

Budismo zen en la etapa hermética de César Dávila Andrade

Autor: Alejandro Gordillo Suárez

Directora: Raquel Bouso

**Máster en Estudios Comparados de Literatura, Arte y
Pensamiento**

Modalidad académica avanzada

Curso académico: 2012-2013

Fecha de depósito: 28/08/2013

Índice

Parte I	2
Introducción	2
Parte II.....	4
Elementos zen en la lírica hermética de Dávila	5
Poesía como búsqueda de la Verdad	13
Parte III.....	20
El lenguaje hermético y el zen	20
Parte IV	35
Conclusiones	35
Bibliografía	37
Fuentes primarias	37
Literatura secundaria.....	37

Parte I

Introducción

El presente trabajo se propone analizar la influencia del budismo zen en la obra poética de la última etapa creativa del poeta ecuatoriano César Dávila Andrade, denominada como *hermética* por la crítica debido a la diversidad de referencias a distintas doctrinas espirituales, sobre todo orientales.

El análisis partirá de la descripción de la periodización de la obra poética del autor establecida por la crítica para buscar determinar si existen o no antecedentes que hayan preparado el camino para la introducción del budismo zen en su última etapa, así como para describir la evolución del yo lírico con el fin de identificar si la influencia del zen modificó sustancialmente su obra y en qué sentido.

La parte central del análisis buscará establecer la naturaleza de la influencia del budismo zen en su etapa hermética así como identificar los elementos afines a esta tradición que se hacen presentes en tres de los poemas que, como veremos, se reconocen como influidos claramente por el budismo zen que son *Hallazgo sin fin*, *Campo de fuerza* y *Breve historia de Bashō*, debido a referencias explícitas a elementos zen o, como en el caso del último texto mencionado, porque aborda directamente el episodio del “despertar” de este poeta japonés.

Para el presente trabajo hemos utilizado la obra poética completa del autor editada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 2007, la misma que recoge todo el material de anteriores antologías, entre ellas la principal hasta entonces hecha por Jorge Dávila Vásquez, y añade nuevos poemas descubiertos con posterioridad.

Las principales fuentes acerca del budismo zen que se utilizarán son las obras divulgativas de D. T. Suzuki, considerado como uno de los principales responsables en introducir el zen en Occidente. Las lecturas acerca del impacto del budismo zen hechas por dos autores occidentales, Alan Watts y Umberto Eco, nos servirán para contextualizar y describir la recepción de esta doctrina en los círculos intelectuales y artísticos del siglo pasado. Finalmente, utilizaremos con mayor profundidad las obras de algunos de los miembros de la Escuela de Kyoto, entre ellos Nishida, Nishitani, Ueda y Abe, por su significativo esfuerzo de poner en diálogo la tradición oriental, en particular el zen, y la filosofía occidental.

Finalmente, en torno a la obra de César Dávila Andrade, nos basaremos en las obras *César Dávila Andrade. Combate poético y suicidio* y la antología de Jorge Dávila Vásquez, su principal biógrafo y crítico. Sumado a esto, el libro *La diminuta flecha envenenada* de César Carrión, la misma que consideramos importante debido a su exclusiva dedicación a la etapa hermética de la obra del autor en cuestión.

Parte II

César Dávila Andrade nació en Cuenca, ciudad andina del sur del Ecuador, el 5 de octubre de 1918, en el seno de una familia conservadora dentro del contexto de la reciente Revolución liberal (1895-1908) y de la sucesión de gobiernos de esta tendencia que duraría hasta el año 1925, período durante el cual se vivieron intensas disputas, incluso violentas, entre liberales y conservadores. Dávila Vásquez, su principal biógrafo y sobrino directo, ve en la temprana filiación liberal de Dávila Andrade un motivo de ruptura con la tradición familiar y, a la vez, el germen de sus futuros intereses tanto políticos como poéticos, los mismos que le llevarán a su militancia de izquierdas, por un lado, y, concomitantemente, a optar por la vertiente indigenista y de denuncia en su obra, por otro¹.

Este distanciamiento familiar por razones políticas tendría su excepción más fuerte en la estrecha relación con su madre, Elisa Andrade, a quien, incluso, Dávila le dedica varios poemas a lo largo de su carrera². La precaria situación económica de su familia le impidió terminar su educación secundaria y lo impulsó, de muy joven, a emigrar hacia Quito y Guayaquil, donde entró en contacto con varios círculos literarios e intelectuales y donde continuó su formación como poeta en el descubrimiento de las vanguardias (sobre todo el surrealismo, que marcará toda su obra posterior tanto por la irracionalidad onírica así como por las imágenes visionarias presentes hasta su última etapa). En Quito, el año de 1944, fundó el grupo literario *Madrugada*, en cuya revista aparecieron varios de sus poemas y relatos.

¹ Dávila Vásquez, Jorge. "Vida y obra de César Dávila Andrade", en *César Dávila Andrade. Poesía, narrativa y ensayo*, Jorge Dávila Vásquez (ed.), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993, p. XI-XII.

² *Origen I, Origen II, Carta a la madre*.

Viajó hacia Venezuela en año de 1951. Allí trabajó como periodista y continuó publicando sus libros de relatos y poemarios, sobre todo los de su última etapa, conocida como hermética. De esta etapa cabe destacar la publicación, en Quito en 1955, de su libro de cuentos *Trece relatos*, considerado como su mejor obra cuentística y que lo consagró como uno de los mejores narradores ecuatorianos del siglo XX, además de su ya reconocida labor como poeta. Se suicidó en una habitación de un hotel de Caracas el 2 de mayo de 1967.

Elementos zen en la lírica hermética de Dávila

Su obra inicial está influida, de acuerdo al consenso de la crítica, por el modernismo de Darío y, posteriormente, las vanguardias (1934-1946). Esta etapa ha sido calificada como *cromática* por Jorge Dávila Vásquez, debido a la abundancia de imágenes donde el color juega un papel preponderante. No se pueden establecer aquí rasgos que prefiguren ningún tipo de inclinación hacia intereses herméticos y, menos aún, particularmente budistas.

Hay que anotar, sin embargo, que una particular forma de asumir la poesía, tal como ocurrió con varios escritores de su época, lo llevará hacia la temática indigenista y de denuncia, que se fusionará con las dos vertientes antes mencionadas en su segunda etapa denominada, por el mismo crítico, como *experimental-telúrica*. Aquí ahonda en el uso de la imagen visionaria y demás rasgos surrealistas y, además, se vuelca hacia la temática indígena, donde el espacio andino cobra una gran relevancia tanto en sus poemas como en sus relatos. Cabe anotar que este espacio andino es, de cierta forma, la cifra inicial de lo que más tarde será la búsqueda espiritual de su etapa hermética, pues su inmensidad lo

convierte en sinónimo de lugar atemporal o mítico en el que el hombre se enfrenta a su condición más primordial, así como prefigura la indagación de lo absoluto. Se debe resaltar el uso reiterado de la hipérbole³ que prefigura una cierta saturación contemplativa de la materia que, más tarde, devendrá en la intuición de la unidad trascendente de todas las cosas.

Lo andino en Dávila Andrade trasciende entonces las lecturas indigenistas o de corte social propias de la época. Este “desmarcarse” de la retórica de denuncia encuentra su correlato en la región de su poética donde opera una suerte de conciencia cósmica que contempla el fenómeno del universo y encuentra en cada uno de sus elementos las conexiones que los anclan a ese gran conjunto. Sin embargo, lejos de tratarse de una contemplación reposada, que se aparta de la apariencia para abstraerse del mundo como ocurre en muchas de las propuestas de meditación oriental⁴, encontramos en la poética daviliana una conciencia que alterna en la dialéctica del ser entre el dolor de lo efímero y la belleza que le es consustancial. Es aquí donde lo andino se identifica con lo cósmico; desde la inmensidad del espacio físico que parece un continente propicio para que la mirada busque lo etéreo, hasta la presencia histórica de la comunidad indígena que tiene como suya esa concepción circular del tiempo. El poema más representativo de este período, y quizá el más famoso del autor, es su *Boletín y elegía de las mitas*, publicado en 1956.

Su última etapa, la más polémica y, empero, la menos estudiada de su obra por la crítica, ha sido denominada como *hermética*, debido al oscurecimiento de sus temas y una forma

³ Dávila Vásquez, Jorge. “La lírica de Dávila Andrade: Una memoria de vida”, en César Dávila Andrade. *Obra poética*, Jorge Dávila Vásquez, Santiago Vizcaíno (eds.), Quito, CCE, 2007, p. 9.

⁴ Cabe anotar que, en Occidente, algunas tradiciones vinculadas al neoplatonismo también presentan este tipo de prácticas contemplativas.

de referencialidad que, en muchos casos, remite hacia ciertos contenidos de formas de pensamiento oriental, esoterismo o, como lo menciona César Carrión en el epílogo a su obra poética, directamente autorreferenciales⁵.

El mismo Carrión arriesga el número de 79 para cifrar los poemas denominados herméticos del total de 170 poemas que se tienen hasta hoy del autor cuencano. Dávila Vásquez, en cambio, elude, en cierta forma, la crítica directa de los textos herméticos davilianos al referirse a ellos como fruto de las particulares lecturas del poeta en ese momento:

Al respecto, y desde el punto de vista del lector común, vale tener presente que la poesía, normalmente, usa de un código que se basa en la selección y la combinación de elementos, lo que confiere a la lengua poética una configuración poética de cualquier otra; si a este proceso se suma una voluntad de volver oscuro el poema –tendencia bastante común en la lírica del siglo–, y se lo llena de connotaciones doctrinales, que la vuelven un mensaje cifrado, que sólo entienden los iniciados, se corre el riesgo de que la obra escape a la comprensión –y al interés– de todos los que quedan fuera del círculo de elegidos a los que se la destina⁶.

El error en el que incurre aquí Dávila Vásquez es el de, en primer lugar, conferirle a la poesía un estatuto de comunicación, de creer que el “mensaje” del poema puede y debe ser cabalmente decodificado por el receptor, ignorando la posibilidad, que abordaremos más adelante, de la pura performatividad del lenguaje poético que deja en suspenso cualquier referente y se centra más en el propio texto. En segundo lugar, rebaja la poesía de Dávila Andrade de este último período a una mera exploración esotérica, sin tomar en cuenta la continuidad del yo poético que más bien evoluciona en su afán de describir la experiencia

⁵ Carrión, César. “La palabra perdida de César Dávila Andrade”, en *César Dávila Andrade. Obra poética*, Jorge Dávila Vásquez, Santiago Vizcaíno (eds.), Quito, CCE, 2007, p. 346-348.

⁶ Dávila Vásquez, Jorge. “Vida y obra de César Dávila Andrade”, en *César Dávila Andrade. Poesía, narrativa y ensayo*, Jorge Dávila Vásquez (ed.), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993, p. XXXVI.

poético-vital hasta el punto de exacerbar el lenguaje y de buscar en otras tradiciones nuevas posibilidades expresivas.

Una de las características fundamentales de la obra daviliana es su eclecticismo, manifestado, sobre todo, en su etapa hermética. La libertad con la que hace comparecer elementos del budismo zen, el cristianismo y diversas tradiciones esotéricas en sus poemas, contrasta con la ausencia de referencias claras acerca de las fuentes de dichas menciones. Cabe anotar que, paradójicamente, mientras en algunos de sus poemas cita o alude directamente a autores como el poeta japonés Matsuo Bashō (1644-1694), en su ensayo *El humanismo llamado zen*, en el cual aborda directamente el tema en cuestión y ofrece una breve síntesis de lo esencial de este, omite del todo señalar sus fuentes.

Esta particularidad nos llevará a intentar establecer, por un lado, las líneas de influencia directa que el autor recibió del budismo zen a través del rastreo de las escasas citas explícitas que hace y, por otro lado, a sondear, en los poemas seleccionados, los elementos recurrentes que se puedan identificar con la doctrina zen. Sumado a esto, es importante anotar que una tercera vía que plantearemos tiene que ver con la equiparación que el autor hace de la vía del zen con la de la tarea poética en tanto búsqueda del yo lírico en su enfrentamiento con el mundo.

Es importante anotar, empero, que nuestro afán no es el de otorgarle al zen la preeminencia dentro del panteón hermético de su poesía ni de intentar explicar todo su hermetismo a través del zen. Es claro que en Dávila Andrade, más allá de los múltiples intereses que aborda en su poesía, los mismos que van desde los primeros poemas de paisajes locales, pasando por la denuncia social, y desembocando en los “oscuros” versos de su período

final, la expresión será siempre su mayor preocupación en tanto exploración extrema en el lenguaje. De este modo, y en sintonía con esto último, es que nos atrevemos a sugerir una clara equivalencia subyacente en la poética daviliana que llega a equiparar la experiencia del zen con la de la escritura poética.

Esta suerte de “flexibilidad intertextual”, propia del discurso poético que se preocupa más de la elaboración formal que de la precisión de los orígenes de su contenido, nos conduce a lo que hemos denominado como la equiparación de la experiencia del zen con la de la poesía. Prácticamente todos los estudiosos del budismo zen coinciden en afirmar que lo esencial de éste es la experiencia:

El zen preconiza la experiencia directa como forma de conocimiento y rechaza las explicaciones teóricas, porque, si bien consiguen ofrecer una visión general sobre un asunto, sin la experiencia resultarán necesariamente insuficientes o bien inadecuadas o equívocas. Ante las abstracciones racionales, unilaterales y generales, el zen se decanta por el hecho concreto⁷.

En consonancia con esto, el mismo Dávila Andrade menciona en su ensayo *El humanismo llamado zen* el hecho de que: “*El Zen es una experiencia profunda, real e incommunicable: es el resultado capital de una larga práctica, de un abrumador esfuerzo, aunque se lo obtenga en la fulguración de un instante*”⁸.

Se podría especular también que esta falta de “rigor” sobre las fuentes del budismo zen corresponde más bien a su forma misma, en tanto desconfía siempre del total apego tanto a los textos y fórmulas dogmáticas como a las imágenes (aquí abundan las anécdotas acerca de la destrucción de representaciones de buda por parte de los maestros para ejemplificar su iconoclastia y desprecio por todo convencionalismo), mientras hace énfasis siempre en la

⁷ Bouso, Raquel, *Zen*, Barcelona, Fragmenta Editorial, 2012, p. 91.

⁸ Dávila Andrade, César, *Poesía, narrativa, ensayo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993, p. 249.

pura vivencia interior de la mano de un maestro, sin dejar de lado el hecho de que muchas veces esta posición del zen es más bien retórica o que busca ejemplificar en sí misma parte de su doctrina, pues existen ciertas formas de culto y devoción a las imágenes en templos y monasterios. En este caso, es claro entonces que el yo lírico asume como “guías” a otros poetas (directa o indirectamente) con cuya poética se identifica, como en el caso explícito del poema *Breve historia de Bashō*, que hemos mencionado antes, en donde es claro que Dávila Andrade termina por identificarse con el viaje, tanto espiritual como físico, que emprendió el poeta japonés y que ha quedado plasmado en su obra *Las sendas del Oku*, de cuya mención podemos, además, inferir el hecho de que una de las fuentes directas de Dávila Andrade de la tradición del haiku y su relación con el zen viene a ser la de la primera traducción de esta obra al castellano, realizada por el poeta mexicano Octavio Paz en el año de 1957; es decir, diez años antes de la publicación del libro *Poesía del gran todo en el polvo* (1967) donde se incluye el mencionado poema. De esta manera, situamos a Dávila Andrade dentro de la corriente de la poesía latinoamericana del mediados del siglo XX que descubría a los poetas japoneses, sobre todo a Bashō y el haiku, llegando incluso, como en el caso de Paz, a traducirlo o a ensayar sus propias composiciones de este género poético tal como ocurrió también con Borges, por citar solo dos ejemplos.

Cabe anotar que, más allá de recoger aquellos elementos identificables con el budismo zen y de demostrar que, para Dávila Andrade, la búsqueda estética a través de la poesía equivale a la experiencia de exploración espiritual, lo que subyace a todo esto es un profundo sentido religioso que abarca tanto el arte como la vida, en la línea de la tradición romántica y de vanguardias, como lo menciona Octavio Paz en su libro sobre poesía *Los hijos del limo*:

La más notable de las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia, la semejanza central, es la pretensión de unir vida y arte. Como el romanticismo, la vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje; fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida. La ambición de cambiar la realidad aparece lo mismo entre los románticos que en la vanguardia, y en los dos casos se bifurca en direcciones opuestas pero inseparables: la magia y la política, la tentación religiosa y la revolucionaria⁹.

Es en este sentido que podemos ver como la poética de Dávila Andrade retoma esta ilimitación arte-vida al punto de suscitar entre ambas una comunicación permanente gobernada por la perpetua sensación de asombro ante el mundo y, junto a ello, la ansiedad de quien se sabe transitorio.

Respecto de esta sensación de un siempre renovado descubrir el mundo podemos establecer una clara conexión con la vía zen que reclama una mirada sobre la realidad que supere todo dualismo y que mire siempre las cosas tal y como son, llegando incluso a abolir la dicotomía sujeto/objeto¹⁰. Esta doble forma de percibir, descrita por Suzuki como la combinación de conocimiento y visión, estaría caracterizada por la ausencia de una mediación de cualquier tipo entre quien ve y lo visto. Es más, Suzuki, poniendo como ejemplo que el objeto observado fuera una flor, nos dice: “*La visión consiste en que yo esté viendo la flor y la flor esté viéndome a mí. Cuando esta visión es mutua, hay visión real [...] La flor está viva y, como ser viviente que es, me ve*”¹¹. Curiosamente, esta “identificación” de la que habla Suzuki viene a coincidir en parte con la relación aurática que Walter Benjamin describe acerca de las obras de arte capaces de devolver la mirada del

⁹ Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1990, p. 148.

¹⁰ Así también, esta mirada que se renueva constantemente en su contacto con la realidad nos recuerda a la noción de “desautomatización del lenguaje” enunciada por el formalismo ruso, donde las palabras, en tanto son una de nuestras formas de relacionarnos con la realidad, adquieren en la poesía un uso original que las sustrae del mero intercambio comunicativo y convencional y donde no poseen más valor que el de la función de transmitir determinados contenidos generales.

¹¹ Suzuki, Daisetz T., *Budismo zen*, Barcelona, Kairós, 2007, p. 54.

espectador, cuando ésta entra en conexión con los contenidos de la *memoria involuntaria*. “La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana”¹². Por otro lado, en los recuerdos, el aura estaría sobre todo presente en la *memoria involuntaria*¹³, pues únicamente lo que escapa al registro consciente logra captar esa lejanía del objeto sensible que, a su vez, lo vuelve próximo en nuestro interior.

La ansiedad ante la existencia anteriormente mencionada no encuentra su causa en nada en particular, como ocurre en el caso del miedo que tiene un origen conocido que lo provoca, si no que nace, se alimenta y desemboca en la nada. Así como el vehículo de la desautomatización antes mencionada es la palabra poética, lo es también de esta ansiedad. Es por ello que, aunque Carrión reclame un mayor rigor y profundidad en el estudio de los poemas herméticos davilianos y sin detenerse demasiado en los contenidos a los que aluden, tampoco se puede dejar de lado el hecho de que la aproximación a dichos contenidos responde a esta visión religiosa que, lejos de fijar líneas dicotómicas entre la expresión y sus temas, los aúna. De ahí que el abordar el budismo zen dentro de la poética daviliana abra el camino para el estudio de esta dimensión estética que no puede ser concebida si no de la mano del sentido religioso de sus textos. El mismo Carrión ha citado y confirmado las semejanzas que se pueden ver claramente entre César Vallejo¹⁴ y Dávila Andrade:

Como se ve, la llegada de Dávila al hermetismo se puede leer también desde el tratamiento específico que brinda a ciertos temas. Se puede seguir la llegada de estas preocupaciones a

¹² Benjamin, Walter, *Sobre fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 26.

¹³ *Ibíd.* P. 145-148.

¹⁴ Dávila le dedica los poemas: “Padre nuestro, oh padre Vallejo” y “Vallejo prepara su muerte”.

la obra de Dávila mediante el rastreo de las influencias de ciertos autores determinantes. Además de las cercanías literarias de Rubén Darío y de Pablo Neruda, la crítica se ha ocupado de un poeta en especial: César Vallejo. Las inquietudes similares de ambos autores ponen de manifiesto la posibilidad de encontrar en este paralelo algo más que una relación de afinidad. Sus temas y motivos similares podrían explicar tanto el camino que escogieron ambos como la elección de un lenguaje hermético, que en el caso de Vallejo fue transitorio y en el de Dávila, definitivo¹⁵.

Es Octavio Paz quien, a propósito de Vallejo y más allá del breve hermetismo de su obra, subraya: “Vallejo fue un gran poeta religioso. Comunista militante, el trasfondo de su visión del mundo y de sus creencias no fue la filosofía crítica del marxismo, sino los misterios básicos del cristianismo de su infancia y de su pueblo: la comunión, a transubstanciación, el ansia de inmortalidad”¹⁶.

Poesía como búsqueda de la Verdad

El principal texto en el que Dávila aborda directamente el tema del zen es apenas un pequeño artículo de un par de páginas en que elabora un breve resumen de los principales elementos de esta doctrina: *El humanismo llamado zen* (fechado el 3 de enero de 1963). Nos sirve, sin embargo, para probar el profundo conocimiento del poeta acerca del zen, el mismo que le permite no solo poner en diálogo al zen con la ciencia de su tiempo, si no de defender su verdadera esencia más allá de la moda estética y contracultural de su época.

En primer lugar, Dávila inicia su artículo hablando sobre los avances tecnológicos de la época, en particular de la física y sus investigaciones respecto del átomo, para luego pasar a equiparar esta indagación en lo elemental de la materia con las indagaciones psicológicas a través de los mandalas. Esta nueva consciencia del hombre moderno acerca de la

¹⁵ Carrión, César, *La diminuta flecha envenenada. En torno a la poesía hermética de César Dávila Andrade*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2006, p. 17.

¹⁶ Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1990, p. 203.

relatividad y el azar como factores gobernantes de una buena parte del mundo físico parece, a su vez, promover la búsqueda de la conciliación de esta insuficiencia de la razón en nuevas búsquedas espirituales. Eco, en su ensayo *El zen y Occidente*, toma en cuenta también este hecho en particular y lo describe de la siguiente manera: “*El hombre occidental ha aprendido de la física moderna que el Azar domina la vida del mundo subatómico y que las leyes y previsiones por las que nos regimos para comprender los fenómenos de la vida cotidiana son válidas sólo porque expresan estadísticas medias aproximadas*”¹⁷. Esta radicalización de la crisis de la razón, iniciada en el arte desde el romanticismo, culmina, hasta ahora, con la constatación científica de las limitaciones de la propia ciencia para medir y describir el mundo circundante. Es claro, entonces, que una de las reacciones o respuestas a esta crisis será la búsqueda de nuevos horizontes espirituales que alimenten la expresión poética en concordancia con el pensamiento de la época.

Luego, Dávila introduce la idea del zen como meditación que, carece de objetivo particular. Aunque no persiga un objetivo concreto debido a que su esencia se centra más bien en aprender a “estar” en cada momento sin proyectar el yo hacia el pasado o el futuro, reconoce como fruto de este ejercicio el alcanzar la iluminación, un instante fugaz, para Dávila, en el que ser entra en comunión con el universo y se trasciende a sí mismo en él:

Habiendo oscurecido y silenciado en sí mismo las apetencias ordinarias, las distinciones especiosas del mundo conceptual y lógico, y después de haber reducido a escombros el sentido del éxito, de la vanagloria y aun del disfrute de todas las tierras y los cielos; en esa desnudez hirsuta del hombre frente a lo eterno, se rasga de pronto el circuito de las implicaciones psicológicas y el Ser se revela al buscador. Entonces, el ego personal aparece como un no-yo ante el Ego indestructible. Este rayo del conocimiento instantáneo, es designado con el nombre de “Satori”. La mente llamada finita, obtiene su fusión con la mente trascendental y el buscador realiza el Universo como una idea plástica de supremo esplendor explanada en el infinito intemporal. Pero, el encuentro de lo radicalmente vacío y dinámico no supone una posterior renuncia o una desolada postración. La aniquilación se

¹⁷ Eco, Umberto, “El zen y Occidente” en *Obra abierta*, Barcelona, Editorial Ariel, 1992, p. 273.

refiere más bien a la aberrante maraña de las correlaciones psíquicas que nos han conformado durante milenios en el pululante país de “los lugares comunes” del pensamiento y la conducta¹⁸.

Nótese como, en principio, el primer movimiento de la experiencia zen del que nos habla Dávila es el del alejamiento del mundo, tópico recurrente en las diversas tradiciones religiosas ascéticas. A continuación, Dávila da cuenta del proceso de cesación del *samsara*, del ciclo de sucesivos renacimientos, en la trascendencia hacia el *nirvana*, donde el yo personal se identifica con el universo y se disuelve en él. Cabe anotar que otro de los debates al interior del budismo se desarrolla en torno a la cuestión de si una vez alcanzado el nirvana, la persona queda “fuera” ya del mundo, o, más bien, pasa a participar enteramente en él pero de una forma absolutamente nueva fruto de su experiencia. Para la tradición mahayana, dentro de la cual se encuentra el zen, ambos elementos (*samsara* y *nirvana*) están identificados entre sí, pues no se conciben como opuestos excluyentes sino complementarios, por lo que se opera este retorno al mundo transformado donde las dimensiones sagrada y profana se encuentran prácticamente equiparadas. Al respecto, Abe subraya esta complementariedad en donde el *nirvana* no puede ser concebido sino como el completo desarrollo del *samsara*:

Through the clear realization of the beginninglessness and endlessness of the process of living-dying (*samsara*) at this moment in *samsara*, one transcends *samsara* into *nirvana*: nirvana realized in the midst of *samsara*, not beyond *samsara*¹⁹.

Dávila toma partido por la opción del retorno al mundo transformado, que es, por calificarla de algún modo, la más propicia a su poética, pues implica el retorno a lo real de una manera más intensa y “completa”, lo que daría pie al surgimiento de la palabra poética como testimonio de esta vivencia.

¹⁸ Dávila Andrade, César, *Poesía, narrativa, ensayo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993, p. 249.

¹⁹ Abe, Masao, “Time in Buddhism” en *Zen and comparative studies*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 1997, p. 167.

La mención del “ego personal” enfrentado al “Ego indestructible” nos recuerda a lo que Suzuki describe como el “despertar” de la “naturaleza divina” que se identifica con el “Ego indestructible” o Yo Absoluto como lo denomina Suzuki. En tanto que el “ego personal” es únicamente nuestro yo común o empírico: “*Pero el «yo» relativo no puede mantenerse por sí mismo, debe tener algo detrás que haga posible el «yo» [...] Si no hay un «Yo» real y Absoluto detrás del «yo» relativo y psicológico, este «yo» psicológico nunca realizará su yo-idad*”²⁰. Es claro, entonces, que Dávila poseía un conocimiento claro de la dinámica del ego en su tránsito hacia la iluminación según el zen. Llama la atención, además, que la línea de argumentos de Dávila siga casi exactamente la de Suzuki cuando el primero ve necesario resaltar el hecho de que esta nueva consciencia del yo no implica una “aniquilación” o que el vacío hacia el cual apunta el zen no es pura negatividad, de la misma forma que Suzuki anota que la negación del yo relativo tiene consigo implícita la afirmación del Yo Absoluto que está detrás de él²¹.

El despertar del que nos habla Dávila habla de la superación del pensamiento convencional, dualista. No es casual, por tanto, que etapa hermética deje de lado la temática de la denuncia y el indigenismo. El nuevo escenario de conflicto al que Dávila acude es el de su propio interior, dejando de lado la preocupación ya manifestada por el pasado y presente de explotación al indígena, cuya máximo ejemplo es su poema *Boletín y elegía de las mitas* en donde, en cambio, el escenario es la inmensidad del páramo, el espacio natural que sobrepasa al hombre tanto por su dimensión física como por su aparente intemporalidad que parece remitir siempre a un tiempo mítico de origen y escatología. Al respecto, resulta adecuado el análisis que hace Alan Watts cuando contrasta el radicalismo del zen para

²⁰ Suzuki, Daisetz T., *Budismo zen*, Barcelona, Kairós, 2007, p. 155.

²¹ *Ibid.*, p. 155.

enfrentarse a los “lugares comunes” de la mente frente al contexto social del individuo: “*For Zen is above all the liberation of the mind from conventional thought, and this is something utterly different from rebellion against convention, on the one hand, or adopting foreign conventions, on the other*”²². Para Watts, lo convencional es “[...] *the confusion of the concrete universe of nature with the conceptual things, events, and values of linguistic and symbolism*”²³.

A propósito del *satori*, Suzuki relata: “*Cuando Buda alcanzó la Iluminación sintió como si hubiera vuelto a casa*”²⁴. De ahí que el *satori* no sea algo que nos sea “ajeno” o que esté fuera de nosotros, sino que, más bien, responda a despertar la naturaleza de nuestro ser, tal como lo menciona Suzuki comentando a Bodhidharma, monje hindú considerado como el primer patriarca chino del budismo chan/zen (su nombre en chino es Da Mo y en japonés se lo conoce como Daruma²⁵). De igual forma, Suzuki subraya el carácter eminentemente experiencial del budismo zen en contraste con otras religiones que se fundan en lo inalcanzable de una primera verdad o revelación hecha para un elegido o un grupo de ellos, pues quien lo practique entra en una vía que, de ser alcanzada, lo conducirá hacia la misma vivencia de Buda²⁶.

Respecto del *satori*, Carrión menciona: “[...] *se puede hallar una curiosa coincidencia entre ciertos principios del Budismo Zen y algunos hallazgos y propuestas de la lírica moderna*”²⁷. Más adelante, desarrolla la idea de que la propia performatividad del zen, en

²² Watts, Allan W., “Beat Zen, Square Zen, and Zen” en *Chicago Review*, summer 1958, p. 7.

²³ *Ibid.*, p. 7.

²⁴ Suzuki, Daisetz T., *Budismo zen*, Barcelona, Kairós, 2007, p. 163.

²⁵ *Ibid.*, p. 42.

²⁶ *Ibid.*, p. 154.

²⁷ Carrión, César, *La diminuta flecha envenenada. En torno a la poesía hermética de César Dávila Andrade*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2006, p. 37.

tanto descrea de sentidos ocultos o de explicaciones adicionales a sus palabras o actos, estaría en estrecha relación con la voluntad performativa de muchos textos contemporáneos que, más allá de fijar una deuda específica con un determinado tema, persiguen el gesto puro de la palabra en su despliegue:

Este peculiar estado es directo e inmediato y no supone un ejercicio gradual o algún tipo de práctica espiritual especial. No requiere iniciación ritual. Los seguidores del Zen responden a las preguntas fundamentales de la filosofía y la religión con acciones y palabras que intentan alejarse de cualquier simbolismo. Esas respuestas son el *satori*. No existe en consecuencia un referente o secreto que se deba entender o descubrir el practicante. La respuesta del Zen es la palabra o la acción como tal y no lo que representa. En la lírica moderna, el poema hermético quiere comunicar su propia realidad de poema y no algún significado particular fuera de él. Curiosa coincidencia, que dice algo importante del hermetismo con relación al Zen: su semejanza procedimental, estructural, óptica y no exclusivamente anecdótica o temática²⁸.

Esta última afirmación acerca de la relación entre el hermetismo y el zen subraya el hecho de que esta conexión trasciende el mero ámbito de su contenido y se sitúa más bien en el nivel de cómo ambos conciben su experiencia. Sin embargo, líneas más adelante, Carrión plantea que existiría una diferencia fundamental e irreconciliable entre la lírica moderna y el zen, pues argumenta que, mientras en el zen se busca la abolición de las diferencias entre opuestos, la lírica moderna estaría volcada hacia subrayar estas oposiciones, llevarlas al extremo y, por último, dar cuenta de la imposibilidad de su reconciliación²⁹. Cabe señalar, sin embargo, que más que una abolición *per se* de lo contradictorio, lo que hace el zen es intentar trascender toda concepción dualista del mundo en la medida en que nos relacionamos con él a través de la mediación de la conciencia que, entonces, empieza por fragmentar esta experiencia entre el sujeto que busca conocer y lo conocido, ya que entiende que todo cuanto está *en* el mundo participa del mismo ser. Para el zen, la ausencia de símbolos en su lenguaje da cuenta de su postura en contra de toda abstracción, de ver

²⁸ *Ibid.*, p. 38.

²⁹ *Ibid.*, p. 39.

algo *más allá* de lo inmediato. Es en este primer encuentro del yo con el mundo exterior como momento constitutivo de la voluntad artística donde se empiezan a configurar las analogías de esta experiencia con el budismo zen. Nishida ve, en su ensayo *La lógica del lugar de la Nada y la cosmovisión religiosa*, que este proceso es clave de la estructuración del yo:

Para que el mundo se exprese en el yo, debe ser apropiado subjetivamente por el yo, se vuelve símbolo en el yo, es aprehendido simbólicamente en el yo. E inversamente, el mundo hace del yo un punto en su proceso de autoformación. De este modo, nuestro yo, en cuanto mundo espacio-temporal, se va formando a sí mismo como identidad de los contrarios.³⁰

Dávila Andrade coincide también en reconocer al símbolo y la imagen como el producto primario de la conciencia en su enfrentamiento con el mundo y el lugar de plasmación de esta contradicción:

Esta aprehensión de dos realidades o dos sustancias por parte del espíritu, establece el nudo germinal de la imagen con sus formidables consecuencias, pues coexisten en él los elementos antagónicos que se encuentran en todos los puntos de la eterna y circular batalla del universo³¹.

A pesar de esto, Carrión reconoce que existen varios poemas que abordan directamente algunos elementos del zen y ofrece una lista de ellos: “Hallazgo sin fin”, “Consagración de los instantes”, “Persona”, “Profesión de fe”, “Abismo público” “Campo de fuerza”, “Breve historia de Bashō”, “El velo”, “Aquí nomás”. Podemos argumentar, sin embargo, que más allá de buscar una coincidencia plena en cuanto al pensamiento del zen y la poesía contemporánea, lo que se termina por encontrar es una sintonía muy fuerte al nivel de la experiencia estética del texto poético con la del zen.

³⁰ Nishida, Kitarō: *Pensar desde la nada. Ensayos de filosofía oriental*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2006, p. 28.

³¹ Dávila Andrade, César, *Poesía, narrativa, ensayo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993, p. 225.

Parte III

El lenguaje hermético y el zen

Se considera que, dentro del lenguaje poético, se opera una suspensión del referente. Es decir, que el signo lingüístico del texto lírico no remite directamente a un objeto, ser o hecho concreto, sino que parte del uso convencional que se hace de determinados vocablos y los dispone en el texto de acuerdo a su propia voluntad que trasciende la esfera meramente objetiva. El lenguaje hermético, tomando en cuenta lo anteriormente mencionado, puede ser considerado como una suerte de exacerbación o *myse en abyme* de esta nihilidad referencial, dado que, según Eco, su naturaleza oscura no corresponde al ocultamiento de un único misterio que debe ser develado: “*Cada vez que se piensa haber descubierto un secreto, este solo será tal si remite a otro secreto, en un movimiento progresivo hacia un secreto final*”³². De ahí que el mundo entero devenga en el “*bosque de símbolos*” del que hablaba Baudelaire, lo que se corresponde, además, con la vieja creencia de la “*simpatía universal*” como la denomina Eco o como Paz, quien, a su vez, afirma que una de las características fundamentales del lenguaje poético desde el romanticismo viene a ser esta idea de sincronía total, cuyo vehículo expresivo es la analogía, la misma que “[...] *concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritma y rima*”³³ en esta “*sintaxis cósmica*” que multiplica vertiginosamente las posibilidades líricas.

³² Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, DeBolsillo, 2013, p. 67.

³³ Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 97.

Hallazgo sin fin

Entre dos estadias
en los manicomios de yeso de la Luna,
encontré aquel hermoso escombros
de piedra preciosa que los Ermitaños encienden,
en el centro de sus corazones,
durante la Meditación.

Esquirla de los Espejos del Altísimo,
ella da a conocer la Nada
como la sed de un hoyo
entre los labios del alma;
y la Vida,
como la punta de una aguja,
clavada en el muñón de un Instante!

Desde el título, el yo lírico nos transmite la idea de que aquello que ha sido hallado posee una cualidad particular dada su ilimitación, lo que de entrada nos advierte acerca de la naturaleza mística de los versos que seguirán a continuación. De ahí que a esta cualidad de infinitud se la pueda relacionar con la concepción del tiempo budista que, a diferencia de la cristiana que cree en un inicio concreto del devenir de la historia y en el Juicio Final como punto culminante de la misma, mientras que el zen postula una visión radicalmente diferente del tiempo, el mismo que no puede ser entendido ni como creación de Dios (como lo afirma San Agustín) ni separado de nuestra experiencia concreta en la que nos relacionamos con nuestro entorno. Esta experiencia individual que secciona el tiempo en pasado, presente y futuro es la del *samsara* o del proceso de vida, muerte y renacimiento de acuerdo al *karma* que cada ser haya acumulado o purificado. El *nirvana* es el estado de

superación del *samsara*, cuando quien lo ha alcanzado cesa de renacer ya que ha alcanzado la plenitud de su ser³⁴.

This transcendence or transdescendence is possible by cutting off the process of living-dying and opening up the bottomless depth of the transtemporal, eternal dimension. This cutting off is possible not by our speculation but by our religious practice, e.g. meditation and de ‘death’ of the ego-self³⁵.

Por tanto, podemos colegir que este “hallazgo” del que nos habla el poema no puede ser otro sino el del descubrimiento de la iluminación.

Las “*dos estadías/en los manicomios de yeso de la Luna*” nos hablan del matiz violento del delirio que debió de conducir al yo lírico hacia este lugar que compara con una institución mental, a la vez que dan cuenta del radical aislamiento extraterreno que ha sufrido. La luna, además de evocar la soledad en lo inmenso del cosmos desde la que se ha situado la voz poética para su descubrimiento, remite a lo nocturno, a la noche como máxima apertura, como el lugar de la posibilidad que se oculta en lo oscuro: “*Lo que aparece en la noche es que aparece la noche, y lo extraño no proviene sólo de algo invisible que se haría ver al abrigo y a pedido de las tinieblas: lo invisible es entonces lo que no se puede dejar de ver, lo incesante que se hace ver*”³⁶. Es en este contexto donde el yo lírico declara haber hallado algo que caracteriza como “escombros” o fragmento de una piedra que habita en el centro de los corazones de los ermitaños. Nos hemos referido ya como, en *Magia, yoga y poesía*, Dávila habla del retiro del mundo como el primer movimiento de la búsqueda espiritual equiparable al alejamiento del poeta³⁷. De ahí que la roca de los anacoretas sea más bien de

³⁴ Abe, Masao, “Time in Buddhism” en *Zen and comparative studies*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 1997, pp. 164-166.

³⁵ *Ibid.*, p. 167.

³⁶ Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 2012, p. 153.

³⁷ Uno de los ejemplos más claros de esto es el poeta Bashō, de quien hablaremos más adelante a propósito de un poema de Dávila acerca de su obra *Sendas de Oku*.

naturaleza mística, la Verdad que remite a la persecución del *nirvana* en el ejercicio de la meditación.

A continuación, el texto insiste en el hecho de que la “piedra” hallada sea tan solo un fragmento o “esquirla”, una astilla de un gran todo celestial (*“los Espejos del Altísimo”*). Esto refuerza la idea de que la naturaleza “divina” está en todas partes, similar a la idea de la tradición mahayana de que todo participa del mismo ser o de la misma “naturaleza búdica” (“todo es Buda”). Seguido de esto, se manifiesta la facultad de esta piedra de revelar *“la Nada”*. Llegamos a este punto a un elemento fundamental de la doctrina budista, esta nada que está lejos de ser pura negatividad, sino que, al contrario, se manifiesta como la máxima apertura; la misma que da pie al vacío *“como la sed de un hoyo”* o ese espacio de vacuidad, de total apertura *“entre los labios del alma”*.

Esta imagen del vacío esencial en el alma, además de la doctrina budista, nos recuerda a la idea del Maestro Eckhart acerca del “fondo o castillo del alma” como ese lugar que ha de vaciarse de todo para acoger a Dios. Distintos maestros zen, entre ellos Suzuki y varios de los representantes de la Escuela de Kyoto (Nishitani, Ueda, Nishida) han subrayado las múltiples coincidencias que pueden trazarse entre el pensamiento del teólogo y filósofo alemán Maestro Eckhart (1260-1328) y el budismo zen. *“Cuando leo a Eckhart me parece estar leyendo un texto budista, con diferencias exclusivamente terminológicas [...]”*³⁸. Seguiremos aquí la interpretación que hace el filósofo japonés Shizuteru Ueda (1926), considerado como miembro de la Escuela de Kyoto, quien en su ensayo *La libertad y el*

³⁸ Suzuki, Daisetz T., *Budismo zen*, Barcelona, Kairós, 2007, p. 59.

*lenguaje en el Maestro Eckhart y en el zen*³⁹ nos ofrece precisamente una aproximación a las relaciones que pueden trazarse entre ambos pensamientos. El “vaciamiento” del alma del que hemos hablado se presenta no únicamente como condición para el nacimiento del Dios, sino como el estado esencial mismo en que éste se hace presente, como la zona del tránsito definitivo capaz de albergar a Dios:

El más extremo desasimiento, que es lo que importa a Eckhart, es el ser-desasido-de-Dios, la vida sin Dios, pues en ese estar sin-Dios (*âne got*), Dios mismo se hace presente como es en sí mismo, una nada. No es simplemente nada, sino una nada, como Dios es en sí mismo una nada⁴⁰.

Ueda, al hablar de ese “dejarse ir” que comprende la libertad zen, ofrece también la lectura de este espacio de total exposición en relación con Heidegger:

Se trata de libertad en el sentido de estar completamente «abierto», completamente libre de cualquier impedimento. Podría ser algo parecido a lo que se refiere Heidegger cuando discute la libertad (*Freiheit*) en el sentido de apertura (*Offenheit*)⁴¹.

Esto da lugar al apareamiento de la Vida, expresada así en letras mayúsculas para denotar la transformación que se ha operado en ella, el renacimiento hacia el verdadero ser que se ha revelado en un instante. En primer lugar, esta nueva vida nos recuerda a la descripción que se hace del estado que sigue al *satori*: “*un modo diferente de captar la realidad que comporta una determinada manera de ser en el mundo, una nueva forma de vida. Durante años esta noción ha sido debatida en el seno del buddhismo: si es una cuestión de férrea disciplina o sobreviene repentina e involuntariamente*”⁴². En esta discusión, se hace evidente que el yo lírico toma partido por la idea de que la iluminación es el producto de un largo ejercicio de meditación, de ahí que desde el inicio se hable de las dos estadias en “*los*

³⁹ Ueda, Shizuteru, “La libertad y el lenguaje en el Maestro Eckhart y en el zen”, en *Zen y filosofía*, Barcelona, Herder, 2005, p. 51-134.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 57.

⁴¹ *Ibid.*, p. 29.

⁴² Bouso, Raquel, *Zen*, Barcelona, Fragmenta Editorial, 2012, p. 18.

manicomios de yeso de la Luna” y de la Meditación a la que se someten los monjes ermitaños que, como el yo lírico, han dado con el fruto de este proceso en su corazón. Así mismo, en el ensayo antes mencionado, *El humanismo llamado zen*, Dávila hace explícita su postura en cuanto a este tema: “[...] *es el resultado capital de una larga práctica, de un abrumador esfuerzo, aunque se lo obtenga en la fulguración de un instante*”⁴³.

Es importante ahondar en lo que hemos señalado anteriormente acerca de la aproximación dual que se hace acerca de la experiencia de la iluminación en el poema. Tenemos, por un lado, la dinámica de los anacoretas que, al cabo de un prologado período de introspección, hallan la verdad en el vacío de su alma; y, por otro lado, la dinámica del yo lírico que describe este hallazgo, pero que, simultáneamente, da cuenta de su propia experiencia en torno a él, la misma que consiste en llegar a esta verdad simbolizada en la piedra luego de un período de delirio, de una suerte de vaciamiento violento de la razón.

En ambos casos, empero, vemos la reiteración del motivo del vaciamiento como estado fundamental para acceder a la revelación. Podemos colegir que, en el caso del yo lírico, este se encuentra a sí mismo también solo al cabo de este proceso, en una situación análoga a la manifestada por Ueda respecto de la afirmación del yo verdadero de Eckhart: “*Sólo desde ese fondo el alma puede afirmar con verdad y realidad: ¡yo soy! [...] « ¡Yo soy!» Entonces, el que dice aquí «yo» está libre de todo atributo, también de los atributos del homo divinus y en perfecto desasimiento*”⁴⁴.

Desde la perspectiva del yo lírico que solo se puede hallar a sí mismo desde el vacío, encontramos también uno de los elementos fundamentales que marcan la poética de Dávila, que es la equiparación de la tarea poética con la de la búsqueda espiritual del zen que,

⁴³ Dávila Andrade, César, *Poesía, narrativa, ensayo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993, p. 249.

⁴⁴ Ueda, Shizuteru, *La libertad y el lenguaje en el Maestro Eckhart y en el zen*, Barcelona, Herder, 2005, p. 59.

paradójicamente, no persigue un objetivo concreto. En esta línea, el crítico ecuatoriano Carlos Aulestia ha manifestado ya, en su trabajo *Dos ensayos sobre la obra de César Dávila Andrade*⁴⁵, la noción daviliana del momento del “hallazgo sin fin”: “[...] esa constante de su poesía que es el instante de la revelación, la contemplación a la que se llega por el detenimiento de la conciencia, en el que se paralizan todas las cosas y el yo queda abolido para transustanciarse en lo otro”⁴⁶. Quedaría por matizar, sin embargo, el hecho de que, tal como lo hemos señalado líneas arriba, el yo no transmuta en algo distinto o ajeno a sí mismo, sino que, en consonancia con la doctrina budista del descubrimiento de nuestra verdadera naturaleza, se realiza cabalmente como parte integrante del todo cósmico. En relación a lo antes expuesto, se podría oponer el hecho de que el zen, en última instancia, no requiere del lenguaje para expresar su esencia: “*El zen, fundamentalmente, no es algo que pueda ser expresado con palabras*”⁴⁷. De hecho, nos dice Ueda, luego de la experiencia del “dejarse ir” y del desasimiento total que comportan la libertad zen, se opera una suerte de impulso de verbalizar este fenómeno, y lo que ocurre entonces es que, a través de las palabras que surgen desde el yo, mezclamos la experiencia con nuestra propia “yoidad” y pasamos a creer que el único vehículo de comprensión de la realidad es el lenguaje. El yo, por tanto, queda atrapado dentro de la red de las palabras y todos los fenómenos concomitantes a ellas como son la posibilidad de autoengaño o ficcionalización, y, sobre todo, la situación que se da cuando la realidad, aquello a lo que se remite el lenguaje, pasa a un segundo plano por encontrarse mediada⁴⁸.

⁴⁵ Aulestia, Carlos, “Dos ensayos sobre la obra de César Dávila Andrade” en *Revista Letras del Ecuador* 200, julio de 2012, pp. 17-31.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 29.

⁴⁷ Ueda, Shizuteru, “La libertad y el lenguaje en el Maestro Eckhart y en el zen” en *Zen y filosofía*, Barcelona, Herder, 2005, p. 26.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 29.

Estamos, por tanto, ante una relación no del todo irreal o ficticia cuando el lenguaje media nuestra relación con el mundo, pero sí vicaria, indirecta, y, por consiguiente, incapaz de aprehender las cosas en su verdadera dimensión. De ahí la desconfianza del zen acerca del lenguaje. La poesía, en cambio, asume radicalmente este problema y se apropia del lenguaje poniendo en suspenso su función referencial y convirtiendo a las palabras mismas en una realidad de primer nivel, *objetivizándolas* desde la más extrema arbitrariedad del yo lírico que las enuncia.

Dávila era consciente de este “abismo” experiencial entre la poesía y el zen, de ahí que en su ensayo *Magia, Yoga y Poesía* desarrolle toda una idea acerca de la evolución del pensamiento mágico-primitivo que buscaba precisamente incidir efectivamente sobre el mundo como parecen demostrarlos algunas pinturas rupestres: «*Es el impulso de la conciencia más elemental en reciente vecindad con la materia [...]*»⁴⁹. En esta combinación primera entre representación y pensamiento mítico, Dávila ve a la imagen como el punto germinante de lo que más tarde será la poesía. Para él, la imagen es el escenario de la tensión de los opuestos: de lo concreto y lo espiritual; de lo real y lo imaginario: “*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*”⁵⁰.

En la lírica moderna, Dávila identifica toda una línea que se ha nutrido del contacto con diversas doctrinas espirituales, de allí que, como menciona Aulestia, termine por desarrollar el concepto del poeta como vidente siguiendo los pasos de Baudelaire y Rimbaud⁵¹. Paz

⁴⁹ Dávila Andrade, César, *Poesía, narrativa, ensayo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993, p. 224.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 224.

⁵¹ Aulestia, Carlos, “Dos ensayos sobre la obra de César Dávila Andrade” en *Revista Letras del Ecuador* 200, julio de 2012, p. 31.

ubica a esta vertiente de la poesía como una expresión del ideal romántico de entremezclar vida y poesía:

La estética barroca y la neoclásica habían trazado una división estricta entre el arte y la vida. Por más distintas que fuesen sus ideas de lo bello, ambas acentuaban el carácter ideal de la obra de arte. Al afirmar la primacía de la inspiración, la pasión y la sensibilidad, el romanticismo borró las fronteras entre el arte y la vida: el poema fue una experiencia vital y la vida adquirió la intensidad de la poesía⁵².

Nótese como Paz subraya también el carácter performativo de la palabra en este movimiento, debido a una concepción del lenguaje que ve en el acto mismo de la enunciación poética un gesto estético indivisiblemente ligado al contenido del poema. Así mismo, Paz coincide en cuanto al parentesco de la poesía con la magia: *“La poesía es metamorfosis, cambio, operación alquímica, y por eso colinda con la magia, la religión y otras tentativas para transformar al hombre y hacer de “éste” y de “aquél” ese “otro” que es el mismo”*⁵³.

Campo de fuerza

¿En qué instante se une el buscador
a lo buscado, y
Materia y Mente entran en la embriaguez
del mutuo conocimiento?

¿En qué relámpago se funden los contrarios
como gota de esmalte
que deslumbra
la pupila central del girasol?
Escuchad:

Una detención
del milenario flujo de la respiración
sobre el húmedo vértice del aliento
y la ampolla del Éter
circunvala y detiene la cabeza erizada
del Dragón.

⁵² Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1990, p. 94.

⁵³ Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 113.

El Sabor de la Piedra al pasar por el antejo
inaugura la fiesta de los quitasoles
y el ángel se acumula furiosamente en la ananá.

Ombbligo, Corazón y Retina
son saboreados por el áspid que mana
sin cesar

de la Boca Santísima de la Carne.

El motivo fundamental de este poema se centra en el momento del *satori* o iluminación.

Hemos descrito ya la naturaleza de esta experiencia en la doctrina zen y subrayado el hecho de que Dávila se hace eco de la misma y toma partido por la línea que considera al *satori* como producto de un largo y riguroso proceso de meditación, además de que concibe al estado posterior a la iluminación como el de un regreso radical al mundo. El yo lírico empieza por interrogarse acerca de este instante particular; es decir, lo desconoce empíricamente, aunque en los versos siguientes ofrecerá una “descripción” en clave poética de la que sería su naturaleza.

La noción del instante extático o de la revelación juega un papel muy importante en la poética daviliana. Si en su primera etapa, influida por el modernismo, su poemas giran en torno a descripciones de lugares rurales y escenas románticas; en su segunda etapa conocida como indigenista o de denuncia vemos una concepción del tiempo que se bifurca en dos grandes líneas: por un lado, está la identificación con el tiempo circular, propio de la cultura indígena, cuyo máximo ejemplo es el poema *Boletín y elegía de las mitas*, el mismo en el cual, además, se hace presente su segunda concepción temporal que tiene que ver con el pasado como lugar traumático para el indígena que ha sido subyugado, como la herida que ha hecho que el futuro devenga en injusto y opresivo, a pesar de lo cual, la circularidad mítica de sus creencias parece prometer el restablecimiento de un cierto orden primordial anterior. Lo que ocurre en la etapa hermética es que el tiempo queda abolido en tanto linealidad. Las nuevas preocupaciones líricas del autor hacen del instante la única

dimensión posible para la aparición de la poesía. De ahí que uno de los poemarios que conforman esta etapa se denomine precisamente *Arco de instantes*, libro considerado de transición hacia su etapa hermética.

Desde la perspectiva zen, el instante es también la única dimensión temporal “real” y cuya sucesión vendría a configurar el devenir de la existencia. Se trata de un eterno presente cuya condición es descrita de la siguiente forma por Abe:

First, each and every moment can be understood to be a beginning and an end. Time begins and ends at each moment. Accordingly time is not understood to be an unidirectional movement but a sheer series of independent moments that can move reciprocally. [...] if we clearly realize the beginninglessness and endlessness of living-dying *at this moment*, the whole process of living-dying is concentrated into this moment. In other words the moment embraces the whole process of beginningless and endless time within itself. Thus one can transcend time at this very moment⁵⁴.

De allí que de la sucesión de instantes destaque uno como eje configurador de la experiencia zen: el instante del *satori* en el que, como menciona el poema, “*Materia y mente entran en la embriaguez/del mutuo conocimiento*”. Estamos, por tanto, ante la trascendencia del principio de contradicción y de la dicotomía cognitiva entre sujeto y objeto. Pero más allá de la iluminación, el zen invita a concebir el tiempo siempre de esta manera, de tal forma que cada instante es la perfecta conjunción de la existencia y aniquilación que sustentan la existencia del ser.

En su poema *Tarea poética*, Dávila aborda esta indagación de la palabra como voluntad creadora que se acerca al mundo para intentar captarlo en su ser más elemental: «y la *Poesía, el dolor más antiguo del mundo,/el que buscaba dioses en las piedras*»⁵⁵. Resulta muy revelador este verso pues en la medida que identifica a la poesía como “el dolor más antiguo del mundo”, implica que este despertar primigenio de la conciencia hacia el mundo

⁵⁴ Abe, Masao, “Time in Buddhism” en *Zen and comparative studies*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 1997, p. 167.

⁵⁵ Dávila Andrade, César, *Obra poética*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, p. 317.

no es puramente pasivo ni inocente, sino que lleva en sí también el despertar hacia la sabiduría trágica de la finitud de la existencia. Este será también uno de los puntos de coincidencia importantes en el desarrollo de esta identificación de la actividad poética con el sentimiento religioso de búsqueda de lo absoluto. Tanto Nishida como Nishitani coinciden en situar a este como uno de los rasgos decisivos en la conformación del yo hacia una conciencia religiosa. Nishitani señala: «[...] despertamos a la muerte o a la nihilidad cuando las vemos en nuestro interior, como constitución de la base de nuestra vida y nuestra existencia»⁵⁶. De este volverse hacia la nihilidad y la contingencia nace la consagración del propio yo y de cada instante que este experimenta como la apertura hacia lo eterno:

Nuestro yo es la determinación momentánea del presente absoluto. Y de este modo es una realidad autocontradictoria: mientras proyecta al mundo en sí, se posee en el mundo que es absolutamente otro respecto del yo. Nace para morir y muere para nacer. A la vez que el instante temporal va desapareciendo, nace a la eternidad, es decir, se vuelve eterno⁵⁷.

La relación del yo con el mundo está también en concordancia con la idea de que el despertar no es únicamente una vivencia personal, sino que el mundo se hace también partícipe. El instante del *satori* que se ha descrito en las tres primeras estrofas del poema desde el punto de vista individual, pasa a ser presentado desde su dimensión cósmica cuando nos habla de “*la ampolla del Éter*” que se detiene, refiriéndose al momento extático de la cesación de movimiento del sol.

Una de las principales vías de contacto indirecto con la tradición zen en la poesía latinoamericana se dio a través de la lectura de *haikus*. Octavio Paz refiere que el introductor de esta forma poética en castellano fue el poeta vanguardista mexicano Juan

⁵⁶ Nishitani, Keiji, *La religión y la nada*, Madrid, Siruela, 2003, p. 53.

⁵⁷ Nishida, Kitarô: *Pensar desde la nada. Ensayos de filosofía oriental*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2006, p. 30.

José Tablada (1871-1945)⁵⁸. Varios poetas latinoamericanos como Jorge Luis Borges y el propio Paz se dedicaron a la composición de *haikus*. Paz, incluso, se encargó de la primera traducción del libro de Bashō *Sendas de Oku*, en 1957, en colaboración con el hispanista japonés Hayáshiya Eikichi, obra a la cual Dávila se refiere en su poema *Breve historia de Bashō* publicado en su último poemario *Poesía del gran todo en el polvo* en 1967 (el año de su muerte) en Caracas, por lo que podemos inferir que el conocimiento que Dávila tuvo de este libro provino de la lectura de la traducción de Paz. Esta obra de Bashō es uno de los mayores ejemplos del doble viaje espiritual y físico realizado por el poeta japonés en el año de 1689 hacia la región de Oku, en el norte del Japón.

Dávila condensa en este poema todos los elementos de la tradición zen a los que alude en su etapa hermética. Está, en primer lugar, el ya mencionado tema de la nihilidad presente en el gesto del ermitaño que se retira del mundo. Curiosamente, aunque el poema trate del “PoetaZen” como Dávila llama a Bashō, el término que emplea para referirse a este ermitaño es el de la terminología cristiana: “santo”, en lo que podría interpretarse como muestra de la clara conciencia que tenía el poeta de la gran coincidencia de muchos de los términos de la experiencia espiritual, de ahí el intercambio deliberado del nombre con el que deseaba referirse al grupo de hombres que buscaban la perfección espiritual.

Está presente también la Verdad con mayúscula, entendida como el despertar espiritual y presentada bajo la forma de la piedra (*sentir el tictac/de la piedra preciosa*) en este poema así como en los ya mencionados *Hallazgo sin fin* y *Campo de fuerza*: “*El sabor de la Piedra al pasar por el antejo/inaugura la fiesta de los quitasoles*”.

Finalmente, Dávila da cuenta de la experiencia que ha sido identificada como la del despertar de Bashō que habría quedado plasmada en sus versos:

⁵⁸ Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1990, p. 202.

Se zambulle una rana,
ruido del agua.
Un viejo estanque.

La interpretación, desde la reescritura poética, que hace Dávila es la siguiente:

Así, cuarenta años
maduró la atención de Sí Mismo
sobre todos los nones cambiantes.
Y llegó cierto día a orillas de un bosque
y
tomó asiento en la hierba.
Mil años esperando a él solo
una rana cargada
de huevos color de perla de lodo,
estaba allí
detrás
a orillas de una charca
esperando
que el soplo del Macho empujara la carga encantada.
Y
saltó
y hubo ruido de agua y fue suficiente
y él oyó la armadura toda del Oído del Agua,
la forma sucesiva y la abrupta
y la entrada pura del charco de agujas
en el agua de vida
que ya cesaba en Él.

Este episodio en particular de la vida de Bashō ha sido ampliamente comentado por parte de estudiosos del budismo zen. Amador Vega comenta lo siguiente acerca de la relación del budismo y el viaje espiritual:

Hay una cierta autoconsciencia: un sujeto que deja de ser, mientras sale de sí mismo para convertirse en artista y que retorna a sí mismo, a la fuente originaria, porque el impulso que lo ha lanzado está tocado por una decisión de carácter religioso⁵⁹.

Resulta evidente, a la luz de este comentario, que Dávila se identificaba con este impulso artístico que brota de una fuente religiosa. Aunque no realizó ninguna expedición análoga a la del poeta japonés, Dávila concibe también a la palabra poética como fruto o testimonio

⁵⁹ Vega, Amador, *Zen, mística y abstracción*, Madrid, Trotta, 2002, p. 23.

del instante mismo de la iluminación. Al respecto, Dávila coincide con Suzuki en ver en el ruido de la rana el agua como el detonante de la nueva conciencia:

Por decirlo con otras palabras: el salto de la rana en el estanque que produciendo salpicaduras y ruido de agua, fue la ocasión –intelectual, dual u objetivamente hablando– para que Bashō comprendiera que él era el estanque y el estanque era él y todo valor contenido en esta identificación no era otro que la propia identificación en sí misma. Nada había que añadir a lo ocurrido⁶⁰.

Este “*Nada había que añadir a lo ocurrido*” da cuenta de la forma desnuda del *haiku* que no se ocupa más que de la descripción breve de un fenómeno concreto. Como en el budismo, el *haiku* omite toda interpretación o abstracción, pues no cree en una realidad que esté detrás o más allá de aquello que ocurre en el aquí y ahora que describe: “*El haiku plasma una iluminación pasajera en que vemos la realidad viva de las cosas; cristaliza el momento específico de la experiencia*”⁶¹. El *haiku*, por tanto, parece ser una de las formas más puras de la expresión artística de la presencia.

⁶⁰ Suzuki, Daisetz T., *Budismo zen*, Barcelona, Kairós, 2007, p. 127.

⁶¹ Bouso, Raquel, *Zen*, Barcelona, Fragmenta Editorial, 2012, p. 82.

Parte IV

Conclusiones

La presencia de todos los elementos de la doctrina zen enumerados es más bien escasa en la obra poética del período hermético de Dávila, por lo que coincidimos en lo expuesto por Carlos Aulestia cuando refiere que el zen no es una influencia decisiva en su poética⁶². Lo que sí aporta el zen en esta última etapa es una serie de elementos y conceptos propios que complementan la estructura poética del autor de búsqueda espiritual a través del ejercicio poético que se convierte en una suerte de fuerza centrípeta en la que el yo lírico acumula distintas referencias y alusiones a diversas tradiciones espirituales, entre ellas el zen.

Algunos de estos elementos zen como son la resolución del principio de contradicción, el yo lírico que sale de sí para buscar su verdadera naturaleza, la idea de un absoluto, la comunión con la totalidad de la naturaleza y la “consagración” de los instantes, si bien se encuentran matizados cada uno en su particular forma de ser asumidos por el budismo zen, pueden ser también encontrados en la tradición Occidental desde el orfismo en la Antigüedad hasta el romanticismo de la época moderna.

⁶² Aulestia, Carlos, “Dos ensayos sobre la obra de César Dávila Andrade” en *Revista Letras del Ecuador* 200, julio de 2012, p. 31.

El aporte particular del zen a su obra puede verse en el uso de símbolos concretos como el caso de la piedra entendida como la verdad del despertar o en el empleo de términos directamente relacionados con la práctica del zen como son la meditación y la respiración. Cabe anotar, sin embargo, la coincidencia antes descrita entre la dinámica de la conformación de la voz lírica y la del ego desde la perspectiva del zen en su enfrentamiento con el mundo y la conciencia de la transitoriedad de la propia persona. Esto brinda a Dávila los elementos necesarios para reforzar el motivo de la “consagración” del instante como el único momento de apertura hacia lo eterno y a concebir al poeta, entonces, (en identificación con el ermitaño o el monje) como aquel que, sin buscar nada, está a la espera de *ese* instante, el eterno presente de la existencia que es, al mismo tiempo, vida y ocaso.

Bibliografía

Fuentes primarias

DÁVILA ANDRADE, César, *Obra poética*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007.

-, *Poesía, narrativa, ensayo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993.

Literatura secundaria

ABE, Masao, *Zen and Comparative Studies*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1997.

AULESTIA, Carlos, “Dos ensayos sobre la obra de César Dávila Andrade” en *Revista*

Letras del Ecuador 200, julio de 2012, pp.17-31.

BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos, 2008.

BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 2012

BOUSO, Raquel, *Zen*, Barcelona, Fragmenta Editorial, 2012.

CARRIÓN, César, *La diminuta flecha envenenada. En torno a la poesía hermética de César Dávila Andrade*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2006.

DÁVILA VÁSQUEZ, Jorge, *César Dávila Andrade. Combate poético y suicidio*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1998.

ECO, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, DeBolsillo, 2013.

-, *Obra abierta*, Barcelona, Editorial Ariel, 1992.

NISHIDA, Kitarō: *Pensar desde la nada. Ensayos de filosofía oriental*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2006.

NISHITANI, Keiji: *La religión y la nada*, Madrid, Siruela, 2003.

PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1992.

-, *La otra voz*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

-, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

SUZUKI, Daisetz T., *Budismo zen*, Barcelona, Kairós, 2007.

UEDA, Shizuteru, *Zen y filosofía*, Barcelona, Herder, 2005.

VEGA, Amador, *Zen, mística y abstracción*, Madrid, Trotta, 2002.

WATTS, Alan, "Beat Zen, Square Zen and Zen" en *Chicago Review*, (summer 1958), pp. 3-11.