendra y nutre a todos los seres para luego recogerlos en su seno. La tierra es un ser femenino que guarda celosamente sus secretos, es hermética y se resiste a cualquier intento exterior (científico o metafísico) de penetración en su enigma. Es irracional por naturaleza. Pero, como escribe Heidegger, este hiato cognoscitivo es, hasta cierto punto, superado por la obra de arte.⁸ Así pues, escribir “Catedral salvaje” fue, no solo una invitación desde el caos a contemplar las maravillas del cosmos, sino, al mismo tiempo, edificarse el templo y la pira donde el poeta habría de sacrificarse por sus semejantes. Sacrificarse ¿para qué? Para darse la oportunidad de morir y de legarnos su poema, porque no puede haber poesía sin una previa muerte, la simbólica muerte del poeta, y, finalmente, para darse el privilegio de “atravesar la hoguera de la resurrección”.

8 Martin Heidegger. *Arte y poesía*, p. 111.



EXTRAÑAS MUTACIONES

MARCO ANTONIO VALENCIA

1.

Las redes sociales informan de tres soldados muertos por una granada. Noticia del conflicto armado, asuntos de la guerra, una noticia más en el montón de noticias, tres muertos más en el montón de muertos. Nadie dijo nada de Torres, el primer soldado, que tenía una madre que lo adoraba con ilusión y cada noche prendía una vela a su nombre, y camándula en mano murmuraba el rosario completo para pedirle a la Virgen Santísima protección para su hijo. Ni del gato que, una vez supo de su muerte, se metió a su caja de cartón y se dejó morir mientras ronroneaba entre lágrimas, como llamando a su amo. Ni de las manos del soldado que nunca encontraron en el lugar de los hechos. Sí, se perdieron sus manos. Qué cosa más extraña. Deben estar acariciando las hierbas, o dejándose morder de las hormigas, o navegando como un barquito sobre las corrientes de la quebrada Palo. Nadie dijo nada tampoco de Martínez, el segundo soldado. Un muchacho valiente que desde niño jugaba a ser un héroe montado en caballitos de madera y corría atropellando palomas en el parque, mientras su papá vendía helados para poder luego llevarlo a comer. De su madre muerta cuando él apenas cruzaba los cinco años, a quien jamás dejó de visitar cada domingo para llevarle flores y decirle que lo cuidara de morir en la batalla, como murió al final. Pero ni su madre pudo salvarlo, y eso que las madres son capaces de mover cielo y tierra para evitarles cualquier dolor a sus hijos.

Nadie dijo nada de Tangarife, el tercer soldado, apodado Delirio por sus compañeros de batallón. Si lo hubieran conocido sabrían decir que quien murió era un poeta. Un cantautor de esos que le recitan a la noche, a la luna y las mariposas nocturnas para suavizar la tristeza del corazón de los soldados. Una voz melancólica que se dejaba oír cuando todos estaban vencidos por el peso de sus fusiles, y el miedo les masticaba cada fibra de sus cuerpos pernoctando en la maleza. Hubieran podido decir que era el único soldado con permiso de su capitán López para rasgar la guitarra y cantar versos enredados de alegría y esperanza en medio de la batalla.



Colombia, 1967: Autor de los libros *Los versos de la iguana* (1999), *Bestiario familia* (2005), *Oscuro por Claritas* (novela, 2002) y *Leyendas extraordinarias de Popayán* (cuento, 2014). Es Premio Nacional de Poesía "Descanse en Paz la guerra", Casa Silva, Bogotá, 2003 y el segundo lugar del II Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda. Temuco, Chile, 2004.

Blog:

WWW.MARCOANTONIOVALENCIACALLE.BLOGSPOT.COM

2.

Al filo de la noche la madre dio a luz. Se acabó la noche y comenzó la vida de su hijo. Al filo de la madrugada mataron al niño, se acabó la vida de su hijo y comenzó a trajinar la angustia interminable. Al niño le gustaba ver morir gotas gordas sobre la mesa del comedor con la esperanza de tener una gota de agua intacta después de estrellarse contra el vidrio; ver la agonía del sol en el horizonte haciendo lo posible por quedarse prendido de la tarde, con la esperanza de ver un día por fin al sol vencer y quedarse instalado triunfante sobre la noche. Con sus defectos y virtudes, un hijo es un hijo, una historia de amor en el seno del hogar, en el corazón y todas las entrañas. Un trigal en la mirada, el vuelo de una paloma a mitad de la noche, el miedo latente de un tigre caminando por los rincones de la casa. Pero el hijo que esperaba ver triunfar un milagro sobre la muerte, se murió como se mueren las olas del mar sobre la playa, las horas cabalgando sobre los segundos, la idea de Dios cuando deja de sonar la música en un parlante. Para salir de casa le dijo a su madre una mentira como muchas otras, y no volvió nunca más.



3.

Un baño de lluvia para curar los dolores del día. Dejarse estar bajo el agua del cielo pensando, deseando, queriendo que las gotas de agua sean lágrimas de Dios, porque Dios también debería estar de luto frente al horror de la tarde, donde ha muerto un niño por una bala perdida. Enterrado de prisa, antes de la llegada de las moscas que suelen convertir el pesar en olores asquerosos, antes que lleguen los pájaros negros que escandalizan el cielo con sus vuelos de miedo, antes que lleguen los gusanos y hagan de su cuerpo un festín, y nos piquen el corazón de más horror. El cielo de plomo limpio, la lluvia sucia, el dolor ennegrecido, las horas desdibujadas, el corazón izado en la puerta como una chaqueta puesta a escurrir de sus dolores, ese es el panorama que hay. Mamá, mi reina, decía el niño, apenas ayer. Mamá, mi reina, te amo mamá, decía el niño cada noche antes de entregarle su cuerpo a la noche, a los sueños. Y ahora que se murió no dijo nada, no dejó diciendo nada.

4.

Tenía que llegar al mediodía, cuando el olor de las papas cocidas y la carne en el asador despiertan todas las hambres reunidas. Llegaría con maletas y sonrisas, con abrazos, y tal vez con un grito. Los invitaríamos a comer mientras le contaríamos alegres que la gata ya tiene gaticos, que el jardín ya dio rosas, que la vecina se casó y espera bebé, que el nuevo alcalde ha prometido pavimentar la calle y construirá un acueducto, entonces habrá agua en el pueblo las veinticuatro horas. Lo invitaríamos a la iglesia y le prometeríamos una fiesta en su honor, porque no todos los días regresa un soldado de la guerra después de tantos años, tan sano y tan salvo, tan fuerte y tan sonriente. Mas los perros se quedaron sin ladrar. El almuerzo fue triste, silencioso. Sin sabor. Pasada la media tarde llegó una carta que pusimos en la mesita del centro de la sala, al lado del florero. Tenía un membrete oficial y una estampilla de la capital. Alguien encendió una veladora junto a las flores y la carta, y a las pocas horas la mesita estaba llena de velas y veladoras. Por la noche fueron llegando las vecinas con sus hijos traídos a rastras, todas vestidas de negro, mantilla y camándula en mano. Cantaron, oraron, rezaron. Repartieron café y copitas de aguardiente. A medía noche, en medio de un calor insoportable por culpa del gentío, alguien dice entre murmullos que el soldado se suicidó porque se sentía solo. Y el gentío comienza a hablar de la soledad. Dicen que duele más que una herida de fusil, que es capaz de matar más gente que la misma guerra.

5.

Tocaba comer con las manos y dormir con los dedos rascándose el ano para espantar los parásitos. Tocaba dormir en el piso, sobre la losa fría, sin cobija, unos al lado del otro, babeándose, rozándose, rascándose las pulgas, los piojos, las garrapatas. Oía a excrementos, a orina, a sudor. Olores que se pegaban al cuerpo y hacen parte de los días. Un hombre de muletas anotaba con lápiz verde en un cartel el nombre de quienes iban saliendo para no volver. A veces alguien amanecía muerto y tenían que gritar todo el día para que los guardas vinieran a sacarlo. A veces no sacaban a los muertos que se anchaban y reventaban para horror de todos. Eran muchos. Y conversaban bajito entre ellos. —Somos gente innecesaria para el mundo —se escuchó un día. —Nadie nos echa de menos allá afuera. Al principio, alguien tal vez los extrañó, ahora sus nombres son ruinas oxidadas en una urna de nombres olvidados y refundidos en el océano mar de la memoria golpeada.





Poeta y académica. Licenciada en comunicación por la Universidad de Sao Paulo, Brasil. Realizó su maestría en literatura hispanoamericana en la Universidad de St. John's, en Nueva York. Es miembro fundador de la revista bilingüe de poesía "Entre rascacielos".

¿DÓNDE TERMINA EL HOMBRE Y COMIENZA LA POETA?

GINA E. LÓPEZ

1.

Para Pedro Gil

¿Dónde termina el hombre y comienza el poeta?

La canción del mar nunca escribiste;
sin embargo en la calle tu graffiti es una ola.

Atardecía en tu cuerpo, quebrando la paciencia de quien te amaba;
y era costumbre infiel de tus demonios comulgar los domingos
en las ostias de otros cuerpos.

En la ciudad puta –como tú la bautizaste–, abrías un almacén de historias
junto a los «chamberos»; y entre cementerios, barras, aceras y ladrones
aprendiste a reventar con la punta de un esfero las ansias del poema.

Te dejabas meter preso para hacer el amor con los libros;
para otros las cárceles eran los infiernos,
para ti el paraíso.

«Si aprendes a leer nadie podrá hacerte nada» fue el único legado de tu viejo.
Y eso de que la «fama con sangre entra» lo descubriste mordiendo cada clásico.
Tú, el maldito, el salado.

¿Dónde termina el hombre y comienza la poeta?

Dicen que jamás lo entendiste. Eso dicen.

2.

Rutina que traspasa los linderos.
Las agendas planean los horarios, los quehaceres;
en los relojes el tiempo inexorable se dilata.

Un verdadero mosaico
abrigo, guantes, botas, jackets,
acompañan la velocidad de la estación en este lugar.
Afuera la vitrina encandilada por luces navideñas
contrasta con la soledad de mis huesos.

Siempre vuelvo a ti, al aroma, al paladar;
a sentir la estación con sabor a Starbucks.



MUESTRARIO MARIONI

Se pensaría que los artistas, y en general las personas creativas, necesitan cierta dosis de melancolía —por lo vivido o lo que nunca fue— para aderezar su obra. Se puede decir que la vida heroica conlleva necesariamente soledad, si bien en su camino el artista encuentra cómplices y aliados, muchas de las decisiones que toma le atañen a sí mismo. De ahí, quizá, el origen de esa melancolía que suele asociarse a las personas excepcionales. Y es que el artista es, en el fondo, un héroe que decide escuchar el llamado pleno de la vida, una vida consumada al arte como es la de Mario Moreno Garibotto, gran amigo, escritor, poeta, bailarín, enamorado de la pintura, el arte, que son, después de todo, manifestaciones de lo que llamamos vida.

En esta feliz ocasión, Mario comparte con nosotros una serie de dibujos y pinturas, que han dado vida a las páginas de la revista, con una profunda sensación que preserva y recrea el misterio del dolor, el amor y la ausencia. Más allá de su habilidad técnica o de la estética, sus pinturas implican una forma de pensar, ver y sentir la realidad que no vale la pena ni es posible limitar. Nos da la sensación de que están concebidas en instantes realmente opresivos, nos muestran momentos de la naturaleza: los cambios en el paisaje y en los montes, el furor del viento y la paz del río, cuerpos desnudos que atraviesan el deseo; luz y sombra aparecen en un instante de inmovilidad, que consiste en hacernos ver que esa inmovilidad es ilusoria: la vida está en perpetuo movimiento.

Jorge Ramírez

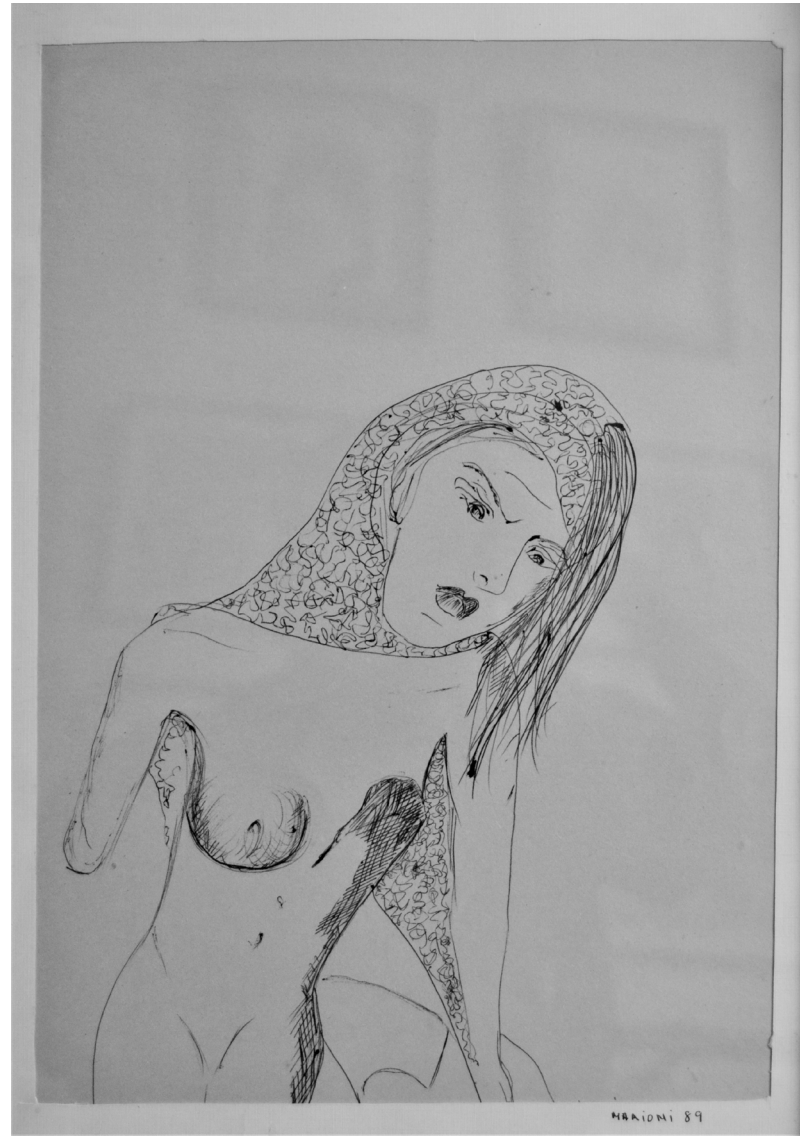


De Asia al Pacífico volamos
en un tren sombrilla:
nuestro prestigio está en el azar y el peligro.

La metáfora del camino nos ofrece
el tejido secreto de la seda.

¡Cuéntame una mentira, que he de
contarte otra más grande! –dice la
madre con la alegría de siempre,
y canta los versos que nadie,
nunca, pudo olvidar:

*¡Aserrín!
¡Aserrán!
Los maderos de San Juan,
piden queso, piden pan...*

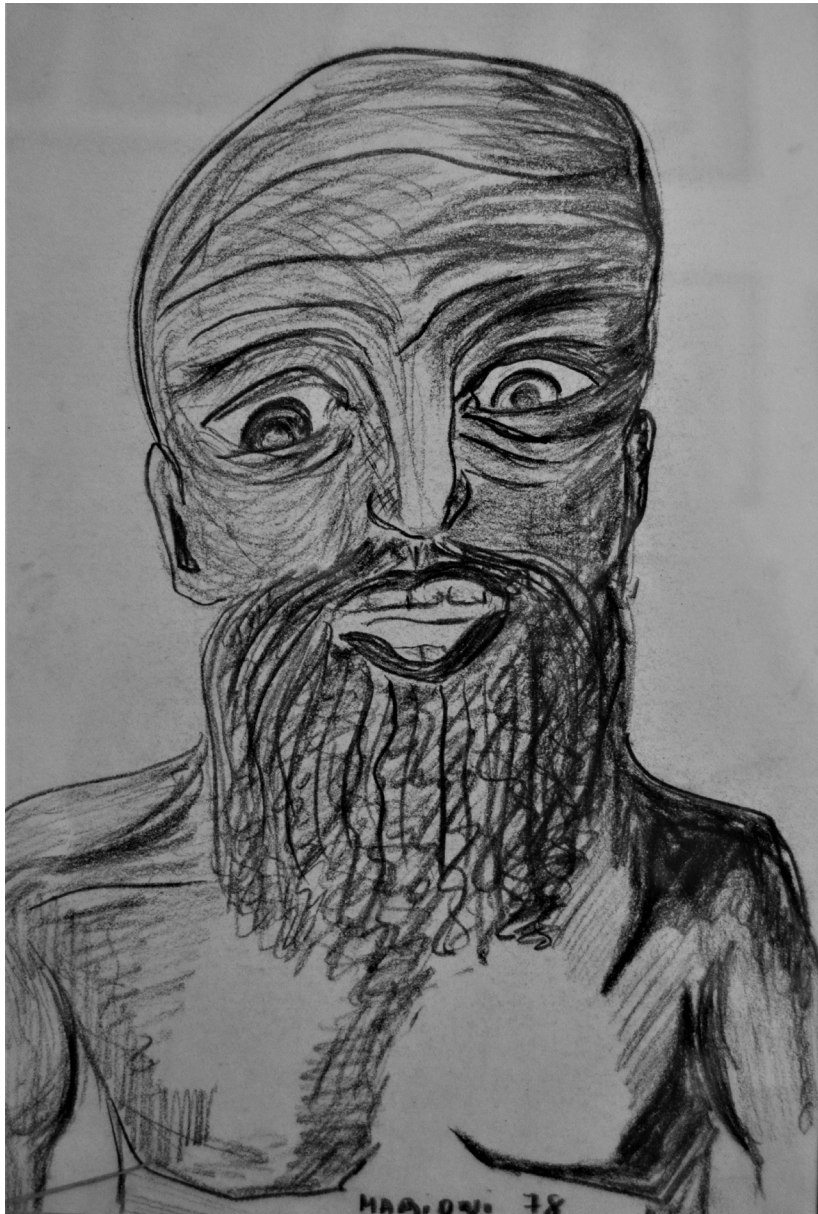




Existencia,
pequeñita,
descolorida,
apenas leve,
apurán tus ojos la nostalgia.

Muñeca viva entre recuerdos,
cae la mano,
esparce flores de ceniza.

Hasta cuándo maniatada por la esperanza,
máquina de torturar el tiempo.



Vuelve el rastro de la locura
y de la locura las (des)apariciones.
Mientras más se mira menos se ve:
la síntesis de todo y su opuesto,
cascada de sombra en el interior de la barba.



Puede que un día
quemén tus retratos,
las noches ya no existan,
se extravíen tus pasos,
amantes ya no dejen caer
tu nombre en la lluvia.
Pero tú
siempre estarás posada en la distancia,
aunque a veces los ojos
nos engañen y pensemos
que vimos un ángel,
que te vimos a ti
brillar sobre la ausencia.

Sin querer parecerse a nadie,
sin ser nadie,
se llega al silencio
que se parece a todo y es nada.





El tiempo reposa en su apariencia
y las que soy yo viven en la sombra:
el juego de manos se resume
en una luna que sonríe peligros.
Quiero que el corazón abra su nido.

VERSOS A LA TRISTEZA DE BUENOS AIRES

Tristes calles derechas, agrisadas e iguales,
por donde asoma, a veces, un pedazo de cielo,
sus fachadas oscuras y el asfalto del suelo
me apagaron los tibios sueños primaverales.

Cuánto vagué por ellas, distraída, empapada
en el vaho grisáceo, lento, que las decora.
De su monotonía mi alma padece ahora.
—¡Alfonsina!— No llames. Ya no respondo a nada.

Si en una de tus casas, Buenos Aires, me muero
viendo en días de otoño tu cielo prisionero
no me será sorpresa la lápida pesada.

Que entre tus calles rectas, untadas de su río
apagado, brumoso, desolante y sombrío,
cuando vagué por ellas, ya estaba yo enterrada.

ALFONSINA STORNI (1892-1938)



PATROCINIO DE:



APOYO DE:



revista
BICHITO

Visítanos en Instagram y Facebook:
[@bichitoeditores](#)

O escribenos:
bichitoeditores@gmail.com

bichitoeditores.com