

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES



43

I SEMESTRE
2018

ISSN: 1390-0102

LEGADO

Centenario del natalicio de
César Dávila Andrade, el *Faquir*

Manuel Espinosa Apolo

César Dávila Andrade: la noche y la bohemia quiteña

Alicia Ortega Caicedo

César Dávila Andrade: la sorprendente ambivalencia de su mirada. Narrar lo incorpóreo, la pavorosa intimidad humana y la imperecedera ternura

Vicente Robalino

La evocación de la infancia en la poesía de César Dávila Andrade y Aurelio Arturo: entre la desmesura del espacio y la presencia gratificante de la naturaleza

Raúl Serrano Sánchez

César Dávila Andrade: entre el poeta-sujeto y el sujeto empírico

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS Y ESTUDIOS CULTURALES

Director: Santiago Cevallos

Editor: Raúl Serrano Sánchez raul.serrano@uasb.edu.ec

Comité Editorial: Cecilia Ansaldo B. (Universidad Católica Santiago de Guayaquil), Fernando Balseca F. (UASB), Carlos Carrión F. (Universidad Nacional de Loja), Ariruma Kowii M. (UASB), Alejandro Moreano M. (Universidad Central del Ecuador), Alicia Ortega C. (UASB), Alberto Pereira V. (UC), Vicente Robalino C. (Pontificia Universidad Católica del Ecuador), Leonardo Valencia A. (UASB), María Augusta Veintimilla (Universidad de Cuenca).

Comité Asesor Internacional: Jorge Aguilar Mora (University of Maryland, EUA), Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla, España), Regina Harrison (University of Maryland, EUA), Pierre Lopez (Université de Perpignan via Domitia, Francia), Celina Manzoni (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Julio Ortega (Brown University, EUA), Nelson Osorio (Universidad de Santiago, Chile), Julio Ramos (University of California, Berkeley, EUA), Humberto E. Robles (Northwestern University, EUA), Alberto Rodríguez Carucci (Universidad de los Andes, Venezuela), Hugo J. Verani (University of Notre Dame, EUA).

Diagramación y corrección: Journals & Authors

Cubierta: diseño y arte, Journals & Authors

Información y envío de artículos: raul.serrano@uasb.edu.ec / paola.ruiz@uasb.edu.ec

Solicitud de canjes: biblioteca@uasb.edu.ec

Suscripciones y distribución: ventas@cenlibrosecuador.org

Kipus: REVISTA ANDINA DE LETRAS Y ESTUDIOS CULTURALES

Número 43, enero-junio de 2018

ISSN: 1390-0102

KIPUS

REVISTA ANUARIA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

43 Enero-junio, 2018

ISSN: 1390-0102

LEGADOS

CENTENARIO DEL NATALICIO DE CÉSAR DÁVILA ANDRADE, EL *FAQUIR* (Cuenca, 1918-Caracas, 1967) 7

MANUEL ESPINOSA APOLO 11
César Dávila Andrade: la noche y la bohemia quiteña

ALICIA ORTEGA CAICEDO 41
César Dávila Andrade: la sorprendente ambivalencia de su mirada. Narrar lo incorpóreo, la pavorosa intimidad humana y la imperecedera ternura

VICENTE ROBALINO 57
La evocación de la infancia en la poesía de César Dávila Andrade y Aurelio Arturo: entre la desmesura del espacio y la presencia gratificante de la naturaleza

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ 69
César Dávila Andrade: entre el poeta-sujeto y el sujeto empírico

IN MEMORIAM

JAIME RICARDO REYES CALDERÓN 79
La ironía en la antipoesía de Nicanor Parra

CRÍTICA

WILFRIDO H. CORRAL 97
Un principio definitivo para una crítica contemporánea

ALBA JANETH SERRANO ALBUJA 109
La sensibilidad transcultural como topic
en “Good-bye Lola” de Jorgenrique Adoum

RESEÑAS

Un pianista entre la niebla, novela de Raúl Serrano Sánchez 127
Marcelo Báez Meza

En caso de emergencia, (no)rompa el vidrio, 132
novela de Marialuz Albuja Bayas
Fernando Iwasaki

Magia cruda (biografía de Sylvia Plath), de Paul Alexander 133
Carlos Ferrer

Tormenta de arroz, cuento de Sandra De la Torre Guarderas 135
Damsi Figueroa Verdugo

El trópico de Hegel, novela de Cristian Mitelman 139
Giovanna Rivero

REFERENCIAS DE PUBLICACIONES 141

KIPUS

REVISTA ANUARIA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

43 enero-junio, 2018

ISSN: 1390-0102

LEGACIES

CENTENARIO DEL NATALICIO DE CÉSAR DÁVILA ANDRADE, EL *FAQUIR* (Cuenca, 1918-Caracas, 1967) 7

MANUEL ESPINOSA APOLO 11
César Dávila Andrade: the night and bohemian Quito

ALICIA ORTEGA CAICEDO 41
César Dávila Andrade: the surprising ambivalence of his gaze. Narrate the incorporeal, the terrifying human intimacy and the everlasting tenderness

VICENTE ROBALINO 57
The evocation of childhood in the poetry of César Dávila Andrade and Aurelio Arturo: between the excess of space and the gratifying presence of nature

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ 69
César Dávila Andrade: between poet-individual and empirical-individual

IN MEMORIAM

JAIME RICARDO REYES CALDERÓN 79
Irony in the anti-poetry of Nicanor Parra

CRÍTICA

- WILFRIDO H. CORRAL** 97
A definitive principle for contemporary critique
- ALBA JANETH SERRANO ALBUJA** 109
Cross-cultural sensitivity as a topic in “Good-bye Lola”
by Jorgenrique Adoum

RESEÑAS

- Un pianista entre la niebla*, a novel by Raúl Serrano Sánchez 127
Marcelo Báez Meza
- En caso de emergencia, (no)rompa el vidrio*, 132
a novel by Marialuz Albuja Bayas
Fernando Iwasaki
- Magia cruda* (a biography of Sylvia Plath), by Paul Alexander 133
Carlos Ferrer
- Tormenta de arroz*, a story by Sandra De la Torre Guarderas 135
Damsi Figueroa Verdugo
- El trópico de Hegel*, a novel by Cristian Mitelman 139
Giovanna Rivero

- REFERENCES OF PUBLICATIONS** 141

Centenario del natalicio de César Dávila Andrade, el *Faquir*



*Porque todos somos oriundos de una celeste
comarca en la que el oro aún no es metálico,
y el agua es solo un tenue esquema vaporoso.*

*Todos hemos venidos de allá, pero son pocos
los que pueden retornar a voluntad.*

C. Dávila Andrade, “Teoría del titán contemplativo.
Ensayo sobre la poesía de Jorge Carrera Andrade” (1948).

*Y la poesía, el dolor más antiguo de la Tierra,
bebe en los huecos del costado de San Sebastián
el sol vasomotor
abierto por las flechas.*

C. Dávila Andrade, “Profesión de fe”,
Poesía del gran todo en polvo (1967)

En 2018 se cumple el centenario del natalicio de César Dávila Andrade (Cuenca, 1918-Caracas, 1967), uno de los mayores poetas y narradores del Ecuador y América Latina de la segunda mitad del siglo XX. La obra del Faquir, llamado así por sus amigos y allegados por la inclinación de Dávila al estudio del esoterismo y las ciencias ocultas, es hoy por hoy referente vital.

Desde su primer texto “La vida es vapor” (Cuenca, 1934), de manifiesta intenciones vanguardistas, hasta llegar a uno de sus poemas mayores y fundacionales por todo lo que implica y connota en la tradición ecuatoriana y latinoamericana: “Boletín y elegía de las mitas” (1959), más los textos de lo que algunos críticos denominan su periodo “hermético”, se ha convertido, junto a su narrativa y ensayística, en fuente de continuos y renovados descubrimientos para los y las nuevas lectores y autores.

Dávila Andrade, huyó de su ciudad natal a temprana edad. Ese deambular fue un aprendizaje intenso en su condición de “desterrado”. La estrechez del medio, en todo el amplio sentido de la palabra, más la tensa relación con su padre, lo llevó a tentar e intentar otras experiencias e identificar otros lugares y escenarios. Así en la década del 40, luego de una estadía breve, en la que hizo de camarero en Guayaquil, arribó a Quito. Eran los años de la revuelta popular y democrático-burguesa contra el gobierno del plutócrata Carlos A. Arroyo del Río. Uno de los pocos logros de esa revuelta que no llegó a ser lo que para algunos es una “revolución”, bautizada como “La Gloriosa”, fue la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1944). Proyecto empujado por el ensayista Benjamín Carrión y su amigo, para entonces ministro de Educación, Alfredo Vera.

Dávila Andrade va a mantener una relación con Quito que parte por explorar, descubrir y reinventar sus sótanos neblinosos, aquellos paraísos artificiales e infiernos secretos que solo su condición de “desterrado” le permitirá conocer; un descenso que lo llevará a relacionarse con las criaturas de la noche, con los réprobos del cielo, los seres más abyectos y alucinantes de los que luego entre versos y cuentos irá dando sus desciframientos desconcertantes. Los amigos de la época (es célebre el pasaje en la novela de Jorjue Enrique Adoum, *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976), que da cuenta de la condición de personaje excepcional que llegó a adquirir el Faquir), lograron que el maestro Carrión lo incorpore como parte del personal de la editorial de la recientemente creada Casa de la Cultura Ecuatoriana. Ahí, Dávila se desempeñó como corrector de pruebas. Un trabajo que cumplía en condiciones de ser un personaje y poeta excepcional (jamás un burócrata), algo que un creador lúcido como Benjamín Carrión entendió a la perfección.

La relación con la quiteña Isabel Córdova, 15 años mayor que el Faquir, significó, al decir del escritor y experto en su obra, Jorge Dávila Vázquez, construir un espacio de cierta tranquilidad; una pausa dentro de la vorágine del mundo secreto y delirante que habitaba el poeta en el laberinto oculto de Quito. Un respiro, que según el testimonio del novelista Pedro Jorge Vera (*Gracias a la vida*, 1993), también significó el cambio o un giro de conducta que, si bien implicó que el Faquir se concentre en algunos proyectos escriturarios (que la literatura agradece), esa “estabilidad” también tuvo su costo en términos de lo que había sido su *modus operandi* como un intenso y difuso habitante de la noche. Esos años fueron, las décadas del 50 al 60, los años venezolanos. Una estaba en la ciudad de Caracas en la que Dávila se vincula a intelectuales como Juan Liscano, fundador de la histórica revista *Zona Franca*, y el periodista y novelista Miguel Otero Silva, entre otros. Fue precisamente *Zona franca* la que le dedicó una amplió e intenso tributo al poeta luego de su suicidio en mayo de 1967.

El Faquir sentía con un corazón y alma desbocados, y escribía con ambas manos. Es un poeta que nunca dejar de desconcertar a propios y extraños, y un narrador (hay que sumar el ejercicio del ensayista y crítico perpicaz), cuyas ficciones, por lo que cuentan y cómo lo cuentan, siguen moviéndonos el piso. En el cuentista, la irrupción –sin que esto llegue a atentar al discurso ficcional– del poeta es continua, siempre lúcida, acertada y contundente. Todas las narraciones recogidas en *Abandonados en la tierra* (1952), *13 relatos* (1955), *Cabeza de gallo* (1966), dan cuenta de ello. Las historias de Dávila nos participan de un mundo que está poblado de rostros, máscaras, voces, olores, sabores y colores de lo que es su aldea, ese “lugar de origen”, como diría el poeta Jorge Carrea Andrade, del que el Faquir nos participa como si fuera una combinatoria alucinante y alucinada, sin perder sus particularidades, de La Hondura de José de la Cuadra, la Comala de Rulfo, la Santa María onettiana y el Macondo garcíamarquiano. Una geografía, un lugar no identificado al que el Faquir dotó de aquello que solo su sensibilidad extraordinaria, su ojo, su alma sometida a continuas batallas y su palabra certera e implacable, pudieron llegar a fundar.

Gratitud y reconocimiento a los amigos y colegas que con sus textos se han sumado a este tributo de *Kipus* al Faquir: Manuel Espinosa Apolo, Alicia Ortega Caicedo y Vicente Robalino.

Raúl Serrano Sánchez
Editor de *Kipus: revista andina de letras y estudios culturales*



César Dávila Andrade: la noche y la bohemia quiteña*

César Dávila Andrade: the night and bohemian Quito

MANUEL ESPINOSA APOLO**

Universidad Central del Ecuador

manuelespinosa10@yahoo.es

<https://doi.org/10.32719/13900102.2018.43.1>

Fecha de recepción: 19 marzo 2018

Fecha de aceptación: 18 mayo 2018

RESUMEN

¿Qué implica la condición de bohemio y cómo se puede caracterizar y comprender la relación del poeta ecuatoriano César Dávila Andrade (llamado por sus allegados como El Faquir) con la noche, el mundo marginal y el alcohol? Es la pregunta que articula el presente ensayo. La investigación en que se apoya considera fuentes como memorias y testimonios orales de los parientes y amigos cercanos al poeta; artículos de corte biográfico y estudios críticos sobre la obra daviliana. Para tal propósito Espinosa Apolo analiza la vida del poeta en un período crucial de su vida: su estadía en Quito entre 1944 y 1949, tiempo en el que fue protagonista, junto a otros escritores y artistas radicados o nacidos en la ciudad, de una intensa y alucinante bohemia. En esa turbulenta experiencia, “El Faquir” se convirtió en otro personaje popular de Quito, haciendo de su propia vida una leyenda que se tejió de anécdotas que hoy entusiasman, conmueven y suscitan reflexiones. Este anecdotario pone de relieve la fascinación del poeta por el mundo marginal urbano, la solidaridad con los personajes del *underground* quiteño, su íntima relación con la noche y su ejemplar inclinación alcohólica.

PALABRAS CLAVE: Bohemia, poesía ecuatoriana, César Dávila Andrade.

* Este ensayo es el informe final de un proyecto que auspició el Comité de Investigaciones de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. (N del E).

** Ecuatoriano. Investigador, catedrático, miembro correspondiente de la Academia Nacional de Historia y divulgador de temas relacionados con el mundo andino: identidades, mestizaje,

ABSTRACT

What does being a bohemian imply, and how can the relationship of Ecuadorian poet César Dávila Andrade (called *The Fakir* by his closest friends) with the night, the underground world, and with alcohol be characterized and understood? This is the question this article tries to answer. The research in which it relies considers sources as memoirs and oral testimony of relatives and friends close to the poet; biographic articles and academic studies of Dávila's works. The author analyzes the poet's life in a critical period: his stay in Quito between 1944 and 1949, time in which he, along with other writers and artists living or born in Quito, led an intense and hallucinating bohemia. In that disordered experience, *The Fakir* turned to be one of Quito's popular characters, turning his life into a legend woven with anecdotes that delight, move, and induce reflection up to this day. All these anecdotes emphasize the poet's enthrallment and solidarity with the urban underground of Quito, his intimate relationship with the night and his unique alcoholic proclivity.

KEYWORDS: Bohemia, Ecuadorian poetry, César Dávila Andrade.

La bohemia como fenómeno histórico-cultural, estilo de vida y modo de producción artístico-literario

La palabra española “bohemia” se deriva de la voz francesa “bohème”, término que se utilizó durante el siglo XIX en Francia para designar una manera de vivir, propia de artistas y escritores, que a semejanza de la vida libre, errante, desordenada y sin compromisos de los gitanos (de la región de Bohemia), rechazaban los usos y costumbres dominantes en la sociedad burguesa (Aznar 1993). Fue la escritora George Sand (famosa por su romance con Chopin) quien utilizó con tal sentido aquella palabra en 1837, en su novela *La dernière Aldini* publicada como folletín entre 1837 y 1838. En dicha obra, Sand proclama: “Salvemos ante todo nuestra libertad, gocemos de la vida a pesar de todo, y ¡viva la Bohemia!” (52).

Posteriormente, en 1853 el escritor francés Henri Mürger escribió la novela *Escenas de la vida de bohemia*, obra en la que se basó Puccini para componer su célebre ópera *La Bohème* en 1896, la misma que haría populares a los protagonistas de la novela mürgeriana. La ópera de Puccini logró convertir en ideal de vida, para muchos, las seudonormas o normas que aparecen en la novela del escritor francés (Zamora 1993).

mitologías e historización de las culturas populares. Estudios de sociología, Estudios de la Cultura e Historia Andina. Autor de obras como *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural* (4 ediciones y varias reimpressiones), *El Cholerío y la gente decente. Estrategias de mestizaje y blanqueamiento en Quito* (premio de historia José Mejía Lequerica, 2013) y de *Insumisa Vecindad. Memoria Política de San Roque*. Compilador y editor de algunas obras relacionadas con etnohistoria andina: *Hablan los Incas* (2000), *La ciudad inca de Quito* (2003). Actualmente se desempeña como catedrático de historia en La Universidad Central del Ecuador.

De esta manera, en la Europa meridional, la bohemia como estilo de vida y modo de creación artística se desarrolló a lo largo del siglo XIX e inicios del XX. El contexto social que animó tan singular actitud de vida estuvo marcado por la industrialización y el gran proceso burocrático propio del capitalismo de aquella época; no obstante la bohemia, como estilo de vida y función literaria, se fue diluyendo con la llegada de la Primera Guerra Mundial, aunque su legitimidad se extendió hasta la década de 1930, esto es, hasta la época de las vanguardias históricas.

En este marco histórico cultural, definido por la valoración económica o la dimensión de mercancía que adopta la obra de arte en el siglo XIX, los bohemios constituyen un proletariado artístico e intelectual, de mayores o menores dotes, el mismo que agoniza en medio de un estilo de vida capitalista que se consolida (Romero 1993).

Según Pierre Labracheire solo en el reinado de Luis-Felipe (1830-1848) se creó un verdadero proletariado intelectual en Francia que acabó consolidándose durante el Segundo Imperio (1848-1871). Carlos Marx, en su ensayo *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* al describir el lumpenproletariado que componía la “Sociedad del 10 de diciembre” creada por Napoleón III en 1849, situaba entre “esa masa informe, difusa y errante que los franceses llaman *la bohème a escritorzuolos* que formaban parte del proletariado intelectual, víctima de la mercantilización artística dominante en un mercado cultural regido por valores capitalistas” (Aznar 1993, 55).

La formación de un proletariado literario en el siglo XIX se vinculó con la aparición de la novela por entregas y del mercado de producción y consumo constituido a su alrededor. Los contratos leoninos entre editores y autores, la práctica del “dictado” por parte del folletinista a “escribientes” subempleados con el fin de “producir” con mayor rapidez, o la escritura directa por ellos de originales que después se publicaban a nombre del titular del contrato editorial, son hechos que remiten a una realidad socioliteraria en donde el mito romántico de la “creación” artística ha cedido su lugar histórico a la “producción industrial de la mercancía literaria” (55). Es así que, asociado a la literatura folletinesca, surgió un proletariado literario que trabajaba como “colaborador anónimo” en la “producción” de aquellas mercancías artísticas.

Por esa misma época se consolidó en París y Londres la figura del *dandy*. Aunque este personaje, igual que el bohemio, resultó “la encarnación de la misma protesta contra la rutina y la trivialidad de la vida burguesa” (55), fue un intelectual de las capas altas y medias que no perdió su categoría social y que por tanto no se proletarizó. El dandy inauguró la llamada “bohemia dorada”, es decir, aquella actitud antiburguesa protagonizada

por jóvenes artistas que asumieron una manera de vivir que en la mayoría de los casos no implicaba ruptura con orígenes sociales sino tan solo una rebeldía pasajera; un sarampión juvenil, luego de lo cual regresaban al redil de una sociedad biempensante. A estos bohemios se les llamó en Francia: *Jenues-France*. La rebeldía de esta bohemia dorada llamada por Nerval en 1852 “galante”, fue una rebeldía limitada – como destaca Aznar (1993)– a poses excéntricas, gestos exteriores y extravagancias pintorescas.

El proletariado artístico-literario de la época del Segundo Imperio, de origen social mayoritariamente pequeño burgués, campesino u obrero, en cambio creó una bohemia absolutamente distinta de aquella generada por el dandy, por cuanto dio lugar a una utopía que tuvo que ver con la consagración al arte y la belleza, erigidas en razón de vida. A través de la defensa de valores como la independencia, libertad, desprecio de las convenciones y prejuicios sociales imperantes, los bohemios protagonizaron una protesta ética y estética contra el filisteísmo burgués y en contra del mercado capitalista. El término “philistin” o “filisteo” de carácter peyorativo resumió la vulgaridad espiritual, la ramplonería estética y la insensibilidad artística propias del gusto burgués dominante. Por entonces la palabra “burgués”, significaba en el lenguaje de los bohemios, persona que antepone los valores económicos a los artísticos y que carece de sensibilidad. De ahí que este tipo de bohemia haya sido percibida por la burguesía como un potencial peligro revolucionario.

La actitud del proletariado artístico-literario constituyó por tanto una resistencia a la mercantilización de las artes al costo de pobreza, penuria y hambre. La bohemia constituyó por tanto una manera espiritual de *ser* artista, que en la sociedad filisteas se pagó con la condena a una existencia de marginación y miseria.

Este proletariado artístico-literario vegetó en la periferia social y expresó una actitud claramente rebelde. Se trató de una capa social que no se resignó a su explotación brutal, razón por la cual militó activamente en la política, se situó ideológicamente en el jacobismo o en el socialismo y tuvo un gusto realista en arte y literatura (Aznar 1993).

Walter Benjamin (1972) destacó que el símbolo de esta bohemia correspondiente al Segundo Imperio (1848-1871), ya no fue el gitano que fascinó a los románticos bohemios de la primera mitad del siglo XX, sino el traperero, que como tipo social urbano, adquirió una significación metafórica. Dicho personaje representaba la miseria aunque al mismo tiempo vivía gracias al valor que alcanzaba los desperdicios de la sociedad. Naturalmente –señala Benjamín– el traperero no cuenta en la bohemia, pero todos los que formaron parte de esta, desde el literato

al conspirador profesional, podían reencontrar en el trapero algo de sí mismo. Esta bohemia fue calificada de *Les refractaires* (los refractarios).¹ En estas circunstancias “la bohemia refractaria y hambrienta, politizada y revolucionaria, víctima como proletariado intelectual del mercado cultural capitalista, que vive como el trapero, de los desperdicios miserables de un subempleo periodístico, entierra definitivamente toda posible idealización mürgeriana” (32). Los bohemios refractarios asumieron como consigna destruir el Segundo Imperio de Napoleón III.

Sin embargo, al fracasar la rebelión que dio origen a la Comuna de París (1871) y al surgir una literatura reaccionaria con el restablecimiento del orden, el bohemio refractario fue convertido en héroe negativo. Desde entonces en adelante para el burgués decimonónico, la bohemia fue sinónimo de inframundo, un lumpen-proletariado artístico de insatisfechos y fracasados que vivían en el ámbito del desorden, la anarquía y el libertinaje. Desde esta perspectiva, la bohemia se convirtió ya para siempre, en una patología social y personal, un desorden de las costumbres y una pasión malsana; situación en la cual tuvo que ver mucho el *ajenjo* y su rito de ingestión: “l’heure de l’absinte”, de cinco a seis de la tarde. “Pérfido licor” –dirá algún escritor burgués de la época– “que ha ejercido influencia en la desorganización cerebral de París” (Aznar 1993, 63).

Después de la Comuna y hasta fines del siglo XIX apareció el simbolismo como corriente estética impulsada por los bohemios refractarios, quienes vivieron la marginación más absoluta, el exilio y el desprecio de una sociedad que luego de 1871 reafirmó un orden social y un sistema de valores filisteos. La bohemia simbolista dejó atrás el realismo y reivindicó “el arte por el arte”, un esteticismo puro, por el cual los ideólogos de la burguesía la condenaron y etiquetaron de “decadentismo”; nuevo diagnóstico con el que se quería sancionar la supuesta patología de una generación artística.

La bohemia simbolista devolvió paulatinamente al Barrio Latino todo su esplendor. Rimbaud o Verlaine fueron sus máximos exponentes y gestaron al *poeta maldito*, escritor decadente y degenerado que se situó en los límites del amoralismo y la marginalidad. Asumir la condición de “maldito” tuvo el propósito de enajenarse voluntariamente de una sociedad burguesa a la que los bohemios despreciaron profundamente, aunque al mismo tiempo, nació en ellos un sentimiento de impotencia frente a un mundo que despreciaron sin tener ninguna esperanza de poder cambiarlo. En esa situación, como destaca Aznar, el sentido destructor del terrorismo

1. La palabra *réfractaire* fue utilizada originalmente para designar a los jóvenes campesinos que se negaron a incorporarse a las filas del ejército durante el Primer Imperio.

anarquista les fascinó y sus versos quisieron ser dinamita cerebral, bombas estéticas que les sirvió para atentar contra el filisteísmo dominante. De esta manera, surgió una relación estrecha entre esteticismo, simbolismo, anarquismo y nueva moral antiburguesa.

La bohemia simbolista experimentó un agudo sentimiento de insatisfacción, tedio y fracaso, no solo ante el mundo sino también ante la propia vida. Del champagne de la bohemia dorada se pasó al alcohol puro y duro, al ajeno y a las drogas, medios para conquistar unos “paraísos artificiales” con que soportar el “tedium vitae” y la mediocridad filisteica. Por esa razón, la biografía de los poetas malditos está hecha de alcohol, poesía, rupturas matrimoniales, religión, experiencias homosexuales, violencia, burdeles, prostitutas, tabernas, hospitales y cárceles.

Aquellos que se inscribieron en este tipo de bohemia por ser estética y moralmente anti-filisteos y anti-capitalistas, sin mixtificaciones ni imposturas, adquirieron grandeza moral e inauguraron lo que se denomina “bohemia heroica”. Una forma de ser y estar en el mundo que reivindicó su principalidad espiritual y repudió la riqueza material en nombre de la pureza artística, razón por la cual devino en condición espiritual sellada por el aristocratismo de la inteligencia y en modo de vida marcado por la penuria y asumido bajo el precepto de que no hay arte sin dolor, o como decía Baudelaire (1995), porque arte equivale a “malheur”. Desde esta perspectiva, fueron estos los rasgos que definieron el ser artista,

La bohemia heroica se vivió como experiencia en libertad en el seno de una sociedad voluntariamente marginal, para la cual el tiempo no fue oro, sino ocio artístico, culto a la belleza, búsqueda de “paraísos artificiales” a través del alcohol o las drogas. Esta bohemia, por tanto, no radicó en las formas: la extravagancia del vestido o la penuria, sino en el culto al arte y la libertad. No fueron los harapos, el sello del bohemio, sino aquel “principio heroico de lanzarse al sentir y al pensar puro”, como señaló Ramón Gómez de la Serna. La bohemia heroica fue al decir del escritor español, un “estado de ascetismo”, “un voluntario voto de pobreza, exploración del intrincado laberinto de lo que está por decir, descubriendo la más enterrada y última veta de las cosas y la raíz de su ilusión” (Aznar 1993, 66-67).

César Dávila Andrade heredero de la bohemia heroica

A ese París de fines del siglo XIX: bohemio, simbolista y de post-comuna, llegaron los máximos representantes del modernismo Hispanoamericano como Rubén Darío o Enrique Gómez Carrillo y los

que serán los máximos representantes de la bohemia modernista española: Alejandro Sawa o Antonio Machado. Estos y aquellos junto a algunos artistas y escritores de otros países llegaron a París atraídos por su prestigio artístico y capitalidad cultural del mundo. En la época simbolista, la bohemia literaria, hasta entonces fenómeno estrictamente parisino, se internacionalizó. Aquellos escritores forasteros se contagiaron de ese ambiente y de aquella actitud vital que la propagaron en Madrid y en las ciudades más importantes de la América Hispana. Fueron ellos, al decir de Aznar, los que sirvieron de puente de unión entre el Barrio Latino simbolista y la Hispanoamérica modernista. En definitiva, la bohemia literaria se internacionaliza gracias al modernismo.

No obstante, muchos de los escritores hispanoamericanos visitantes de París, al ser hijos o nietos de las oligarquías, reconvirtieron el espíritu bohemio parisino en dandysmo diletante, esto es, una pose que al decir de Martí Monterde (2007), trataron de llevar una vida como artistas, a diferencia de los bohemios heroicos que hicieron de su propia vida una obra arte. Un caso ejemplar de esa bohemia diletante fue el modernista y guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, incapaz de diferenciar la vida parisina de la vida literaria acuñada por el escritor de *Escenas de la vida de bohemia*, Henri Mürger. Sin embargo no todos los modernistas fueron superficiales, ese fue el caso de Darío, y más tarde, Vallejo que del modernismo evolucionó al vanguardismo.

Para el caso del Ecuador, hay que destacar que en los máximos representantes del modernismo, particularmente en los llamados decapitados, insidió aquel espíritu bohemio parisino, ya sea por que estuvieron en la *ciudad luz* o por simple contagio. Arturo Borja, por ejemplo, llegó a París apenas adolescente; pues un problema en el ojo lo llevó hasta la ciudad luz en busca de tratamiento. En su estadía en la ciudad luz leyó con avidez y en el propio idioma a Baudelaire, Lautreamont, Verlaine, Mallarmé y Rimbaud. Imbuido de simbolismo y parnasismo se despertó en él la vocación poética, luego de lo cual volvió a Quito con un sentido espiri-tual diferente y renovado. Lo mismo sucedió con Ernesto Noboa Caamaño, nacido en Guayaquil pero instalado en Quito después de terminar la escuela primaria. Al ser hijo de familia acomodada, viajó a España y Francia en busca de sus raíces y con el ánimo de sobreponerse a su neurosis atenuada por el consumo de morfina. En Francia, su inclinación por dicho opiáceo y la nueva adicción al cloral, como él mismo lo destacó en alguno de sus poemas,² se acentuó, al mismo tiempo que recibió la influencia de Samain, Verlaine y Baudelaire (Pérez 2001).

2. "Amo todo lo extraño, amo todo lo exótico; / lo equivoco, lo morboso, lo falso, lo anormal: / tan solo calmar pueden mis nervios de neurótico la ampolla de morfina y el frasco de cloral..."

Otros de los decapitados como Medardo Ángel Silva, Humberto Fierro o Feliz Valencia, si bien no lograron viajar a Europa se contagiaron del espíritu simbolista y poético francés, y fue sin duda Valencia, convertido en ermitaño, quien se consagró por entero al culto de la poesía y la belleza, al precio de convertirse en una especie de asceta autoconfinado en una cueva del Panecillo (Barrera 1999). El nombre de “decapitados”, otorgado por Raúl Andrade en un ensayo ya célebre, alude a su malestar vital, hecho de un irremediable agobio por causa del tedio y la melancolía, pero sobre todo, su nombre se explica por el hecho de haber sido seducidos profundamente por la muerte, lo que los condujo al suicidio.

Los decapitados fueron directamente influenciados por el dandysmo pero también por la llamada bohemia “negra” de los simbolistas franceses. De ahí que combinaron comportamientos muy refinados con aquellos propiamente bohemios: inclinación noctámbula, consumo de drogas y alcohol, y en el caso de Valencia, renuncia a cualquier actividad laboral y filisteia.

En la década de 1920, en la ciudad de Cuenca, surgió también un grupo de modernistas, la mayoría de ellos de origen aristocrático e hijos de los grandes intelectuales de Cuenca que dieron origen a una bohemia de inequívocos rasgos parisinos. Entre ellos hay que destacar a Emmanuel Honorato Vásquez, hijo de Honorato Vásquez; Cornelio Crespo Vega, hijo de Remigio Crespo Toral; Rafael Romero y Cordero, hijo de Remigio Romero y León y de Aurelia Cordero Dávila, y por tanto, nieto de Luis Cordero. Todos ellos ilustres señoritos que en compañía de una veintena de intelectuales cuencanos, entre ellos el más grande poeta de esa generación: Alfonso Moreno Mora, “nocturnaban” por la ciudad, quebrantando la tradicional paz conventual de Cuenca, al decir de Ángela Martínez (2007).

Estos escritores fundaron dos revistas *Austral* y *Philelia*. La primera estuvo dirigida por Alfonso Moreno Mora, y en sus páginas se difundió la obra de los decapitados ecuatorianos, de otros modernistas y vanguardistas hispanoamericanos, e incluso de poetas franceses como Jean Cocteau.

En el entorno cuencano, aquellos escritores se convirtieron en criaturas noctámbulas y alcoholizados y en la memoria colectiva se han conservado algunos de los “escándalos” que protagonizaron en las tranquilas noches cuencanas. Travesuras como el robo de ciertos símbolos de la ciudad colonial hasta la ferocidad con que exigían ser atendidos en bares y cantinas. Según recuerda Olmedo Dávila Andrade, hermano de César, Emmanuel Honorato Vásquez se educó en París y de allí trajo

la moda del ajenjo o el licor de “l’absinte”³ y el deseo de imitar a los personajes de la obra de Henri Mürger. Otros en cambio expresaron claramente sus inclinaciones por el anarquismo, como fue el caso de Cornelio Crespo que se hacía llamar “El Gran Calavera”, a pesar de ser hijo del conservador Remigio Crespo Toral. No obstante, la bohemia de los modernistas cuencanos, fue por sobre todo diletante, como se puede apreciar en unos versos de Rafael Romero y Cordero aparecidos en la Revista *Philelia*, citado por Martínez (2007).

¿Qué nos importa? Vístete. Mira, estrena el trousseau/ de esa boda frustrada... Yo te haré la toilette / ¿Ves? ya vas mejorando. Así estás bella. Yo / me embozaré en mi capa. Eh, Nena, al cabaret!.. / ¡Vaya! Qué nos importa que se ría el burgués. / Flirtea, ríe, charla... bajo la luz del bar / relucen más tus ojos ojerosos. Ya ves / nuestra facha bohemia intriga al boulevard, / Sigamos. Yo te presto como un báculo apoyo.../ estamos ilustrando la Musa del Arroyo... / y juntos moriremos en algún hospital.... / Tú eres mi Risa-Loca, mi Manón, mi Mimi... / ¿Qué nos importa? Vamos al cabaret, y allí / te invitaré un ajenjo y te haré un madrigal.

De todas formas, aquellos señoritos inauguraron una vida nocturna y de exceso alcohólico, y la mayoría de ellos, buscando emular a los decapitados, persiguieron un final trágico. Emmanuel Honorato Vásquez murió a los treinta años, Cornelio Crespo a los cincuenta con sobredosis de morfina, Alfonso Moreno Mora a los cincuenta, y el director de *Philelia*, Rafael Romero y Cordero, falleció a los veinticinco años.

La conexión de este grupo de bohemios con César Dávila Andrade que nació en la misma ciudad de Cuenca en 1918, fue el poeta Alfonso Moreno Mora (1890-1940). La amistad con el médico Moreno Mora, mucho mayor a César, nació por la admiración que el joven Dávila Andrade le profesaba; pues algunos de los poemas de Moreno Mora se difundieron en la misma revista que dirigía: *Austral* y que circulaba entre los escritores y los neófitos de entonces. Aquella amistad se hizo intensa y afectuosa –según comenta Jorge Dávila Vázquez– gracias a las coincidencias en la forma de ver la poesía y la literatura como se evidencia en la obra de ambos, especialmente en lo que concierne a las evocaciones del pasado y su preocupación por el hecho humano. La amistad entre Moreno Mora y Dávila Andrade nació por 1936. Por entonces César Dávila Andrade solo tenía 18 años mientras el poeta Moreno Mora se acercaba a los cincuenta años que duró su vida, pues murió en 1940. En aquella época fue muy común verles andar juntos y transitar por las cantinas de Cuenca.⁴ Fue así como César Dávila Andrade adquirió el hábito de la bebida y se introdujo en la bohemia cuencana, hecha de trasnoches, cantinas de mala muerte,

3. Entrevista realizada a Olmedo Dávila Andrade en la ciudad de Cuenca el 25 de octubre de 2007

4. Entrevista realizada a Jorge Dávila Vázquez el 24 de octubre de 2007.

mucho aguardiente y poesía. Al mismo tiempo, la amistad con el más grande de los modernistas cuencanos, hizo que el joven Dávila reciba una clara influencia del modernismo, en tanto actitud vital y estilo literario, como se evidenciaría años más tarde en su modo de vida y en sus primeros poemarios.

Sin embargo, fue en Quito que la conversión de Dávila Andrade como un bohemio se consumó, una vez que este se instaló definitivamente en la ciudad a partir de 1944. En Quito, César asumió un estilo de vida claramente cercano al tipo de bohemia heroica que había surgido a fines del siglo XIX en Francia y, específicamente, a inicios del XX en Madrid.

En la capital española, la bohemia heroica tendría entre sus máximos representantes a Ramón Valle-Inclán y Alejandro Sawa; escritores autocondenados a la pobreza, la soledad social y la marginación. El hambre y la miseria fue el precio que pagaron por su independencia estética y su amor al arte. De ahí el nombre de “poetambre”, como señala Aznar (1993, 76) que se les asignó a inicios del siglo XX. No obstante, fue Sawa el paradigma de aquella bohemia, el símbolo de la santa poetambre modernista. Su vida fue sin duda un ejemplo del esplendor y de la miseria de aquellos bohemios. Sawa murió loco, ciego y solo. Darío en el prólogo del libro de Sawa *Iluminaciones en la sombra* dirá de él: “intransigente, prefirió muchas veces la miseria a macular su pureza estética”. Francisco Maceín, según cita Aznar (77-78) añadirá:

Estamos frente del verdadero tipo bohemio [...] Vencido en esta lucha por los ideales y por la existencia, sus amigos son también todos los caídos. No lo veréis pasar la mano por el lomo del poderoso. Pasará por todas las penalidades antes que llegar a la adulación.

Curiosa y sorprendentemente, estas mismas palabras se pueden aplicar con exactitud a César Dávila Andrade, como lo destacaremos más adelante.

Manuel Aznar (79) destaca que el esteticismo modernista bohemio o de la poetambre tuvo inequívocamente una significación antiburguesa, al mismo tiempo que fue aristocráticamente artístico. Para los modernistas ejemplares, el modernismo representaba la estética del anarquismo literario, de la protesta anti-burguesa:

Lo dramático –y, en algunos casos trágico– es que, heroica en su pureza anarco- aristocrática, la poetambre modernista se consagró a una religiosidad artística en donde el mito idealista de la creación y el culto a la belleza –en absoluto incompatible con la defensa de una Justicia social–,

eran valores sublimatorios de una hosca y negra cotidianidad, la de su proletarianización, que soportaban con desafiante y agresivo orgullo.

El mito de la “creación” antes que de la producción literaria, estuvo vinculado a la inspiración, y por tanto, en contradicción con el trabajo considerado una acción filisteo. Por esa razón, los modernistas bohemios trabajaron por “amor al arte”, lo que constituía un lujo heroico para un proletariado que de esta forma solo podía aspirar a engañar el hambre con cafés y medias tostadas.

En estas circunstancias, algunos escritores socialistas de Madrid, cercanos a este tipo de bohemia y agrupados en torno a la revista *Germinal*, se empeñaron en desmitificar el aristocratismo artístico, y por tanto en la dignificación socioprofesional de su oficio, lo que suponía la organización de la lucha del proletariado literario modernista contra la explotación editorial. No obstante, la poetambre renunció heroicamente al posibilismo profesional que representaba el trabajo periodístico, cerrándose así las puertas a unos ingresos literarios mínimos en la convicción de que colaborar en la prensa era una manera de prostituir la musa a la necesidad. Los menos heroicos, la mayoría de aquel proletariado literario, fueron víctimas de una brutal explotación que soportaba con estoica resignación, puesto que la poetambre modernista madrileña estuvo condenada a ocupar sus días en oscuros subempleos editoriales: arar cuartillas, hinchar telegramas periodísticos o “perpetrar” traducciones. En definitiva, se trataba de “una actitud resistencialista que, en rigor, era una forma de suicidio lento, de resentimiento y amarga frustración, caldo de cultivo para toda suerte de tragedias sordas que, a veces, estallaban en solitarias rebeliones anarquizantes que traducían su impotencia y desesperación” (79-80).

Por las claras conexiones con el modernismo nacional y a través de ellos con el modernismo hispanoamericano, así como por la cercanía histórica, cultural y social del ambiente ecuatoriano con la realidad española, el estilo de vida que asumió César Dávila Andrade presenta claras coincidencias con el modo de vida que había caracterizado a los máximos exponentes de la poetambre modernista madrileña.

Las similitudes empiezan con el rol de proletario que asumió Dávila Andrade durante buena parte de su vida. Desde muy joven hasta su partida a Venezuela en 1949, su condición laboral fue claramente proletaria. En su ciudad natal César trabajó en las ocupaciones más humildes que se puede imaginar, desde obrero de la fábrica textil “Pasa” hasta camarero, pasando por la de conserje y según algunos comentan, cuidador de

servicios higiénicos públicos.⁵ Al llegar a Quito, en 1944, Pedro Jorge Vera lo nombró para ocupar un modesto cargo en su oficina, una especie de mensajero. Para entonces, Vera se desempeñaba como secretario de la entonces Asamblea Constituyente (Arízaga). Posteriormente, Dávila Andrade accedió a un trabajo más digno e “intelectual” en el mismo año de 1944, esto es, el de corrector de pruebas en la recién fundada Casa de la Cultura. No obstante, es necesario tener en cuenta que en la época de la imprenta de tipo o linotipia existente en ese entonces, el corrector antes que un oficinista era un obrero que trabajaba junto con los prensistas en el mismo taller de las máquinas de impresión. De esta manera, Dávila Andrade pasó de simple proletario a proletario intelectual.

Galo René Pérez (2007) quien trabajó con César en la reciente inaugurada Casa de la Cultura en el mismo año de 1944, recuerda con claridad en qué consistía el trabajo de Dávila Andrade. Su función de corrector de pruebas de los libros que empezaba a editar la Casa de la Cultura, era una actividad solitaria y además humilde, porque parte de ese trabajo consistía en empaquetar los ejemplares para su distribución en librerías y para sus envíos postales. Trabajo para el cual no necesitaba sino una mesa tosca y una silla.

Dávila Andrade permaneció en esa humilde función durante su estadía en Quito entre 1944 a 1949 por propia decisión y a pesar de las ofertas que se le hicieron de incorporarse como funcionario u oficinistas a ciertas dependencias del Estado; propuestas realizadas por algunos intelectuales que admiraban su poesía. La insistencia de César por permanecer en su labor de corrección de pruebas en la Casa de la Cultura, se explica por cuanto esa actividad le permitía hacer lo único que él deseaba: escribir poesía y cuentos.

Su hermano Olmedo destaca este hecho:

Quando recién entró a la Casa era corrector de pruebas y escribió el poema “Canción al árbol derribado” que salió en la revista *Letras*. A partir de entonces, la gente de La Casa se dio cuenta de la calidad de poeta que era, y le asignaron un cuarto que quedaba en la parte posterior del edificio de la García Moreno. Le recomendaron que de allí no se salga, porque siempre se escapaba con los amigos a las guaraperías con mucha frecuencia. Benjamín Carrión le dijo que ya no era obligación hacer correcciones, que lo haga solo si lo quería hacer.

Leonardo Romero (1993) sugiere que el literato bohemio de alguna forma expresa la exigencia de profesionalización del escritor, de aquel que quiere que la sociedad le permita hacer lo único para lo que está preparado y es apto: escribir.

5. Entrevista realizada a Jorge Dávila Vázquez, Cuenca, 23 de octubre de 2007.

Jorge Enrique Adoum (2003, 184) recuerda en sus memorias que en una ocasión que César Dávila Andrade ingresó al hospital a consecuencia de sus excesos alcohólicos y descuidos alimenticios, uno de los enfermeros para inscribirlo en el registro de enfermos le preguntó cuál era su profesión y César respondió: “La poesía”. “No es eso lo que le pregunto –replicó el enfermero– sino en qué trabaja”. “En la poesía”, volvió a repetir. Entonces otro de los enfermeros, sugirió: “Ponle periodista”. Este deseo de profesionalización del quehacer literario y poético se expresaba también en la designación de “poeta” con que en la Casa de la Cultura se le llamaba a Dávila Andrade, siendo muy raro que se lo tratase por su nombre (Pérez 2007, 97).

Sin embargo y al mismo tiempo advierte Leonardo Romero (1993), la bohemia constituyó de alguna manera una resistencia a la funcionarización, esto es, a encontrar un puesto en la Administración Pública que se consideraba un modelo de éxito social, pero con lo cual la literatura quedaba para el tiempo libre. El escritor bohemio no quiso ser un escritor del tiempo libre, un escritor por hobby o afición, sino a tiempo total. Evitar la fórmula de la funcionarización y asumir el trabajo de la escritura sin ataduras, fue el modelo de vida propio del escritor bohemio.

En el caso de César Dávila Andrade, el rechazo a la funcionarización fue ejemplar. Nuevamente debemos a Jorge Enrique Adoum (2003, 185) el relato de una admirable anécdota al respecto. En una ocasión, al parecer ciertos amigos con influencias le consiguieron un puesto en el Ministerio de Relaciones Exteriores. El ministro de ese entonces, Carlos Tobar Zaldumbide, que lo admiraba mucho, habría expresado: “lo único que tiene que hacer es presentarse a firmar el registro de entrada y salida y que pase el día escribiendo versos, si quiere”, pero César Dávila habría rechazado el cargo, señalando que no podía desatender “sus otros asuntos”.

Más tarde en 1953, cuando César Dávila atravesó por una profunda crisis matrimonial y volvió nuevamente a Quito donde permaneció algunos años hasta 1958 y retomó su vida bohemia, algunos de sus amigos le buscaron un nuevo trabajo, esta vez como secretario del Congreso, pero nuevamente César Dávila rechazó tal posibilidad. De ahí que un periodista venezolano habría comentado a raíz de su muerte: “No servía para funcionario. No entendía que primero hay que cumplir con el horario que nos piden, para después hacer la vida verdadera” (G.H. Mata 1969, 70).

La negativa de César Dávila Andrade por acceder a un empleo público y su decisión de mantenerse en un empleo humilde, supuso la autocondena a una vida de limitaciones y pobreza. Tal era su situación

económica, que cuando su hermano Olmedo lo visitó en Quito por primera vez, quedó sorprendido del cuarto en que vivía, dentro de un conventillo ubicado en el sector de La Marín:

Era una especie de sótano, con un ventanuco de vidrio grueso que daba a la calle. Era un cuarto largo, pintado el zócalo de azul y las paredes de color crema. Entramos y prendió la luz y vi una cama de conscripto, cobijas y ropa de soldado. Como él no tenía ni cama, el marido de la señora que le había cedido el cuarto le había llevado una cama del ejército. Se veía una mesa con unos cuatro libros y en un clavo, colgada una corbata, en otro clavo colgada una camisa. No tenía más. No tenía ropa, solo se veía una maleta vieja y unos papeles botados.

La fascinación por la noche

Otra de las actitudes vitales que aproximó a César Dávila Andrade con los bohemios heroicos franceses y españoles y que se tornó en estos un comportamiento simbólico fue la fascinación por la noche y sus habitantes marginales. Vocación noctámbula que en la cultura intelectual occidental inauguraron los románticos, continuaron los bohemios franceses y los modernistas hispanoamericanos.

Sin embargo es necesario aclarar que Dávila Andrade no persiguió la noche alumbrada, moderna e industrial, sino la noche oscura, natural, premoderna. El poeta azuayo no buscó la noche iluminada del placer burgués a la que eran tan proclives los futuristas italianos y los impresionistas, y en su época y sociedad, los escritores aburguesados. Dávila Andrade buscó siempre la oscuridad marginal, primigenia; precisamente aquella atmósfera en la cual están ambientados algunos de sus mejores cuentos, en fin, “la profunda llanura de la noche” como él mismo la definió en el Poema No 1 del libro *Espacio me has vencido*, escrito en plena época de la bohemia quiteña:

Ahora sí, Tú puedes ya mirarme.
Soy compañero de los ofendidos;
De las almas oscuras que transitan
La profunda llanura de la noche
Amando tristemente los abismos
Y las jaurías cárdenas del vino.
Ahora sí, Tú puedes ya mirarme...

La actitud del poeta azuayo frente a la noche estuvo muy próxima a la experiencia que tuvieron los románticos; pues no hay que olvidar que el entusiasmo de los futuristas por la electricidad, a la que consideraron un milagro, fue precisamente una reacción contra la penumbra del

romanticismo tardío, su vaguedad y su lánguido torrente de emociones tenebrosas (Al Alvarez 1997).

Varios son los testimonios de los amigos cercanos a Dávila Andrade que hablan de su adicción a los lugares más marginales y sórdidos de la ciudad, lejos de los barrios opulentos donde la iluminación de la noche había triunfado. César, como señala Jorge Enrique Adoum en sus memorias, era habitué de las cantinas más abyectas frecuentadas por rateros e indios cargadores, y los más tristes lupanares atendidos por prostitutas desdentadas. Lugares de los extramuros urbanos, apenas iluminados por luces mortecinas; sitios que representaban de alguna forma una suerte de resistencia a la obsesión burguesa por iluminar la noche con fines de control social.

Pero sobre todo, la conversión de César Dávila Andrade en un ser noctámbulo fue parte de su rol trasgresor, comportamiento que definió a la bohemia literaria en Europa y América.

Para la visión burguesa la oscuridad comporta un problema moral, que se deriva de las concepciones griegas y cristianas. Según estas, el día y la noche son expresiones de contrastes eternos entre el bien y el mal, la forma y el caos, el macho y la hembra, la razón y el instinto, lo apolíneo y lo dionisiaco, en fin, entre Dios y el Diabolo. En esos fundamentos se apoya la sospecha de que los individuos que trasnochan no andan en nada bueno. Existe la creencia predominante de que quienes se escudan en la oscuridad, es porque lo que están realizando no puede soportar el escrutinio del día. Antes del triunfo de la iluminación de la noche –hasta bien entrado el siglo XIX para el caso de Europa o hasta las primeras décadas del XX para el caso de América Latina– se creía que la noche solo era:

[...] el receptáculo de terrores, portentos malignos y violencia, un área desaconsejable donde mandaban los criminales, los duendes y otras la fuerzas oscuras; un lapso en que la gente respetuosa de la ley echaba cerrojo a la puerta y con una sola vela se apretujaba en torno al fuego antes de irse a la cama (Al Alvarez 1997, 30).

Por tanto habrá que concluir que los noctámbulos son *per se*, individuos transgresores. Los compañeros de bohemia de César Dávila en Quito, como los bohemios franceses y españoles, desplegaron sus actividades de desobediencia de taberna en taberna, acabando por lo general en las comisarías, lo que expresa el conflicto con el orden establecido. En aquellas reuniones solían echar pestes contra la burguesía, la casta dirigente o del intelectual que se había instalado en la vida pública. Muchas son las anécdotas recogidas en las memorias de aquellos escritores y artistas compañeros de César Dávila que hablan de frecuentes encarcelamientos.

Otro rasgo que subraya el carácter transgresor en Dávila Andrade y su similitud con los bohemios heroicos franceses y españoles fue la vestimenta. Los bohemios de Europa meridional se destacaron por su indumentaria ajada y su desaseo personal. En suma, una vestimenta pobretona y un aspecto desaliñado. Pues, como bien señala Alfonso Zamora (1993), la conducta bohemia surge para asustar al burgués y al filisteo, de ahí la urgencia de llamar la atención, escandalizar u ofender a aquellos. Los bohemios se visten de manera no ortodoxa, estrafalaria o, simplemente, evidencian desarreglo y descuido en la misma.

Adoum (2003, 183) narra que en alguna ocasión, en un café quiteño, los amigos de César Dávila Andrade tuvieron que desvestirlo a la fuerza y “quemar su camisa que ardió como un fósforo o un mosquitero, mientras Eduardo Kigman, le ponía la suya”. La suciedad y la mugre habían convertido la camisa del poeta en un material inflamable.

Otro comportamiento trasgresor de los bohemios heroicos franceses y españoles se evidenció además en la compañía frecuente de gentes marginales: parias, rateros, prostitutas, cargadores, vendedores ambulantes, etc., gentes con los que Dávila Andrade, desarrolló por sobre todo, entrañables amistades.

Vivibebía en los sitios más sórdidos de la otra oscuridad, la del vicio, y se le adivinaba una vida secreta de la que nadie tuvo jamás pruebas... Pero era seguro que atravesaba las cantinas más abyectas frecuentadas por rateros, explicándoles el amor universal; los increíbles lupanares de desdentadas diciéndoles que su vientre era un montoncito de trigo cercado de lirios y hablándoles del cuerpo astral, y de allí salía, iluminado, intacto, con su poesía hermética, esotérica, pura (45).

En 1947 Mentor Mera realizó una descripción del poeta azuayo en la que se resume y destaca su estilo de vida trasgresor y noctámbulo:

Lánguido, doliente, frágil, encarcelado en su efímera envoltura de arcilla humana, César Dávila suele aparecer –espectral habitante de la noche– en los torreones de la Plaza del Teatro, para la tertulia magnífica con los murciélagos, las malabareses, los nocheriegos y los juglares. Para César no se inventó el calendario [...] Ni el tiempo, ni la realidad, ni la necesidad, ni la adaptación, existen para este poeta cuyo caso es de un patético y doloroso dramatismo. Activo y orgullosamente, Dávila se ha marginado del cotidiano vivir. No tiene casa, ni ruta, ni ocupación, ni programa. Tiene solamente el jardín azul de su poesía [...] Una angustia grande y solitaria [...] Una angustia en cuyas lúgubres profundidades se asoma Dios como una fosforescencia azul de fuego fatuo (Noboa 1993, 85).

Este estilo de vida, marginal, noctámbulo y trasgresor, supuso para muchos de los bohemios heroicos un final trágico. De ahí que una de las justificaciones que tuvo la esposa de César Dávila Andrade, inmediatamente

luego de su matrimonio en 1949, para insistir en el traslado de su esposo a Caracas, fue precisamente el temor que el poeta terminase trágicamente muerto en alguna madrugada quiteña de insistir en su vida bohemia, como había sucedido con uno de sus compañeros de bohemia cuyo cadáver había aparecido en una de las quebradas de Quito.⁶

Sin embargo, para poetas bohemios como Dávila Andrade, la vida noctámbula no solo fue un gesto contra el poder controlador y la moral dominante, sino también un medio para acceder y experimentar vivencias más plenas de sensibilidad y percepción en busca de objetivos trascendentes.

En la noche las dimensiones del tiempo y espacio parecen más amplias; la multitud disminuye y el ritmo se aquieta. Las personas suelen ser más amistosas, quizá porque son menos, y porque los insomnes mantienen una fraternidad particular; es la logia de los que combaten el sueño mientras el resto duerme. Aquella cordialidad, parece relacionada con la agudización de la percepción. Sin duda, en la noche las personas son más perceptibles y sensibles (Al Alvarez 1997).

No obstante, es necesario tener en cuenta que a la par y simultáneamente que occidente inició la exploración y colonización de la noche en el siglo XIX, empezó la exploración de las tinieblas de la mente o del alma, de esa “noche interior” como la llamó Novalis. Aunque bien es cierto que antes del triunfo de la iluminación artificial de la noche, ya la búsqueda de conocimiento y el autoconocimiento se convirtió en una actividad noctámbula. Baste recordar que Montaigne o Milton y todos quienes se asumieron como “pensadores” estudiaron por la noche; actividad considerada superior y motivo de orgullo para sus protagonistas. En el ambiente nocturno, como bien destaca Al Alvarez, aquellos estudiosos se tornaron más perspicaces, sensibles y agudos, logrando penetrar en los misterios de la vida y del hombre; pero sobre todo, su sensibilidad religiosa se agudizó, y por tanto, su inclinación metafísica se despertó. A partir de entonces, el trabajador intelectual nocturno devino en una suerte de iniciado.

Para los románticos, con Novalis a la cabeza, como destacaría Albert Béguin referido por Donají Cuéllar (2002, 66-67) la noche fue la gran reveladora, “la fuente oculta de nuestros sentimientos y de las cosas, el tesoro infinito en el cual [...] surge todo un mundo de imágenes. Los ojos del sueño se abren en las profundidades y se descubre la vida más secreta, el reino divino donde solo penetra la intuición”.

Al decir de Donají Cuéllar, los románticos alemanes asumieron y

6. Olmedo Dávila Andrade, entrevista realizada en Cuenca el 25 de octubre de 2007.

creyeron que el sentimiento, la creación poética y el sueño son vías por las que se podían acceder al “todo”; un absoluto metafísico que no es susceptible de comprenderse o analizarse mediante la razón sino solamente de experimentarse a través de los sentidos y la intuición. Ese absoluto fue formulado por Novalis en la triada noche-madre-amada. El poeta alemán creyó que el acceso al absoluto le permitiría llegar al conocimiento exacto de la naturaleza o “mundo exterior”, después de haber indagado la naturaleza propia, el “hombre interior” o la “noche interior”. Novalis creía que la transformación interior del hombre conduce necesariamente a la transformación del universo. Para esta poética, el conocimiento resulta igual que para Aristóteles, revelación de un orden superior.

La fascinación por la noche fue retomada con pasión por los modernistas, a partir de la recuperación de la poesía de Novalis y el entusiasmo por los nocturnos de Chopin. Las obras del poeta alemán fueron difundidas en México por Amado Nervo, y la música del compositor polaco por José Asunción Silva en Colombia. Silva se dejó influenciar notablemente por los “nocturnos” de Chopin, melodías que le tocó escuchar y vivir cuando estuvo en París, de ahí que decidió utilizar el término para su famoso *Nocturno* de 1894. De regreso a Bogotá, en 1910, se dice, que el poeta hacía reuniones con el piano al fondo y la música de los nocturnos en el atril.

De esta manera, los poetas modernistas se detuvieron en la contemplación de la noche, ya sea para exaltar su paisaje, o bien para expresar emociones relacionadas con la soledad, el miedo, la angustia, la muerte, el amor y el erotismo, en poemas que llamaron “nocturnos”. El origen y la inspiración de estos poemas fueron, por tanto, eminentemente románticos.

El estudio de los “nocturnos” pertenecientes a los máximos exponentes del modernismo hispanoamericano, le ha permitido concluir a Donají Cuéllar que la experiencia del conocimiento presente en los nocturnos, dio lugar a una trayectoria inversa a la que propuso Novalis. El paisaje nocturno propició estados introspectivos que no revelaron un orden superior sino la emoción y la situación existencial de cada autor. Dicho en otras palabras, las vivencias y la reflexión sobre la noche que desplegaron los poetas modernistas, no los acercaron al absoluto metafísico, como deseaba Novalis, sino al conocimiento de sí mismos.

La experiencia con la noche que tuvo César Dávila Andrade, dos décadas más tarde que los poetas modernistas, tuvo también como resultado una experiencia igual. Pues, a la par con su inclinación noctámbula se desarrolló su capacidad de introspección a tal grado que él mismo la

definió como hundirse en sí mismo, según se destaca en el poema “Carta a la Madre” escrito en los años de bohemia en Quito:

Dime qué piensas de este hijo.
Te salió tan extraño.
Renunció todo aquello que los otros ansiaban,
Y se hundió en sí, tanto, que quizá no es el mismo...

Sin embargo y al mismo tiempo, esa búsqueda interior o necesidad de autoconocimiento, lo llevó por el sendero que había trazado Novalis. Pues, contribuyó a afirmar en el poeta cuencano su vocación metafísica, afirmándose su afición por las doctrinas orientales y esotéricas. Fue así como en la noche quiteña nació el personaje del *faquir*.

G. H. Mata (1981) cuenta que el sobrenombre se lo puso el escritor cuencano Alfonso Cuesta y Cuesta en una taberna de Quito, una ocasión que Dávila Andrade se había puesto demasiado pesado con los asuntos de las ciencias ocultas y demás cosas del Zen; fue entonces cuando Cuesta y Cuesta le amonestó diciéndole “cállese faquir”, con el ánimo no de elogiarlo sino de zaherirlo.

Lo cierto es que por aquel entonces, César se volcó con mucha pasión al estudio de las doctrinas orientales y esotéricas seducido por la metafísica y lo absoluto. Filoteo Samaniego (1993, 23) quien lo conoció a fines de la década de 1940, señala que para entonces César se había “empapado de filosofías de oriente y presumía de sus poderes de pensamiento y hasta de su fuerza física decuplicada gracias a gimnasias y ejercicios de internas y rituales disciplinas y concentraciones, convencido de su capacidad de faquir realizado”.

El sentido de la dipsomanía daviliana

Desde remotos tiempos, en la cultura humana, la ebriedad ocasionada por el alcohol fue considerada una forma de elevación espiritual, un estado de afinamiento de la sensibilidad y la lucidez. De ahí la definición del vino y los licores como bebidas espirituosas. Sin embargo, a partir de Baudelaire, la relación entre alcohol, drogas y creación poética se convirtió en convicción y teoría, y fue fielmente seguida por la bohemia francesa de la post-comuna, con Rimbaud a la cabeza y, posteriormente, por los modernistas hispanoamericanos.

Baudelaire insistió en el valor de los sueños, en la importancia de la facultad de soñar para todo creador, por lo que empezó a experimentar diversos métodos con el fin de desarrollar dicha facultad. Baudelaire creía

que la facultad de soñar es divina y misteriosa porque mediante el sueño el hombre se conecta con una realidad profunda, con el alma de las cosas, la fuente de la belleza (Starkie 2000). La necesidad de comunicarse con ese mundo lo llevó a él, luego a los poetas malditos, y más tarde a los modernistas hispanoamericanos, a buscar las drogas y el alcohol con la esperanza de alcanzar por esos medios la capacidad estable de soñar magníficamente.

Por una experiencia sencilla aquellos poetas sabían que una pequeña cantidad del alcohol era suficiente para que se soltara la lengua, olvidarse de sí mismo y de sus inhibiciones y, por lo mismo, pensar y escribir con más libertad. De ahí que muchos poetas franceses de la bohemia postcomuna y, sobre todo Rimbaud, empezaron a preguntarse qué alturas lograrían escalar si tuvieran acceso a medios más potentes. El poeta niño se había entusiasmado con la lírica descripción de Baudelaire sobre la alucinación con el hachís. A Rimbaud esa experiencia le parecía liberadora, puesto que todos sus sentidos se agudizarían y serían más capaces de recibir sensaciones. Sus ojos verían hasta el infinito, sus oídos percibirían sonidos de ordinario inaudibles.

Inmersos en esa vorágine, como destaca Starkie, muchos fueron los bohemios a quienes les resultó más atractiva la etapa siguiente: la de la alucinación, esto es, cuando los objetos externos asumen gradual y sucesivamente extrañas formas; cuando los sonidos se transforman en colores; cuando los colores parecen convertirse en música y la misma música pasa a ser una serie de números; experiencia que juzgaron de un valor inapreciable. Según Baudelaire, el delirio conduce al alucinado a un estado superior de sensaciones y de conciencia. En esa situación, surge entonces un pensamiento final, supremo: la alucinación se aproxima y se confunde con la inspiración y la iluminación. De ahí entonces que concluyeran que, si se obtenía beneficios espirituales con las drogas y el alcohol, y éstas eran útiles para la creación poética, no sería entonces un precio excesivo el sacrificio de la compostura y la dignidad.

Rimbaud se convenció que el poeta puede llegar a ser el instrumento en el que puede resonar la música de Dios, pero para acceder a tal posibilidad había que acceder al estado de olvido de sí mismo y, para ello, eran buenos todos los medios que posibilitaran dicho estado: drogas, alcohol y todo lo que pueda sacar al alma humana de su caparazón mortal y lanzarla a la eternidad. Desde esta perspectiva, era bueno todo aquello que impedía el control de la razón y liberaba las facultades de sus normales inhibiciones. ¿Qué importa que esos medios sean venenosos y produzcan inevitablemente la inestabilidad mental? Rimbaud encontró así una seria

justificación para depravarse y drogarse, con el fin de acabar con todos los obstáculos cotidianos y todos los diques elevados por la disciplina y la educación en torno a la personalidad humana. Rimbaud escribiría: “el poeta se hace vidente por medio de un largo, inmenso y razonado desarreglo de todo lo sensible” (Starkie 2000, 158).

Muchos de los poetas modernistas hispanoamericanos –entre ellos los decapitados ecuatorianos– al convertirse en admiradores y seguidores de los poetas malditos franceses, quisieron emularlos en el consumo excesivo de alcohol, ajeno o licor de absenta, cloral y morfina. Entre los modernistas hubo quienes optaron exclusivamente por el alcohol y, entre ellos, algunos lo usaron con fines alucinativos. Así por ejemplo el poeta y bohemio español Pedro Barrantes escribió a fines del siglo XIX un poemario titulado *Delirium Tremens*, en el que se presenta dicho trastorno causado por la intoxicación de alcohol y que da lugar a una serie de alucinaciones, como parte de la experiencia esteticista de la bohemia (Aznar, 1993).

Aunque Cesar Dávila Andrade aprendió a tomar en Cuenca de la mano de poetas modernistas y bohemios como Alfonso Moreno Mora, en su estadía en Quito, entre 1944 y 1949, el alcoholismo de Dávila Andrade alcanzó su nivel más supremo. A fines de los cuarenta, amigos cercanos al poeta como Adoum (2003), menciona que el faquir ya olía a guarapo, solía pedir dinero para beber y nadie se lo negaba. Para entonces, César bebía ya sin medida. Su dipsomanía de exceso lleva a pensar que este ya no buscaba tan solo la ebriedad si no la alucinación misma, el delirium tremens en el que empezó a caer con frecuencia. Una anécdota ilustra con claridad esta situación, ocurrida en un hospital de Quito. Una vez que César Dávila presentaba claros síntomas de intoxicación alcohólica fue llevado al hospital por sus amigos, y mientras un prestigioso médico cuencano residente en Quito lo atendía por pedido de Jorge Salvador Lara, el poeta recuperó el conocimiento y se encontró con el facultativo sentado al pie de su cama, lo reconoció y le dijo: “¡Usted! Yo creí que era el Padre Eterno” (Dávila Vázquez 1999). ¿Acaso Dávila Andrade buscaba la alucinación por medio del alcohol como parte de una experiencia de búsqueda espiritual y estética?

Por el relato de Adoum, sabemos que César era muy admirador de Rimbaud, poeta que habría leído desde su juventud, por lo que fue él quien por primera vez les hizo conocer dentro del círculo de amigos en Quito los versos del poeta niño. Adoum menciona que fue César quien les leyó por primera vez en sus reuniones de bohemia con mucha emoción “El barco ebrio”.

Sabemos además que por sus inclinaciones esotéricas, a las que

también era proclive el mismo Rimbaud, Dávila leyó los mismos libros que entusiasmaron a aquél y que le sirvieron para construir su concepción acerca de la poesía. En efecto, Dávila iniciado ya en Cuenca en el rosacrucismo, habría conocido desde esa época el libro de Eliphas Lévi que había fascinado a Rimbaud: *Historia de la magia* (1860). En aquel libro, Lévi convocaba a los poetas del futuro a buscar la iluminación a través de un trabajo que se confundía con el sufrimiento para llegar a alcanzar todo el potencial de que era capaz el ser humano y que se equiparaba con los poderes divinos. Ese sufrimiento fue interpretado por el poeta niño con el desarreglo de todos los sentidos producido por el alcohol y las drogas.

El conocimiento de la obra de Lévi y de las tesis del propio Rimbaud, hicieron que Dávila Andrade otorgue a la poesía y al rol del poeta un significado trascendente. Es probable entonces que en la intensa bohemia quiteña, Dávila se haya planteado la búsqueda de la inspiración o la iluminación poética a través del sufrimiento del alcohol, como una forma de trascendencia espiritual. Bohemia que después del período de 1944 a 1949, volvió a asumir con fuerza entre 1953 y 1958, periodo que permaneció en el Ecuador debido a una profunda crisis matrimonial. En este segundo período compuso uno de sus mejores poemas: “El ebrio”, que luego se publicó en el libro *Arco de Instantes* (1959). En este texto, César Dávila Andrade ensalza la ebriedad en tanto condición espiritual elevada. La embriaguez es presentada como un estado de gracia, cercana a la revelación y la epifanía. Por tanto, la beodez se asume como un estado de beatitud, una acción como el mismo poeta dice “sin pecado”, en fin, una suerte de comunión (Dávila Vázquez 1999). Es esta precisamente la concepción acerca de la ebriedad que tuvieron los poetas malditos franceses, de la que Dávila resulta tributario:

Ir a pasos rotos sobre ese paso roto que camina solo
Bajo el Ebrio.
Salir en la noche, pálida ya de aurora,
Y elegirse entre los ahogados más humildes en el Señor.

Ir de animal en animal, por ese número, Número en Cruz,
Con la camisa de un velero náufrago
Que nunca ya te tomará en cuenta.

Ir de luna en luna
Con la princesa de carne vestida de yeso.
Amor de astilla que nos avisa al sitio exacto de la Cruz
En el hombro sin ropa.

Caer en el caos de la mujer dibujada ya por cien manos.

Y, caer en la gárgara del Beodo Universal!

Porque el ventríloco escribió en un velo
El soliloquio de la mosca,
Ir de oído en oído hacia el Silencio.

Blasfemia de los ebrios,
Desde el líquido idioma de los niños,
Rezas devotamente a la espalda de palo de Jesús.

Temblar como una copa en las manos de un loco
Y temer que la llaga termine
En la hora de la muerte.

Extender el Cielo hasta el otro lado de Dios.
Y extender la carne
Hasta el último clavo del Gólgota.
Hasta que el Ángel se deshaga en papel y en agua.
Y, luego, escuchar: “Esta es mi Sangre”
Y embriagarse sin calor y sin pecado.

En el ensayo “Yoga, magia y poesía” escrito en Venezuela en la década de 1960, Dávila Andrade criticó a Rimbaud su equívoco de querer compararse con Dios, pero no negó que el trabajo poético sea un quehacer que acerca al hombre a Dios y, por tanto, una forma de trascendencia espiritual. En una entrevista concedida por esa misma época afirmó sin ambages: “La prosa se ofrece a los hombres, la poesía a los dioses” (Delgado 1967, 10). En aquel ensayo puso en cuestión la forma o el camino a seguir para lograr dicho cometido, esto es, a través de las drogas y el alcohol, pero ello se explica porque César para entonces se había propuesto superar su adicción alcohólica a través de esforzadas terapias aunque sin éxito.

Solo a la luz de la asimilación de las doctrinas esotéricas y de la concepción poética que de ellas logró desprender –como en su tiempo lo hizo Rimbaud– se torna comprensible la adicción alcohólica daviliana. Si no se toma en cuenta esto, fácilmente se juzga el alcoholismo de César como un simple vicio y, por consiguiente, un comportamiento negativo en tanto moralmente reprochable, como lo han hecho desgraciadamente algunos de sus compañeros de bohemia⁷ y algunos estudiosos de su obra como su propio sobrino Jorge Dávila Vázquez (1998).

Tal conclusión se desprende de la relación entre alcoholismo y creación literaria que plantea la misma obra y vida de Dávila Andrade. A partir del testimonio emitido por Enrique Noboa Arízaga, uno de sus compañeros de bohemia, subrayado por Dávila Vázquez (1999, 95): “Hay que destacar [...] y en estricto honor a la verdad que, por el

7. Olmedo Dávila Andrade, entrevista realizada en Cuenca el 25 de octubre de 2007.

elevadísimo respeto que Dávila Andrade sentía por su obra literaria, nunca, así, literalmente, nunca, escribió ninguna de sus piezas trascendentales de relato o poesía bajo los influjos del alcohol”, dicho autor, deduce que el alcohol anulaba las capacidades productivas y estéticas de César, como se evidenciaría en los poemas que escribió en estado etílico, la mayoría de los cuales son pequeños escritos con evidente desarticulación e incoherencia como por ejemplo los poemas: “Canción a Rita”, “Teresita”, “Para Fany, recordada” y sobre todo “Canción y homenaje”, que según Dávila Vázquez se trata de “poemas menores”.

Lejos de la experiencia y el significado que tuvo la ingesta de alcohol y drogas para los poetas malditos y mordernistas, es evidente que esta afirmación parte de un prejuicio prevaleciente en el medio social, esto es, el hecho de que la adicción alcohólica o la beodez en particular, resulta una condición deplorable, un estado dismuntivo y, por ende, una conducta moralmente inaceptable. Dávila Vázquez no recupera ningún elemento positivo del alcoholismo de su tío. Pues, destaca que de una persona bondadosa y tímida, César se convertía en una persona ruidosa, agresiva, díscola, en fin, asumía “su faceta deplorable”. “En sus períodos de bebida no tenía límite alguno, empeñaba lo que poseía, y buscaba la compañía de gentes vagabundas y consuetudinarias” (94).

Sin embargo, si dejamos a un lado los prejuicios sociales en torno al alcoholismo, resulta en primer lugar, que aquellos poemas a los que hace referencia Jorge Dávila no son tan malos como se pretende verlos, sino que obedecen a un estado alucinatorio que si bien no los hace fácilmente comprensibles, les otorga al mismo tiempo una belleza misteriosa.

Pero además, es necesario tener en cuenta que la experiencia alcohólica para un dipsómano, no se reduce al estado de beodez estrictamente, sino que va más allá de ese momento. Si fuese el caso que César Dávila Andrade no escribió nada importante de borracho, como quieren destacar Arízaga Noboa y Dávila Vázquez, las ideas, sensaciones y visiones principales de sus “piezas trascendentales” fueron obtenidas en el clima de la bohemia; solo que el arduo y minucioso trabajo de redacción final y corrección que implica la poesía y el relato, por obvias razones, no podía llevarse a cabo en las mismas tabernas.

Además, la posibilidad de que hubiese escrito algún texto importante en un estado definido por la ingesta de alcohol, sea ebrio, en delirio, en la resaca o en el período de crisis alcohólica definido por un evidente síndrome de abstinencia (al parecer ese fue el caso de *Boletín y elegía de las mitas*), esto no le quita ningún mérito, a excepción de que se juzgue tal hecho desde una visión prejuiciada y moralista.

La verdad es que como prueban los testimonios de la mayoría de sus compañeros escritores que compartieron algunas noches de aguardiente con César, la obra daviliana debe muchísimo a la bohemia. Al parecer César extrajo de sus noches alcoholizadas muchas ideas que luego de trabajarlas se convirtieron en grandes poemas y magníficos cuentos.

En sus memorias Galo René Pérez (2007, 105) destaca cómo César Dávila Andrade en sus peregrinajes por las cantinas de Quito, donde bebía sin medida, llevaba consigo hojas de papel dobladas para poder anotar y registrar sin disciplinas de tiempo “las expresiones que de pronto le dictaban sus exigencias interiores”. Metodología de trabajo de la que Pérez asegura haber sido testigo en algunas ocasiones. De ahí la expresión de Edmundo Rivadeneira (1967, 15) de que “muchos de sus cuentos comenzaron por ser alucinaciones forjadas en ambientes del bajo mundo, a los que Dávila Andrade, acudía en busca de ‘amigos’”. Esta metodología es confirmada también por otro poeta que fue muy cercano a Dávila Andrade, el cuencano Jacinto Cordero Espinosa. Jacinto cuenta que en una ocasión que lo visitó en Quito tuvieron una jornada de 8 a 10 días de bebida en tabernas marginales, entre ellos un lupanar sórdido de la calle La Ronda:

A esos sitios sabía llevar un papel y anotaba todo. A veces estaba hablando conmigo – ambos nos sabíamos decir *chazito*– y me decía *chazito* ya te robé la idea y anotaba, diciendo “lo que acabas de decir es una maravilla”. Yo le decía “que vas hacer” y él me decía “un cuento” [...] Como sucede con el loto azul, buscaba la poesía a través de la soledad, la pobreza, la bohemia y el alcohol. Muchas veces lo hacía de propósito. Él sacó su gran poesía de ese mundo del alcohol, los barrios pobres, la miseria y el aguardiente.⁸

Entre los años de 1944 a 1949 y luego entre 1953 a 1958, la adicción alcohólica del poeta azuayo fue permanente, no estacional o cíclica. Aquellos momentos corresponde a la producción de la parte más elogiada de su obra poética y narrativa que incluye poemarios como: *Canción a Teresita* (1945), *Oda al Arquitecto* (1945), *Espacio me has vencido* (1946), *Boletín y elegía de las mitas* (1957); *cuentos como “Vinatería del Pacífico”* (1948), algunos de los relatos de *Abandonados en la tierra* (1951) y *Trece relatos* (1955). Mientras escribía estas obras, César Dávila Andrade experimentó las más intensas vivencias alcohólicas a la par que su fuerza creativa y estética alcanzó su más alto nivel.

Es más, bien se puede señalar que los diferentes momentos vitales por los que atravesó Dávila, en sus períodos de bohemia en Quito y luego en Venezuela solo se pueden explicar en función de su cercanía o distancia

8. Jacinto Cordero Espinosa, entrevista realizada en Cuenca el 24 de octubre de 2007.

frente al alcohol. Esta bebida que literalmente se constituyó en un elixir espirituoso para Dávila Andrade, pues definió y marcó su trayectoria vital y literaria.

Debemos concluir por tanto que César Dávila Andrade es el mejor representante de la bohemia heroica en la historia de la literatura ecuatoriana; bohemia que debe considerarse un estilo de vida acorde a una concepción muy clara del trabajo intelectual y literario: el amor y la entrega total a la labor poética, lo que le llevó a rechazar la funcionarización que impedía asumir la escritura como una actividad central y única. De ahí que a pesar de su condición de proletariado intelectual, de su descuido y desarreglo arrabalero de bohemio y noctámbulo, fue portador de un aristocratismo artístico que produjo una poesía sumamente refinada y elaborada, construida con un lenguaje brillante y exquisito en la que se evidencia el culto por la palabra y la belleza y que parece sustentarse en la inspiración y la iluminación. Elementos estos últimos que fueron posibles en las noches alcoholizadas de la bohemia quiteña.

Un vínculo estrecho conecta a Dávila Andrade con los poetas modernistas y los decapitados en particular; nexo que se evidencia no solo en el estilo poético de sus primeras obras sino en su actitud vital y trayectoria de vida, que terminaría, como la de aquellos, en un mismo final trágico: el suicidio.

Bibliografía

- Adoum, Jorge Enrique. 1997. "César Dávila Andrade señas de identidad". *El Guacamayo y la Serpiente*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay: 11-15
- _____. 2003. *De cerca y de Memoria: lecturas, autores, lugares*. Quito: Archipiélago.
- _____. "César Dávila Andrade. El Faquir" (2005). En *Parias, perdedores y otros antihéroes. Quito y sus célebres personajes populares*: 183-186. Quito: Editorial Trama.
- Alvarez, Al. 1995. *La noche*. Madrid: Anaya.
- Araujo Sánchez, Diego. 1986. "César Dávila Andrade: el dolor más antiguo de la tierra". *Ágora* No. 8: 23-44. Quito.
- _____. 1997. "De César a César: una visión de la poesía de Vallejo y Dávila Andrade". *El Guacamayo y la Serpiente*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay: 16-49.
- Astudillo, Rodrigo. 1973. "Boletín y elegía de las mitas de César Dávila

- Andrade”. Tesis de Licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras. Quito: Universidad Central.
- Aznar, Manuel. 1993. “Modernismo y Bohemia”. En *Bohemia y literatura (de Bécquer al Modernismo)*: Serie: Filosofía y Letras, Núm. 146, 50-88. Salamanca: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Barrera, Alfonso. 1967. “César Dávila Andrade”. En: *Revista Letras*, Oct. de 1967, No. 133. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Barrera, J Ricardo. 1999. “Un poeta llamado Félix Valencia”. En *Parias, perdedores y otros Antihéroes. Quito y sus célebres personajes populares*. Colección Memoria, No. 4. Quito: Taller de Estudios Andinos.
- Baudelaire, Charles. 1995. *El Pintor de la vida moderna*. Bogotá: Ancora Editores.
- Benjamín, Walter. 1972. *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Carrión, Benjamín. 1995. *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*. Quito: Dirección General de Educación y Cultura/Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Crespo, María Rosa. 1989. “El hombre claroscuro de la noche”. Diario *El Mercurio*, 3 de nov. 1C. Cuenca.
- Crespo, Laura de. 1993. Carta publicada en: *Boletín y elegía de una vida*. Quito: Casa de la Cultura, 1993.
- Cordero Espinosa, Jacinto. 1997. “Palabras en homenaje a César Dávila Andrade”. En *El Guacamayo y la Serpiente*, N° 1. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, s.f.
- Cuéllar, Donají. 2002. “Los nocturnos modernistas: esbozo de una tradición”. En *Literatura Mexicana*: 65-90. México: Universidad Nacional, D.F.
- Cueva, Agustín. 1967. “Dávila Andrade. Sus obsesiones y sus símbolos”. En *Revista Letras*, No. 133. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Dávalos, Bianca. 1967. “In Memoriam”. En revista *Zona Franca* Año III, Número 45. Caracas.
- Dávila Andrade, César. 1984. *Obras completas. Poesía y relato*, t. I y II. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede Cuenca/Banco Central del Ecuador.
- Dávila Vázquez, Jorge. 1984. “Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación a César Dávila Andrade”, prólogo a César Dávila Andrade. En *Obras Completas, Poesía y relato*, t. I y II. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede Cuenca/Banco Central del Ecuador: 11- 87.
- _____. 1998. *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*. Cuenca:

- Publicación de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencia de la Educación, Universidad de Cuenca/Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Graetzer Álvarez, Margarita. 1985. “Los cuentos de César Dávila Andrade. Desde la tristeza milenaria hacia la iluminación”. En revista *Cultura*, No. 22: 33-71. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Jácome, Gustavo Alfredo. 1993. “César Dávila Andrade a los veinticinco años de su inmortalidad”. En *Boletín y elegía de una vida*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- La Place, Pier. (1967) “La ausencia de la palabra”. En revista *Zona Franca*, Año III, Número 45. Caracas.
- Liscano, Juan. 1997. “El solitario de la gran obra”. En *El Guacamayo y la Serpiente*, 3-11. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1997: 3-11.
- Mata, G.H. 1969. *Traición a la vida*. Cuenca: Editorial Biblioteca “Cenit” Empresa Cultural.
- Mata, G. H. 1981. *Psicografía de César Dávila Andrade*. Cuenca: Publicaciones y Papeles.
- Martí Monterde, Antoni. 2007. *Poética del Café. Un espacio de la modernidad literaria europea*. Madrid: Anagrama.
- Noboa Arízaga, Enrique. 1993. “Algo del exilio terrestre de César Dávila Andrade”. En *Boletín y elegía de una vida. Homenaje a César Dávila Andrade*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Patiño Sánchez, Edith. 2007. *Presencia de César Dávila Andrade*. Cuenca: Colegio César Dávila Andrade, Ingráfica.
- Pérez, Galo René. 2001. *Literatura del Ecuador 400 años: crítica y selecciones*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- _____. 2007. *Agua que se va por el río. Vida autocontemplada*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Ramón, Gonzalo. 1969. Anexos de “César Dávila Andrade: mago de la poesía”. En *La poesía ecuatoriana*: 161-163. Quito: Casa de la Cultural Ecuatoriana.
- Rivadeneira, Edmundo. 1967. “Cesar Dávila Andrade”. En Revista *Letras*, No. 133. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Rivas Iturralde, Vladimiro. 1967. “La imposible división de la obra de César Dávila A”. En Revista *Letras*, No. 133. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Romero Tobar, Leonard. 1993. “En los orígenes de la Bohemia: Bécquer, Pedro Sánchez y la revolución de 1854”. En *Bohemia y literatura (de Bécquer al Modernismo)*. Serie: Filosofía y Letras, No. 146.

- Salamanca: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Salvador Lara, Jorge. 1967. “Los originales del *Boletín y elegía de las mitas*”. En Revista Letras No. 133. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Samaniego, Filoteo. 1993. “La soledad planetaria de César Dávila”. En *Boletín y elegía de una vida. Homenaje a César Dávila Andrade*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Starkie, Enid. 2000. *Arthur Rimbaud*. Madrid: Siruela.
- Schwartz, Kessel. 1987. “Muerte y transfiguración en César Dávila Andrade”. Revista *El Guacamayo y la Serpiente*, No. 27, 69-92. Cuenca: Casa de la Cultura Núcleo del Azuay.
- Veintimilla, María Augusta. 1997. “La pasión poética de César Dávila Andrade”. En *El Guacamayo y la Serpiente*, 50-61. Cuenca: Revistas de la Sección de Literatura de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.
- Villena, Luis Antonio de. 1983. “Introducción al dandysmo”. En *Corsarios de guante amarillo*. Barcelona: Tusquets editores.
- _____. *La felicidad y el suicidio*. 2007. Primera edición. Barcelona: Bruguera.
- Zamora, Alonso. 1993. “Nuevas perspectivas sobre *Luces de Bohemia*”. En *Bohemia y literatura (de Bécquer al modernismo)*. Salamanca: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Serie: Filosofía y Letras, No. 146, 1993: 12-26.



César Dávila Andrade: la sorprendente ambivalencia de su mirada. Narrar lo incorpóreo, la pavorosa intimidad humana y la imperecedera ternura*

César Dávila Andrade: the surprising ambivalence of his gaze. Narrate the incorporeal, the terrifying human intimacy and the everlasting tenderness

ALICIA ORTEGA CAICEDO**

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

alicia.ortega@uasb.edu.ec

<https://doi.org/10.32719/13900102.2018.43.2>

Fecha de recepción: 16 febrero 2018

Fecha de aceptación: 19 abril 2018

RESUMEN

Este escrito es un testimonio de lectura, un regreso al Fakir, un homenaje a César Dávila Andrade en la celebración del centenario de su nacimiento. La autora vuelve a leer algunos de sus cuentos y escritos de prosa no ficcional, cartas suyas, novelas y semblanzas que algunos de sus contemporáneos escribieron sobre él o lo convirtieron, años más tarde otros, en personaje de novelas. Lo que me interesa es comprender cómo miró, sé miró y fue mirado, porque sobre la mirada del escritor quiero reflexionar.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, César Dávila Andrade, cuento, literatura, mirada, escritura.

* Este texto fue leído en una mesa de homenaje al centenario del nacimiento de César Dávila Andrade, en la II Feria del Libro Independiente de la Universidad San Francisco de Quito (2-4 de octubre de 2018, Campus USFQ). (N de la A).

** Ecuatoriana. Docente titular en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, en el Área de Letras y Estudios Culturales. Magister en Letras por la Universidad Andina Simón Bolívar y Ph. D. en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Pittsburgh. La tradición narrativa ecuatoriana, la novela contemporánea escrita por mujeres en América Latina, la ciudad y sus representaciones literarias, la historia de la crítica literaria latinoamericana focalizan sus intereses académicos. Forma parte del comité editorial de la revista en línea *Sycorax* (<http://proyectosycorax.com>). Últimas publicaciones: *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX* (2017), *Pensamiento crítico-literario de Alejandro Moreano* (editora, 2014), *Tradición marxista, cultura y memoria literaria: Agustín Cueva, Bolívar Echeverría y Alejandro Moreano* (editora, 2014), *Jorge Icaza y Pablo Palacio: vanguardia y modernidad* (editora y coautora, 2013), *Historia de las Literaturas del Ecuador*, tomos 7 y 8 (editora y coautora, 2011).

ABSTRACT

This writing is a testimony of reading, a return to the Fakir, a tribute to César Dávila Andrade in the celebration of the centenary of his birth. The author re-reads some of his stories, non-fictional prose writings, letters, novels and sketches that some of his contemporaries wrote about him or converted, years later, into a novel character. What interests me is to understand how he himself looked, he looked at others and was looked at, because it is on the writer's gaze that this seeks to reflect.

KEYWORDS: Ecuador, César Dávila Andrade, short story, literature, gaze, writing.

I. Figuraciones literarias

Muy al inicio de la novela de Jorge Enrique Adoum, *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976), reconocemos una explícita referencia al Fakir, entre paréntesis y en el marco de una reflexión acerca de la escritura, la provocación de la página en blanco, la pregunta por el oficio de escritor, el lugar de la pasión y los afectos en el “combate” con la palabra:

(Cuando obligado por Gálvez, el Fakir se resignó a ir al hospital por una inflamación de la pleura que venía tratándose desde hacía algunas semanas con quemados de aguardiente, uno de los empleados al inscribirlo, le preguntó su profesión. Poeta, dijo naturalmente orgullosamente porque esa fue su única ocupación en la tierra. No es eso lo que le pregunto, dijo el empleado, sino en qué trabaja. En la poesía, dijo el Fakir. Otro empleado, el inteligente, dijo a su colega: Pon periodista nomás. Lo peor hermanito, contaba el Faquir, fue cuando el domingo de mañana pregunté si podían darme comprando el periódico. Por qué no lee más bien el de ayer que tenemos, me dijo el interno. Porque hoy me iban a publicar un poema, le dije, por lo menos el Llerenita me lo ofreció. Cuando pasó el médico, porque de veras pasó de largo por las camas de los enfermos sin mirarlos siquiera, el interno le dijo señalándome por sobre el hombro, como si le indicara Accidente de tránsito o 39 de temperatura: delirio de grandeza) (Adoum 1986, 11-12).

Una de las imágenes que con más fuerza ronda el imaginario literario ecuatoriano acerca del Fakir coincide con la idea del escritor maldito: alcoholizado, trashumante en su deambular nocturno, inconforme y extraño en un medio provinciano: “Dávila era un ser próximo de sus personajes atormentados, en muchos sentidos; y en esas noches de interminable bebida, en las que perdía no solo el sentido de la realidad, sino todo, hasta la ropa que cubría su cuerpo y el poco dinero que le pagaban por la corrección de pruebas en la imprenta de la Casa de la Cultura, lo que hacía era peregrinar en pos de sí mismo y del verdadero sentido de la existencia, a tientas, en medio de las tinieblas del alcohol y la miseria, entre aquellos a los que consideró siempre sus hermanos, con una ternura digna de los santos (Dávila Vázquez 2005). De hecho, una de

las últimas imágenes que conservaba yo del escritor era su presencia como personaje de Eliécer Cárdenas, en *El pinar de Segismundo* (2008): una novela que, en palabras de su autor, “fue escrita cuando se conmemoraba en Ecuador el centenario del nacimiento de Jorge Icaza e iba a cumplirse el cincuentenario de la tardía aparición de la novela *Égloga trágica* de Gonzalo Zaldumbide.” (Cárdenas 2008, 167). Efectivamente, Icaza y Zaldumbide entran en la novela de Cárdenas junto con otros escritores y artistas que protagonizaron el medio literario durante la primera mitad del siglo pasado: César Dávila, G. H. Mata, Oswaldo Guayasamín, entre otros; “amigos y cofrades” vinculados a la Casa de la Cultura bajo el liderazgo de Benjamín Carrión. Los personajes, sujetos históricos reales, son retratados en la novela de Cárdenas en su dimensión más cotidiana: pasiones personales, pequeñas venganzas y rivalidades, complicidades y búsquedas, en el desarrollo de una lograda trama que porta las huellas de otros textos –escondidos y asimilados– a manera de una sobre-determinación intertextual (*Boletín y elegía de las mitas*, *El Chulla Romero y Flores*, como ejemplos). En el presente narrativo, 1956, Icaza, Mata, Dávila Andrade, Guayasamín, son convocados en la biblioteca de la casa de Benjamín Carrión, por su secretario privado. Los confabulados deben cumplir una secreta misión, que consiste en robar los manuscritos dispersos y ocultos de *Égloga trágica*, con el fin de minar la salud emocional de Zaldumbide e impedir su candidatura como binomio de Camilo Ponce en las próximas elecciones. Lo que me interesa ahora destacar de esa lectura es la presencia de César Dávila en el relato: su consistencia humana, su trazo y guiños biográficos, las resonancias de ese nombre propio en la escritura:

Delgado, de aspecto frágil, unos ojos inquietos emboscados tras lentes gruesos de montura, asomó por la puerta de la biblioteca el poeta César (Cárdenas 2008, 18).

¿Y qué podemos hacer nosotros? –sonó la voz de cristal mellado del poeta César, como un amortiguado trino después de la tempestad de las palabras de Grijalva. Junto a Guayasamín, su figura semejava el desvalimiento humano y corporal ante la estridencia de un ser pletórico de vida (21).

Su aliento olía a licor barato, y por lo ajado de su traje, la corbata con el nudo maltrecho, podía colegirse que se había pasado la noche de cantina en cantina en aquel centro de la capital tan pródigo en tabernuchas y guaraperías ínfimas (55).

Prima en la imaginación fabuladora que recrea al poeta su “errático peregrinaje por las más infelices tabernas”, su deambular ritual “reconocido y abrazado por borrachos de mala traza”. En la novela de Cárdenas, Dávila Andrade aparece como un personaje de ojos tristes y tímidos, de gestos

nerviosos y de pocas palabras. En el curso de la fábula, el poeta delega en otro el cumplimiento de la misión asignada, mientras se refugia en una cantina cualquiera del sector quiteño La Marín. Escribe sin parar en cualquier servilleta o pedazo de papel, como si la escritura se tratara de una urgencia siempre impostergable. Sin duda, se trata de una novela ingeniosa, que incorpora el nombre propio de varios personajes reales como tributo y homenaje lleno de afecto. La operación de nominación de los personajes, en función de un referente literario real, teje una escritura que nos seduce por efecto de una especial familiaridad que la sola mención de los nombres hace posible. El solo reconocimiento provoca en el lector un particular placer, porque todo un acumulado de conocimiento se activa ante la enunciación del nombre propio. Cabe entonces preguntarnos qué conocimiento se activa cuando de César Dávila Andrade se trata. Más aún, cuando la leyenda, los episodios biográficos, el imaginario, la sombra del suicidio nos convocan.

Antes de pasar a la lectura de algunas de sus cartas y cuentos, resulta oportuno leer una parte de la breve noticia biográfica que le dedica María Augusta Vintimilla en el contexto de una reflexión acerca de la poesía daviliana:

César Dávila Andrade (Cuenca 1928-Caracas 1967) llevó una existencia azarosa y atormentada, signada por una aguda conciencia de descentramiento y exilio, y por una no menos angustiada búsqueda de afirmación existencial a través de una poesía intensa, extraña y poderosa que en sus exploraciones más extensas bordea el abismo del silencio. Su incesante peregrinaje por algunas ciudades del Ecuador y Venezuela concluyó abruptamente en un hotel de Carcas, en 1967; podemos conjeturar su soledad, las derrotas existenciales, las sucesivas crisis personales provocadas por el alcohol; pero sobre todo la terrible e íntima certeza de que la aventura poética que emprendió desembocaba en la aniquilación final del sentido, y quizás precipitó su decisión de seccionarse la garganta con una hoja de afeitar.

Dávila asumió la escritura como una audaz tentativa de alcanzar el conocimiento absoluto, la iluminación total, la imposible disolución de las fronteras que separan las palabras del sentido, el instante de fulguración en que el Buscador y lo Buscado se confunde [...] (Vintimilla 2012, 212).¹

1. La producción narrativa de César Dávila Andrade se compone de varios relatos, algunos de los cuales fueron publicados en formato de libro *—Abandonados de la tierra* (1952), *Trece relatos* (1955) y *Cabeza de gallo* (1966)— y otros aparecieron en revistas y antologías. Sus relatos fueron recogidos en el segundo tomo de las *Obras completas* (Cuenca: Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Banco Central del Ecuador, 1984), ambos tomos editados por Jorge Dávila Vázquez. Este segundo tomo, *Relato*, incluye también una significativa selección de ensayos, prosa poética y comentarios bibliográficos. Se trata de textos cortos, escritos en su momento para revistas y periódicos, principalmente para la revista venezolana *Zona Franca* de la que César Dávila fue un cercano colaborador.

II. Cartas: la conciencia vigilante de “un modesto soldado”

Sin desconocer los episodios de una biografía atravesada por la nocturnidad y cierto desvalimiento, vale también advertir una forma de radicalidad y de fortaleza vital que ancla y se sostiene en la escritura: saberse poeta, responder desde la poesía cuando es interrogado acerca de su oficio, preguntar una y otra vez por la publicación de sus escritos (como evidencian sus cartas recogidas en publicaciones posteriores). En las cartas dirigidas a Benjamín Carrión, desde Caracas a inicios de los años cincuenta, el poeta le informa acerca de sus trabajos –en una agencia de publicidad venezolana, en los diarios *El Nacional* y *La Esfera*, así como en la radio– a la vez que solicita al reconocido crítico alguna “misión o tarea” para difundir publicaciones ecuatorianas de actualidad, así como también auspicio institucional y apadrinamiento para la publicación de su obra:

Cierta vez, en la oficina del novelista Alfredo Pareja, me había dicho usted que si la comodidad iba a entorpecer mi creación, prefería verme envuelto en constante lucha de dolores, para que escribiera. Bueno, en mi actual situación, de serenidad laboriosa, aunque no de holgura, he escrito dos libros de cuentos [se refiere a *Abandonados de la tierra y Trece relatos*], uno de los cuales se encuentra en poder del jurado del Concurso auspiciado por la Casa de la Cultura de Guayaquil; y un libro de poesía titulado *Hombre total* [libro que apareció bajo el título *Catedral salvaje*]. Como usted ve querido doctor Benjamín, no me han distraído de mi misión las algarabías que se alzan al borde del Mar Caribe (Dávila Andrade en Salazar 2012, 43-44).

En ese bregar por obtener auspicios para la publicación de sus libros, Dávila Andrade explícitamente deja entrever el imparable trabajo de una “conciencia vigilante” (así lo dice en la misma carta, en sus líneas finales). Una conciencia que, así la percibo, encarna un modo de escribir, de mirar, de habitar. Paso a la lectura de otra carta, que hace parte del *Cuaderno* preparado por Gustavo Salazar y publicado en 2012, esta vez dirigida a su cercano amigo Galo René Pérez. La carta, escrita desde Caracas y con fecha 16 de julio de 1951, sorprende desde su encabezado: “Señor licenciado/ Galo René Pérez Cruz/ Quito (la ciudad más bella del mundo)”. El modo como califica a Quito, “la ciudad más bella del mundo”, habla de esa perspectiva afectiva que provee la distancia geográfica, la conciencia de extranjería. Coincide con la lectura que el mismo Dávila hace del poemario de Carrera Andrade, *Lugar de origen*, en su célebre ensayo “Teoría del titán contemplativo”. Allí, justamente nuestro escritor confiesa que la lectura de ese poema lo devuelve a su propio lugar de origen, en donde prefiere ver el cielo y definirlo como “un estado del alma”, reconocer en las llanuras inmensurables la huella de las

manos con las que Dios las alisa “como después de un gran cansancio”.
Vuelvo a la carta:

Hace mucho que esperaba una hora para escribirte con calma. [...] Por mi parte, sé decirte que he vivido y luchado. No pude dar el salto del Atlántico, porque cuando yo llegaba a Panamá, los delegados del Congreso madrileño retornaban, con placer mío. En esa coyuntura resolví seguir la ruta de los viejos piratas caribes, y así recorrí el Mar de las Antillas, saltando de isla en isla, en su periplo inolvidable. Finalmente de la isla Margarita salté a Venezuela y entré en el dédalo de cemento e inmigrantes que es Caracas. Ciudad violenta, a esta hora, llena de los más inverosímiles contrastes de riqueza y desequilibrio pero centro de una gran experiencia humana, que es lo principal para un modesto soldado que quiere conocer la vida en lo más denso de las batallas sin historia.

Aquí me tienes, ya residente en este país extraordinario, perdido en una de las mil urbanizaciones en que la ciudad prolifera, unido a la vida humana más que nunca por el tintero y por el corazón. He trabajado en muchas cosas prácticas y tremendas; me he improvisado con alegría, en otras, y he escrito algo, cada día (Dávila Andrade en Salazar 2012, 51-52).

Esas cartas de los primeros años en Caracas están impregnadas de una fuerza que le genera un distanciamiento con su propia “sombra ciudadana”: “Desde lejos, se ama el Ecuador con un celo profundo, y tal vez, puro de todo mal interés, de toda cáscara, de todo rencor” (Dávila Andrade en Salazar 2012, 54). Todas las cartas que han sido recogidas están cargadas de afecto para sus amigos del lado de acá, quienes no dejaron de pergeñar semblanzas y retratos del Fakir alrededor de una memoria compartida, afectiva y literaria. De las anécdotas recogidas, me interesa destacar aquellas que referidas a “la miopía de César”, ¿su casi ceguera?:

Un día le regalamos entre todos un par de anteojos y le hicimos daño: comenzó a descubrir la realidad, primero con asombro, luego con una desazón de astrólogo convertido en agrimensor. “El mundo ha sido lindo”, dijo. “Ahora me explico la otra poesía. ¿Vos sabías, por ejemplo, que las moscas tenían patas? [...]. Fue al campo y dijo que era un lugar atroz donde los pollos caminaban crudos [...]. “Anda, hermanito, a ver lo que pasa en el parque”, me dijo una mañana, ensombrecido. Yo no encontré nada diferente, inusual. “Cómo que nada, dijo casi furioso, cómo que nada. ¿No viste que han derribado un árbol? El pobre tenía todavía vivas las hojas temblando al sol” (Adoum 2005, 185-86).

En este ensayo, busco explorar el modo cómo miran esos “ojos tristes”, reconocer la potencia de esa mirada que percibe lo imperceptible para el ojo común, la delicadeza absoluta, lo minúsculo, el gesto casi invisible, la línea que dibuja una cordillera a lo lejos, el velo huidizo de las formas, la nitidez incorporal, el desnudamiento del aire, las hojas que aún tiemblan desasidas de su tierra.

III. Narrativa daviliana.

Mirar el paisaje, escuchar la vitalidad incorpórea, oír las esplendentes naderías

“Visión y elogio del río Paute”, clasificado como “prosa no ficcional” (en sus *Obras completas*, 1984, referida en la bibliografía), es un texto que clara y explícitamente se quiere elogio de paisaje. La fuerza descriptiva acoge un escenario geográfico que contiene el objeto de la atención narrativa: un río, el Paute. La mirada contemplativa del poeta narrador desciende desde una amplia meseta del altiplano hasta posarse en el fondo de un hondo valle: allí en donde lo que de súbito sucede es la irrupción de una perspectiva geográfica. El relato no tiene otro objetivo que narrar el paisaje como acontecimiento: su aparición, su recorte en el horizonte visual es un hecho en sí mismo, un acontecimiento que merece ser narrado no como antecedente de evento alguno, menos como soporte o escenario de una experiencia ajena al paisaje. La percepción del escenario, su registro visual y su relato dan cuenta de la experiencia de un espacio vivido. La narración no es sino el suceder del paisaje, la emergencia de las cosas que lo pueblan, el desnudamiento del aire, el declive del terreno, el despertar de una sonoridad, la percepción de alturas. En suma, el devenir imagen del espacio observado constituye dispositivo de escritura. Leamos: “Ahora el río y el camino se divorcian. De tarde en tarde, solamente el viento nos da noticia de la vida de las aguas; o se columbra una esquirla lejana por una grieta del monte. Una hora después sendero y río conciertan una cita. A la antigua belleza expansiva, ha sucedido la salvaje violencia de la fuerza. El viento encajonado materializa casi el alarido de la corriente ciega” (395). Solemos pensar que lo inefable pertenece al ámbito de lo extremadamente doloroso, al dominio de aquello que nos enmudece por acción de la violencia. En Dávila, hay una forma de lo inefable que también se ve atravesada por la violencia, pero de un modo radicalmente otro, uno que atiende al sutil movimiento de las fuerzas telúricas y de la vida en toda su potencia vital (una potencia hecha también de fuerza tanática): “En el primer momento, no se percibe sino la relumbre de una llamarada enneguecedora; un iracundo oleaje de viento centelleante. Sobreviene después un inefable desvanecimiento” (395).

El viento es un elemento nuclear en algunos de los más célebres cuentos de César Dávila, de hecho le da título a uno de ellos, “El viento”. El relato narra la llegada del primer viento del verano, en la zona de un pequeño caserío ubicado en área rural. Sus personajes, un herrero y su joven esposa actúan y charlan en función del impacto que ejerce en la

atmósfera familiar el desplazamiento de esa poderosa y vertiginosa masa de aire en movimiento. Más importante, la voz narrativa invierte la posición de los personajes en el relato: el elemento de la naturaleza atrapa su atención, mientras la efervescencia amorosa de la pareja recién casada parece obrar como contrapunto del desatado y febril desplazamiento de una corporalidad invisible: “[d]e todos los indicios del verano, el más corporal aunque invisible, era el viento. Su rosa de treinta y dos pétalos se desesperaba en la mitad del cielo. Y siendo incorpóreo, su perfil ondulaba sobre los cañaverales y en el fondo sucesivo de las mieses. Por las noches, oíasele gemir infantilmente en las rendijas de las ventanas y en los resquicios velludos de los encañizados” (240). Señala Gastón Bachelard, en *El aire y los sueños*, que la imagen del aire violento remite a la idea de la cólera pura, de la cólera sin objeto: “Con el aire violento podemos captar la furia elemental, la que es todo movimiento y nada más que movimiento” (280). Más adelante añade: “Es el silbido del viento lo que hace temblar al hombre que sueña, al hombre que escucha” (282). En el cuento, el primer diálogo de la pareja remite a la escucha del viento, una escucha que provoca sueños y también espanto:

—Anoche, mientras dormías, oí el primer viento del verano —dijo él, cuando la mujer apareció.

—Yo soñé que una nube de ángeles, pequeños como mosquitos, volaba sobre la casa, zumbando.

—Es el verano, tienes que cuidarte del viento (Dávila Andrade 1984, 240).

Observa el filósofo francés que la imaginación de las voces solo escucha las grandes voces. El viento llama la atención del narrador justamente a partir del impacto auditivo: el narrador no deja de escucharlo, como tampoco deja de oírlo la pareja. El viento gime, brama, silba: “Por la noche oíasele gemir infantilmente en las rendijas de las ventanas y en los resquicios velludos de los encañizados. Lanzaba las puertas como un chalán borracho. Bramaba entre los toros que ventean a sus hembras. Y hacía entrechocar las ringlas de herraduras recién labradas, produciendo la ilusión de un campanario de gnomos. Pero era entre los árboles en donde su rara sustancia adquiriría el vértigo de la embriaguez” (240). Lo que seduce del cuento es la sutileza de la mirada y de la escucha narrativa: esa capacidad para advertir la fuerza vital en la materialidad minúscula, en el puro dinamismo del movimiento que altera todo lo que toca, en la vibración de la geografía, en la fuerza invisible que afecta a los cuerpos. En algún momento de la narración, mientras la herrerita baja por una carretera en busca de leche, llega el viento entre los flecos de una polvareda: se

aproxima, toca, genera torbellinos de ropas y de gritos, arremete contra el cuerpo de la joven y, dice el texto, “la mostró desnuda desde la cintura”. En el curso del encuentro, el desorden del sombrero despojado, las faldas revueltas, la jarra derrumbada, reconocemos casi un contagio de energía elemental, de fuerza erotizada. El herrero ha presenciado la escena, “bajaba corriendo, entre celoso y paternal. ‘Alcahuetería del viento...’” (241). Luego del fragmento descrito, la pareja retorna a su habitación: se precipita el encadenamiento sucesivo de varias escenas que remiten a risas que conducen al encuentro amoroso.

En ese instante retornó el viento. Estaba enloquecido.

Dio vueltas a la casa buscando desesperadamente una grieta, un resquicio. Escaló los muros, hurgó entre las tejas, oyóse sollozar entre el encañizado de la techumbre. Finalmente, vino a forcejear la puerta del dormitorio, irguiéndose sobre las patas traseras como un perro. Por el ojo de la cerradura contempló a la pareja en su abrazo, y silbó con furia de ofidio, despertando bruscamente” (242).

Si inicialmente el viento gemía infantilmente, luego de su encuentro con la herrerita parece enloquecer. Dice Bachelard “Todas las fases del viento tiene su psicología. El viento se excita y se desanima” (284). En el cuento, el elemento aéreo no es sino puro vértigo, pura velocidad y embriagada fuerza que arremete, levanta y lanza cosas a su paso, hurga, gira, forcejea, desperdiga, espía, enfila. Las últimas líneas del relato no hacen sino seguir la enloquecida agitación del viento hasta alcanzar su destino final: enfurecido se busca la cola, se dispara a campo traviesa y enfila hacia el sur: “Llegó al borde del gran precipicio en cuyo fondo se adivina, como una hebra de estaño líquido, el río encañonado; y tornó a elevarse contrayendo convulsivamente sus pálidos anillos. Habiendo ganado la altura de los montes, abrió los brazos desnudos y gritó: ‘¡Aquilón, Aquilón, Padre Mío!’”. Luego, cerrando los bellos ojos color de humo se dejó caer en el abismo” (242). Lo que me interesa resaltar en Dávila Andrade es su cuidado trabajo con un lenguaje que procura dar forma a la materialidad intangible, al irreprimible furor de la materia. Más tarde, la herrerita regresa a su habitación tocada por el viento. Ella ha vuelto para cambiar su vestimenta y suplir el vestido por un pantalón. Pero la movilidad humana, de carácter funcional y práctico, deja de tener sentido ante el contacto con la materia aérea: “Acertó a hundir de una vez la pierna derecha; pero al intentar hacer lo mismo con la izquierda, cayó de espaldas riendo sobre la cama. El herrero que contemplaba la escena, dio media vuelta y aseguró la puerta con las aldabas” (242). Es el momento cuando el viento enloquece, silba con furia de ofidio y se despeña en el abismo con grito de cólera en

celo. Si el grito es, como sugiere Bachelard, “la primera realidad verbal y la primera realidad cosmogónica” (281), la escritura de Dávila Andrade está hecha de la intensidad propia de la vida material, de pura tesitura auditiva, que tiene mucho de fundación cosmogónica, de sensorialidad primaria, de escucha absoluta, de imaginación material y dinámica, de las secretas y casi invisibles urdimbres de la vida.

Imposible no traer a la memoria “El cóndor ciego”: la fuerza de ese viento en picada está hecha de la misma sustancia que provoca el último vuelo del Cóndor ciego. La mirada de Dávila parece mimetizarse o confundirse con la de los cóndores, en su capacidad para advertir el despertar de los gusanos, los excrementos que cubren el granito, la tensión de las alas y la curvatura del cuello de los mismos cóndores, las vibraciones del sol, las vetas de los ríos, la unión sudorosa de la tierra con el mar. Más aún, los ojos del narrador revelan lo que los cóndores miran: todos ocupan el mismo espacio, lugar de enunciación para uno y hábitat cotidiano de los animales. “Acrimonia” y “acuidad” son los sustantivos que elige Dávila para describir el cuerpo y la mirada del animal: “Inmovilizados en suntuosa acrimonia, miraban las inmensas almenas nevadas [...]. Es asombrosa la acuidad de su mirada. Desde inaccesibles oteros, o desde el aire –perdidos entre las nubes– clavan sus pupilas casi ígneas, en la lagartija friolenta que asoma un instante entre las grietas de las cercas; o sobre el conejo fatigado de vejez y correrías, que la muerte vapulea en el pajonal” (148). Cabe preguntarnos cómo acceden los ojos de Dávila a esos “inaccesibles oteros” desde donde ensaya una mirada que observa “minuciosamente la masa esplendente”, distingue “las cristalizaciones columnarias; los finísimos canales neumáticos y las miríadas de naderías que forman la catedral helada” (148). Porque son las vibraciones de finísimas naderías las que activan las pupilas del narrador, quizás también casi tan *ígneas* como las de los cóndores de su narración. Mirada miope la del poeta, que convierte en objetos posibles de mirar y distinguir aquello que está cerca pero invisible, aquello que está dotado de una corporalidad hecha de vibraciones y efluvios que ponen en movimiento el espacio circundante. La caída vertiginosa de la escena final habla, otra vez Bachelard, de la “caída viva”. Una que remite al sentido de la fuerza, del instante, del vértigo, de un “devenir fulminante: “El ciego ascendía serenamente, adivinando la inmensa candela de la tarde. Ya era una sola mancha horizontal en la ilimitada transparencia, sobre el mar. La sal húmeda y brillante de la profundidad le llegó al sentido. La aspiró con gusto mortal para el último gesto. Enseguida, sabiéndose ya sobre el abismo, cerró las alas de golpe” (150-51). Las líneas contienen la fuerza de una imagen excepcional que

despliega a un mismo tiempo el destino de la altura y el de la profundidad.

La pavorosa intimidad humana roza la visible superficie física

“El semblante y la sangre” es un texto corto en el que Dávila ensaya una meditada reflexión acerca de la piel, como “ligero y plástico límite” que protege lo que denomina “el cálido país de la sangre”. Cómo leer las emociones parece preguntarse Dávila. La sangre, observa, tiene la facultad de comunicar las íntimas latencias de su “orgánico subsuelo”: sus movimientos y vibraciones imprimen una huella en el semblante: el rubor o la palidez informan a la mirada externa el estado de malestar o bienestar del cuerpo orgánico, sus desasosiegos y agitaciones. Escuchemos a Dávila Andrade: “Así, el cuerpo es el punto más externo de la pavorosa intimidad humana. Pero esta externidad está refluendo incesante hacia su fuente, y lo recóndito se da, a veces inverecundo, a la mirada externa. Se interpenetran, vibran aunados en preciosa cópula y, siendo tan distintos, son una sola fuerza plástica dualizada por nuestra conciencia terrestre” (397). El semblante y la sangre conforman a la sensibilidad del escritor una sola fuerza, una que talla y despliega la subjetividad humana. En este sentido, las pasiones humanas encuentran sus propias formas de revelación, asequibles solamente al ojo capaz de advertir ese instante en el que las intensidades incorpóreas abren una visible materialidad. Ese es el ojo de Dávila, uno capaz de advertir lo que él mismo denomina “la misteriosa resonancia corporal”, la ruta de lo impalpable en la superficie física, en la piel de la escritura podemos añadir. Imposible no reconocer que Dávila Andrade mira, escucha, escribe desde una radical certidumbre sensible, que se desnuda, se afecta, se transforma, se deshace ante la fuerza transformadora de la materia viva. Quiero pensar que esa mirada –aquella que justamente reconoce la pavorosa intimidad humana en las líneas del rictus– constituye la secreta potencia de la que están investidos los personajes davilianos en función de narradores. Personajes que observan de manera tangencial pero significativa, subrepticamente, como desde un afuera que les provee de cierta ajenidad con relación al suceso relatado. Dávila describe así la secreta fuerza que labra el semblante: “A espaldas de nuestra somnolencia cotidiana, ella, la ardiente, la imaginífica, va labrando, aún a pesar nuestro, las líneas del rictus, el ceño y la sonrisa; el dulce guiño pasajero, la permanente mueca, el gesto involuntario. La devoradora enfermedad; las deformaciones bestiales; la repentina muerte, con su trampa recubierta de follaje tierno” (398). Mi apuesta es reconocer la activa presencia de “la ardiente, la imaginífica” en la constitución de algunos narradores.

Quien narra “Vinatería del Pacífico” rememora un suceso vivido cuando era un joven de 18 años. Al inicio se presenta como alguien que vive en la calle, hambriento, abúlico, desorientado y soñoliento. Luego de un fortuito encuentro, reinicia su vida como ayudante en casa de una pareja de esposos, propietarios de la vinatería que da nombre al relato. La revelación del secreto trabajo nocturno, las misteriosas bondades del vino que secretamente buscan los clientes para devolver la vida a sus cuerpos, la disposición del negocio que encubre el único tonel en forma de gigantesco cubo en donde se zambullen los cuerpos, los enfermos, generan en el narrador un vago y creciente malestar. El joven ayudante interviene como testigo de ese extraño movimiento nocturno: obedece, observa desde la sombra, escucha los sonidos que producen los cuerpos aquejados al sumergirse paso a paso en el tonel, adivina e imagina el sentido de movimientos y ruidos. En el curso de la segunda y última noche acontece el accidente que precipita su huida: la sorpresiva muerte de una joven tomada por la tisis y la melancolía, mientras permanece zambullida en el líquido. La mirada y la persistente escucha del joven ayudante conducen la narración, su inexperta e ingenua sensibilidad dota de extrañeza al relato. Su mirada, tomada por el horror y la angustia, ofrece la clave para asimilar el desconcierto y ajenidad frente al atroz cúmulo de sucesos narrados: “Entramos. La mano derecha de la joven –férrea en su crispatura– tenía los dedos hincados al borde del tonel. Sus cabellos negros y luminosos flotaban en la tranquila superficie del vino, circuyendo el óvalo de la cara que miraba el tumbado” (27). Es la mirada que luego, tras la huida, reconoce en el anuncio que ávidamente busca en los periódicos, en los perdidos ojos del padre de la joven muerta en el tonel (a quien sigue y observa), índices probatorios de una extraña realidad acontecida. Es la mirada del narrador la que distingue en los rostros y gestos descritos esa secreta fuerza “ardiente”, la “imaginífica”. Esa que delinea la mano de la joven fallecida en el tonel, que labra los párpados rojos y perdidos del padre desolado, su paso lento y desvaído, en la imposible espera de la hija que ha fallecido en un tonel de vino.

Una disposición corporal semejante caracteriza al narrador de “Ataúd de cartón”. Un vigilante, durante su relevo nocturno en un depósito de materiales, recibe y escucha una llamada telefónica que no le corresponde. Ese vigilante anónimo es el narrador del relato, puesto que le es revelada de manera azarosa y accidental el diálogo de una inconcebible confesión: “Alberto...hice lo que me indicaste. (Sollozó). Le maté esta mañana..., le ahogué con las cobijas... Ya me faltaba la leche: tengo secos los senos... era una carga para ambos... (Nuevo sollozo)”

(38). El narrador vigilante escucha, llega al parque en donde se han citado Alberto y la joven madre filicida; examina, fantasea, mira desde afuera el desarrollo de una situación ajena. La conveniente distancia en donde se coloca, le permite seguir los pasos de Alberto, espiarlo y comunicar en su narración el horror de un sórdido acto de violencia: las caricias públicas del hombre, la cobarde puñalada a la mujer mientras la abraza, las manos que abandonan la caja de cartón entre los escombros del arrabal urbano, el retorno del asesino al lugar del crimen, la historia que inauditamente declara el hombre de la caja a la concurrencia de una ínfima taberna: “Una noche cogí a una; pero estaba sola. No pecaba Me dijo que no tenía cama. Dormía sobre el serrín. Le oprimí la garganta y se asustó mucho. Le metí un pañuelo en la boca y la hice mía. Era virgen. Tuvimos un hijo. El chico murió esta mañana; y ella, esta tarde. Y yo aquí, bebiendo, a ver qué pasa... [...] y no pasa nada... ¡Nada!” (42). La perturbación que genera en la lectura ese no pasar nada es efecto de la posición que asume el narrador: una impúdica intromisión lo hace partícipe del inaudito horror que de pronto sobreviene impune: infanticidio y feminicidio sin posibilidad de justicia alguna.

“La batalla” es un cuento que me sorprende de manera especial, por esa capacidad de Dávila en crear una voz narrativa capaz de dar cuenta desde una situación inaudita en su ruindad, extrañeza y pasmoso absurdo, sin descuidar al mismo tiempo la sorprendente ternura que puede haber en situación semejante. En el cuento mencionado, asistimos a la agonía de una porquera, en presencia de su marido (ruin y vividor) y sus dos hijos. En un ambiente de pobreza, suciedad, malos olores, moscas, descomposición del cuerpo agonizante, el marido, tras intentar violar a la hija adolescente —“¿por qué se quejaba con aquella dulce y sinuosa debilidad? ¿Necesitaría, tal vez, desde el fondo de su dolor y, sin saberlo, un par de manos de hombre?” (18)—, abandona el cadáver y a los pequeños, tras robar a su mujer el dinero y unos pocos objetos de valor. En un escenario de fogonazos y guerra civil en las calles, el hijo también abandona la casa. Se queda sola la hija con la madre amortajada, que envuelta en sábanas luce como una gran muñeca de trapo. La descripción de esa imagen, la hija abrazada al cadáver de su madre, resulta de una delicadeza poética infinita:

Aguedita y la blanca muñeca de trapo formaban un solo bulto y vivían entrefundidas como únicamente les es posible a las mujeres, sin incomodarse, mezcladas, copuladas, sintiéndose, amándose, una dentro de otra, dos cuerpos en uno solo, y una sola mujer las dos. El [el hijo], en cambio, estaba abandonado. Las mujeres, las hermanas, las madres, se acompañaban entre sí, ocupando al mismo tiempo el mismo sitio, dulce y tranquilo (26).

¿Quién es el narrador del cuento? Inicialmente, parece adoptar una mirada en buena medida realista en su esfuerzo por dar cuenta de los disparos en la ciudad, la descripción del escenario doméstico alrededor de la moribunda: destaca la ubicación de la tienda/casa de la porquera, las dinámicas cotidianas del trabajo que ocupa a la familia, relata con detenimiento los pensamientos íntimos del marido y, sobre todo, la lenta descomposición del cuerpo en agonía. La narración no escatima la detallada relación de sonidos, líquidos, piojos y pulgas que salen del cuerpo en su lenta descomposición, así como el minucioso seguimiento a la llegada de las moscas en la escena tras la “cadaverina sustanciosa y fresca”. Lo que prima en el relato es la desnuda, así como grotesca y tremebunda, exposición del cuerpo tomado por la muerte, como también los pensamientos zafios y degradantes del hombre-padrastro-puerco en su escandaloso menosprecio por la muerta. Ese mismo narrador, de manera súbita, da un giro radical en la sintaxis y tesitura del relato: la escritura abandona el tono realista para dar paso a imágenes plenamente poéticas: entonces prima la actitud de ternura al descubrir, observar y describir la abarcadora imagen de la muchacha abrazada a su madre muerta:

Ahora sí dormiría, dormiría suavemente al lado de la bella y blanca muñeca dormida, y juntas, se alejarían por el horizonte hacia la inmensidad de Dios. Huirían para siempre de los hombres, de todos los hombres del mundo y especialmente del hombre-animal-padrastro y del hombre-animal-hermano y de los puercos, cuyos cuerpos veía confundidos y refundidos en uno solo, huyendo por la montaña, y escondiéndose del Amor entre las grietas tapizadas de fango y de cochambre. Así huían los dos cobardes animales embutidos en un solo cuerpo bestial [...] (27).²

Allí está la clave en la mirada de César Dávila: una que no escatima detenerse en los arrebatos de la muerte, sin desatender con extremada sutiliza la sorprendente ternura que puede borbotar entre los resquicios de la vida, aun en situación de inimaginable sordidez y desesperanza. Esa

2. La imagen de los “hombres-animales-puercos” concentra un disparador de sentidos que permite volver sobre algunos de los cuentos anteriores: el vinatero-oso mata frente a los ojos del narrador a Laurel, su perro, para que no pueda desenterrar el cadáver de la joven tísica, depositada en el jardín de la vinatería. La fortaleza del vinatero —“Luego comencé a engordar y ya me ves: un oso. (Aquí río jovialmente). Hice dinero con las fuerzas adquiridas y puse este negocio” (“Vinatería del Pacífico”, 24)— contrasta singularmente con la fragilidad de la muchacha que muere en el tonel —“Sus anchos ojos oscuros se volvieron lineales y en su fondo pude ver, por un instante, un luminoso abismo de la más pura melancolía” (“Vinatería del Pacífico”, 26)—, así como con la desorientada figura del anciano que espera la milagrosa aparición de su hija. Similar situación es posible notar en “Ataúd de cartón”, quien ha cometido el acto de feminicidio, regresa luego al lugar del crimen. Así describe la escena el narrador: “Reconocí fácilmente el punto exacto. El hombre se aproximó a él, y se puso en cuclillas al borde de la mancha oscura fundiéndose poco a poco con ésta y con la sombra rodeante. Creí escuchar un sollozo. Luego, un murmullo y, por fin, el ritmo de una respiración ardorosa batiendo sobre la huella. Aspiraba como un toro apasionado el

radical ambivalencia de la que está cargada su mirada es posible reconocerla en el gesto suicida. El vertiginoso descenso del Viento en el fondo del precipicio, la audaz y decidida caída del cóndor ciego en el abismo, están hechas de la misma fibra que el suicido del poeta Dávila Andrade. Quiero valerme de una reflexión de Walter Benjamin a propósito del suicidio en el contexto de la vida moderna: “Lo moderno tiene que estar en el signo del suicidio, sello de una voluntad heroica que no concede nada a la actitud que les es hostil. Ese suicido no es renuncia sino pasión heroica” (93). Imposible no dejarnos seducir por el contagio de esa potente constitución heroica que vertebra la vida y escritura de César Dávila Andrade. Vale tal vez cerrar esta reflexión con un retrato, cargado de afecto y admiración, que le dedica su amigo, el poeta venezolano Juan Liscano, a los pocos días de su muerte:

Lo que más convenía en César Dávila Andrade era su empeñada voluntad en perseguir un conocimiento que al mismo tiempo le iluminaba y le cegaba [...]. Esa exploración desordenada de sí mismo consumió por entero su energía de convivir y de resistir. En vez de liberarse mediante la obra, la padeció, se hundió en el sufrimiento múltiple, hecho de vuelos y de caídas, de florecimientos y terribles sequías. Además estaba solo. Además periódicamente bebía [...].

Y en verdad, en Dávila Andrade combatían sin cesar ese empeño de reintegración y de oscuros impulsos de desintegración; ese conocimiento intelectual de las posibilidades mentales y espirituales del hombre y el tremendo asco de una rebeldía casi ancestral, de una melancolía andina, quechua, de una voluntad indígna de no-vivir [...].

Su gran Obra se cumplió en el lenguaje. Su lenguaje es nuevo, es propio, es único. Para crear un lenguaje propio y nuevo, se requiere sentir algo nuevo y propio. Destruir y negar es fácil. Construir y afirmar resulta extremadamente difícil. Al precio de su propia vida, César Dávila Andrade, inspirado por las visiones de trascendencia que poblaban su alma y su mente, logró crear un ámbito de poesía, de ficción literaria tan singulares como sugestivos, tan reales como mágicos (Liscano 1967, 4,5).

olor de la sangre de la hembra” (‘Atadúd de cartón’, 41). La descripción contrasta notablemente con la imagen que de la joven madre asesinada preservamos del cuento: la primera aparición de María Luisa en el parque: “La identifiqué al instante por la caja de cartón que sostenía en sus rodillas” (38), ese halo de abandono cobra fuerza con el relato que su mismo asesino hace en la taberna, citado líneas arriba.

Este devenir hombre-toro, hombres-puercos, ha sido reinventado de manera creativa en la propuesta visual de las adaptaciones gráficas que propone editorial El Fakir. Así lo destaca Yanna Hadatty en su ensayo “Releer al Fakir a 100 años, palabra e imagen”, que hace parte de la misma colección: “en la adaptación gráfica la historia tiene que ver más con el feminicidio en interacción con la ciudad mientras en el cuento de Dávila Andrade a la mitad ocurre el asesinato de María Luisa por parte de Alberto. Indudablemente la construcción central se debe a la imagen del hombre-toro” (Hadatty, 2018, 6). A propósito de la adaptación gráfica de “La batalla”, continúa Hadatty, “Otra vez el paralelismo funciona a partir de la imagen hum/animal, potenciada por el dibujo de los cerdos de la página 14 donde hermano y padrastro pueden distinguirse por bigotes, peinado o gorra al interior de la piara, y la denominación textual que se mantiene para ambos: ‘hombre-animal-padrastro’, ‘hombre-animal-hermano” (Hadatty, 6).

Bibliografía

- Adoum, Jorge Enrique. 1986. *Entre Marx y una mujer desnuda*. Quito: El Conejo.
- . 2005. “César Dávila Andrade el faquir”. En Edgar Freire, compilador. *Parias, perdedores y otros antihéroes. Quito y sus célebres personajes populares*. Quito: Trama. 183-186.
- Bachelard, Gaston. 2017. “El viento”. En *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento* [1958]. México: Fondo de Cultura Económica, 278-293.
- Benjamin, Walter. 1991. “Lo moderno”. En *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus. 85-120.
- Dávila Andrade, César. 1984. “Ataúd de cartón” [37-43], “El cóndor ciego” [147-150], “El semblante y la sangre” [397-399], “Teoría del titán contemplativo. Ensayo sobre la poesía de Jorge Carrera Andrade” [423-426], “El viento” [239-242], “Visión y elogio del río Paute” [395-396], “Vinatería del Pacífico” [21-28]. En *Obras completas. Relato*, t. II. Cuenca: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede Cuenca / Banco Central del Ecuador.
- . 2018. “La batalla”. En *Cuentos*. Quito: El Fakir. 13-28.
- Cárdenas, Eliécer. 2008. *El pinar de Segismundo*. Quito: Ministerio de Cultura.
- Dávila Vázquez, Jorge. 2005. “El faquir. César Dávila Andrade y la ciudad”. En Edgar Freire, compilador. *Parias, perdedores y otros antihéroes. Quito y sus célebres personajes populares*. Quito: Trama. 193-199.
- Hadatty, Yanna. 2018. “Releer al fakir a 100 años, palabra e imagen”. En *Ensayo*. Quito: el fakir. 1-10.
- Liscano, Juan. 1967. “El solitario de la gran obra”. En *Zona franca*. Caracas, año III, no. 45, mayo. 4-7.
- Salazar, Gustavo, editor. 2012. *César Dávila Andrade. El Fakir*. Serie Cuadernos “A pie de página” No. 5. Madrid: s/e.
- Vintimilla, María Augusta. 2012. “César Dávila Andrade: el resplandor del abismo”. En *Revista Pucara*. Cuenca, No. 24. 215-250.



La evocación de la infancia en la poesía de César Dávila Andrade y Aurelio Arturo: entre la desmesura del espacio y la presencia gratificante de la naturaleza

The evocation of childhood in the poetry of César Dávila Andrade and Aurelio Arturo: between the excess of space and the gratifying presence of nature

VICENTE ROBALINO*

Pontificia Universidad Católica del Ecuador
VROBALINO@puce.edu.ec

<https://doi.org/10.32719/13900102.2018.43.3>

Fecha de recepción: 19 marzo 2018

Fecha de aceptación: 18 mayo 2018

RESUMEN

En este ensayo se relacionan las posibilidades simbólico-evocadoras que tiene la naturaleza en la poesía del ecuatoriano César Dávila Andrade y el colombiano Aurelio Arturo, ante la desmesura del espacio que surge entre el presente de la evocación y el mundo evocado. Así como también la interiorización sensual y emotiva de la naturaleza en el yo lírico. De esta manera la evocación de la naturaleza fija y hasta petrifica el recuerdo, lo eterniza y evita su evanescencia del mundo evocado. En los dos poetas se puede apreciar una transfiguración simbólica de la naturaleza para evocar el mundo de la infancia y la intimidad familiar. En los dos autores es esencial la presencia de la madre, unida al paisaje rural cotidiano.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, Colombia, César Dávila Andrade, Aurelio Arturo, poesía, memoria, evocación, olvido, infancia, madre, naturaleza, evanescencia, eternidad.

* Ecuatoriano. Estudió Derecho en la Universidad Central del Ecuador. Doctor en letras por la Pontificia Universidad Católica de Quito. Obtuvo su Maestría y su doctorado en literatura iberoamericana en la UNAM, México. Profesor principal de la Escuela de Lenguaje y Literatura de la PUCE. Ha colaborado con revistas como *Eskeletra* de Quito y la de la PUCE. Autor de los poemarios: *Póngase de una vez en desacuerdo* (1990), *Sobre la hierba el día* (2001), *Cuando el*

ABSTRACT

In this essay the symbolic-evocative possibilities that nature has in the poetry of the Ecuadorian César Dávila Andrade and the Colombian Aurelio Arturo are related to the excess of space that arises between the present of the evocation and the evoked world. It also relates the sensual and emotional interiorization of nature in the lyric self. In this way the evocation of nature fixes and even petrifies memory, perpetuating it and avoiding its evanescence from the evoked world. In the two poets one can see a symbolic transfiguration of nature to evoke the world of childhood and family intimacy. In both authors, the presence of the mother is essential, together with the daily rural landscape. KEY WORDS: Ecuador, Colombia, César Dávila Andrade, Aurelio Arturo, poetry, memory, evocation, forgetfulness, childhood, mother, nature, evanescence, eternity.

En la poesía de César Dávila Andrade y en la de Aurelio Arturo la naturaleza no es un mero pretexto, peor aún un decorado para desarrollar alguna escena bucólica; por el contrario, esta acorta la distancia entre el presente de la evocación y el mundo evocado. Como expresa Rafael Gutiérrez Girardot, al referirse a la poesía de Aurelio Arturo:

Esta concepción de la naturaleza, como lazo de continuidad histórica y como sustento de un alma ‘común’ americana, implica una expresión profunda de la ‘poesía de la naturaleza’, que sobrepasa los límites retóricos de la descriptiva apologética como la primera parte del Canto general (1950) de Pablo Neruda. Esa expresión es la de la ‘emoción cotidiana’, la del choque de la sensibilidad con la naturaleza (2003, 418).

En efecto, en los dos poetas, la evocación sienta sus raíces en la naturaleza, de manera especial en el agua y el sonido. De tal manera que cuando esta no se encuentra presente en la evocación, el recuerdo, de manera especial en la poesía de Dávila Andrade, se vuelve evanescente, “se evapora”. De ahí que la pregunta que intenta responder este trabajo es la siguiente: ¿de qué manera la naturaleza atenúa la distancia entre el presente de la evocación y el pasado evocado?

Por otra parte, como afirma Octavio Paz, “La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras [...] El segundo acto es el regreso de la palabra: el poema se convierte en objeto de participación.” (Paz 1993, 38). La palabra de estos dos grandes autores latinoamericanos, César Dávila Andrade (Cuenca, 1918-Caracas, 1967) y Aurelio Arturo

cuerpo se desprende del alba (2007) y *La invención del cielo* (2008), *El animal de la costumbre* (2010), *Para empezar el olvido* (2013), *Un animal parecido al deseo* (Quito, 2017). En ensayo ha publicado: *La reconstrucción del héroe liberal en la narrativa Sabatiana* (2009) y *Experiencias del exilio en Alejandra Pizarnik y César Dávila Andrade* (2013). Consta en la *antología Posta poética* (1984), *Antología del siglo XX* (2009).

(La Unión, Nariño-1906, Bogotá, 1974) sería doblemente desarraigada: como acto creativo y como experiencia de vida. En efecto, tanto Dávila Andrade como Aurelio Arturo, van a expresar, en una buena parte de su poesía, en un tono melancólico y hasta doloroso, el haber sido expulsados del paraíso de la infancia y de la adolescencia, aunque en el primero tal experiencia es mucho más acerba que en el segundo, pues Dávila Andrade se auto representa como un yo inmerso en una orfandad espiritual y humana incommensurables; mientras que Aurelio Arturo puede evocar y hasta recorrer cada espacio, cada sonido, cada color, cada sabor donde transcurrió su infancia.

La desmesura del espacio en César Dávila Andrade

Entre el yo lírico que evoca y el objeto de la evocación se puede percibir, en la poesía de César Dávila Andrade, una distancia incommensurable como en el poema “Carta de la ternura distante”: “Estoy solo. La niñez vuelve a veces/con sus blancos cuadernos de ternura. / Oigo entonces el ruido del molino / y siento el peso de los días caer desde la torre de la iglesia/ con un sonido de aves de ceniza/” (Dávila 2007, 51). Lo que se reitera en este fragmento es la lejanía entre el yo que evoca y el objeto de la evocación, la inconstancia de la evocación y la explosión de esos días que se desploman, convertidos en cenizas.

Una de las consecuencias de la desmesura del espacio es el hecho de que el recuerdo se vuelve evanescente, como en el poema, “Canción para una muchacha de ojos verdes”, cuando el autor expresa: “Vaporosa nodriza de una cuna de tréboles. / Ala de margarita que retoñan las hadas” (32). Toda la composición de este poema está encaminada a crear en el lector la sensación de la fugacidad de la evocación, sensación que se logra gracias al uso de imágenes impresionistas, como estas: “Arbolillos de leche tiemblan en tu retina/ junto a islas de verde sustancia evaporada” (32); “Tú, en el agua viajera, redonda como el mundo” (32); “Ligera como un ala de menta en las falanges” (32). Este poema-imagen no se resuelve en la certeza evocada, como en Aurelio Arturo, sino en la incertidumbre y en la inestabilidad del recuerdo, cuyo efecto final es la creación de una espacialidad sensual, dominada por la levedad aérea del espacio.

Otra de las formas de acrecentar la distancia entre el espacio de la evocación y los sujetos y objetos evocados es la creación de tiempos y espacios simultáneos, dentro de los cuales se vuelve imposible la distinción alguna ni entre sujetos ni entre tiempos y espacios, pues todo fluye como en una centrífuga. Así se puede apreciar en el poema “Infancia Muerta”,

como en el siguiente fragmento: “Aquellas alas, dentro de aquellos días / aquel futuro en el que cumplí el Estío. Aquel pretérito en que seré un niño” (191). Esta inmersión en el pasado de la evocación, permite confundir deliberadamente los tiempos: presente, pasado y futuro o concebir, ilusoriamente, un presente y un futuro de ese pasado. Lo mismo sucede con los sujetos. Por ejemplo la madre, sus hijos y la nodriza, inmersos en situaciones asociativas metonímicas no solo inusuales sino absurdas: “La madre era ascendida al plenilunio encinta, / y en un suceso cóncavo, trasladaba sus hijos a sus nombres / y los dejaba atados a los postes de los campos” (191). Asociaciones estas meramente emotivas. Bien se podría pensar que son de carácter onírico, igual que las siguientes: “Arrimada a su paño de llorar, / venía la Nodriza, / tan humilde que no tenía derredor ni en Dios / Yo le besé en la piel los labios más profundos / de su cuerpo y desperté en el fondo de su vientre, al Niño sucesivo que no muere” (191). Así, el cuerpo de la evocación que en otros poemas poseen “la certidumbre de lo evanescente” –valga el oxímoron– en este, dicho cuerpo se disemina para adquirir –como en el surrealismo– las más insólitas asociaciones.

“Carta a la Madre” o la intimidad familiar evocadora, el viento, el río y el árbol

Si bien la evocación en este poema se centra en la madre inmersa en el espacio del hogar, la naturaleza proporciona, por una parte, un ambiente de ensoñación: “Y pensar que yo nunca sentí tu hambre, / que te robé un árbol azul y dos arbustos blancos” (79); por otra, causa un sufrimiento a la madre no exento de ternura, sufrimiento, sentido por el hijo desde el presente de la evocación: “No sufras porque el sábado amanezca con lluvia / ni porque el río baje con un ramo de lirios/” (79). Como afirma Gasón Bachelard: “El agua evoca en primer lugar la desnudez natural, la desnudez que puede guardar una inocencia” (1993, 59). Precisamente en este poema de Dávila Andrade, el río representa el reencuentro del niño con la madre pero en la eternidad, pues el lirio que arrastra el río es un elemento premonitorio de muerte. Así, como expresa Carlos Huamán, al estudiar los símbolos en la narrativa de Arguedas, el lirio está unido a la vida y a la muerte: “Se acepta el lirio como símbolo de la muerte, pero también como continuación de la vida en tanto que la muerte es transitoria” (2004, 258). A pesar de que la lluvia en la tradición occidental tiene un carácter fecundador: “La imagen de la lluvia en las mitologías de muchos pueblos representa la penetración en la tierra situada debajo de poderes celestiales y fertilizadores que descienden y señalan el matrimonio

sagrado del cielo con la tierra” (Martin 2011, 62). En este poema de Dávila Andrade la lluvia enfatiza la premonición de muerte.

Mientras en los poemas anteriormente comentados, la evocación del yo lírico se difumina, debido a la distancia que media entre este y lo evocado, en “Carta a la Madre”, dicha distancia, la del ahora (“Ahora que estoy tan lejos,”...) se atenúa e incluso se vuelve soportable para el yo lírico, porque la configuración poética de la carta permite que la intimidad familiar (madre e hijo) fluya y cree y mantenga latente la expectativa del recuerdo en el sujeto evocador. Dicha intimidad está formada por la vida cotidiana de la madre: “No madrugues a misa ni cojas el sereno”. “No sufras porque ha muerto esa gallina blanca” (Dávila 2007, 79). El mundo de la madre es rural-andino, circundado de modestia y pobreza; muy cercano al que evoca César Vallejo y distinto al de Aurelio Arturo, pues en este autor se puede observar la presencia de la casa señorial: “la casa grande entre sus frescos ramos / En sus rincones ángeles de sombra y de secreto” (37). La intimidad familiar también se expresa, en este poema, por medio de la confesión que hace el hijo a su madre –dentro de la intimidad familiar– el hecho de estar enamorado de su prima, quien el momento de contestar la carta a su madre, ha fallecido: “Ya recibí tu carta. ¡Escrita con romero y pestañas azules! / Me cuentas que se ha muerto mi prima María Augusta. / Ahora que estoy lejos, te diré: Yo la amaba” (79). A esta confesión se une un pedido: “Baja mañana a verla con un ramo de nardos, / y recítale alguna oración impalpable” (79), una nueva revelación, que se encuentra relacionada con la biografía del autor, el alcoholismo crónico del que padecía César Dávila Andrade: “Dile que ya no bebo y que he pasado el año” (79). Al respecto, Jorge Dávila Vásquez, afirma:

Pero aquí estamos, una vez más, ante la capacidad transformadora del poeta: la condición deplorable del ebrio que abandona el oscuro cuchitril donde ha bebido [...], se transforma en un estado de gracia, como si ocurriera ante nosotros una revelación, una epifanía daviliana, [...]. En efecto, parece que Dávila sintiera la embriaguez como uno de esos estados que marcó su vida entera (1998, 96).

La reiteración final del protagonista poemático, del amor a su madre, transfigurado en el amor hacia una mujer: “Y ahora, yo quisiera decirte que te amo, / pero de una manera que tú no sospechaste. / Verás. Ahora te amo en todas las mujeres, / te amo en todas las mujeres, /te amo en todas las madres, te amo en todas las lágrimas” (Dávila, 2007, 80). Así hemos visto cómo solo la intimidad familiar es capaz de borrar la distancia que media entre el tiempo espacio de la enunciación y el tiempo-espacio del enunciado.

Pero ¿cómo era la relación familiar de Dávila Andrade?, según Jorge Dávila Vásquez, tanto las relaciones familiares como las relaciones sociales de este autor están marcadas por la hostilidad. Así con su padre mantuvo discrepancias políticas y personales, que lo alejaron de él: “La relación de nuestro poeta con su padre, Rafael Dávila Córdova, era bastante difícil; fuera por razones de actitud vital y humana frente al mundo y la realidad, fuera por motivos de orden político, fuera, en fin, por un amor filial muy fuerte hacia la madre,” [...] (Dávila Vásquez 1998, 41). Asimismo –de acuerdo con este mismo autor– Cuenca, la ciudad natal de Dávila Andrade, también le creó una actitud de rechazo: “En relación con su distanciamiento afectivo con Cuenca, este se debió seguramente a que la ciudad lo desconoció –y no solo en sus primeros años–, condenándolo a un anonimato grosero, a los trabajos más humildes y peor remunerados” (43).

“Carta a una colegiala”, la mediación de la naturaleza entre la evocación y lo evocado: el recuerdo de un olvido

Dentro de esta misma línea de atenuación de la distancia, entre el acto de evocación y lo evocado, se encuentra el poema, “Carta a una colegiala”. En él, aparte del motivo recurrente del amor, se puede reconocer a la naturaleza (a la topografía) como el espacio encargado de acortar la distancia entre el enunciador y enunciado, por el efecto amoroso y, al mismo tiempo, dotarle de perdurabilidad al recuerdo, porque, en este poema, igual que en el anterior, es el género epistolar –la carta– la que permite al protagonista poemático confiar su intimidad amorosa; sin embargo, dicha intimidad no se queda en el ser amado, sino que atraviesa su corporeidad para situarse en el cuerpo estable e indestructible de la naturaleza: “Para leer esta carta / baja hasta nuestro río./ Escucharás, de pronto, una cosecha de aire/pasar sollozando en la corriente /” (Dávila 2007, 61). Tómese en cuenta que la condición para que la carta surta el efecto deseado –la comunión espiritual entre los amantes– es el hecho de que sea leída en presencia de la naturaleza, de la que los amantes se han apropiado, así lo expresa la frase: “nuestro río”. Como afirma Gonzalo Ramón: “Así como en las poesías de Antonio Machado se nota la obsesión de la fuente y el jardín, el ciprés y el limonero; así a César le halagan el río y el agua” (1968, 7). En efecto, asimismo, el cuerpo de la amante-colegiala se encuentra impregnado de naturaleza: “Veo tu blusa de naranja ileña. / Tus principiantes senos de azucena, / y siento que me duele la memoria” (61). Además, la naturaleza, en este poema es sinónimo de inocencia, de

pureza. Cabe destacar cómo la ausencia del ser amado se convierte en el sujeto evocador en un dolor físico: “Siento que me duele la memoria”. Dicha ausencia la registra el protagonista poemático, puntualmente, en meses y años: “Mañana son dos años, siete meses”; “Mañana entramos ya en el mes de junio” (61). Sin embargo, cabe señalar que el “dolor de la memoria” es causado por la distancia física en la que se encuentran los amantes: “Tú, en el divino campo. Yo, en la ciudad terrestre”. Distancia que por ser insalvable produce mucho dolor en el enunciador del poema. Aparte de dicha distancia, el olvido actúa como un implacable roedor, encargado de acrecentar el “dolor de la memoria”: “Pienso en la estatua de aire de tu olvido/ mirándome de todas las esquinas, mi colegiala mía, música femenina” (61). Entonces, si bien la evocación se transfigura en la naturaleza para darle a esta cierta permanencia en el tiempo y espacio, el olvido no es del recuerdo en sí, sino de la propia relación amorosa. De ahí que bien se podría hablar en este poema del “recuerdo de un olvido”

“Canción a Teresita”: entre lo evanescente y la perdurabilidad en el paisaje

Es particularmente interesante en este poema, las distintas formas poéticas de lo etéreo-lo fugaz y evanescente- en las que es concebida, Teresita, la protagonista, quien es vista, tanto desde el olvido como desde la memoria del yo lírico. Ella es una construcción netamente espiritual. Esto hace que se mantenga incólume al olvido, por lo menos al olvido humano, ya que permanece en el éter. Pues varias son las asociaciones tropológicas de este personaje con el mundo espiritual. Así podemos verla como una especie de mártir, o santa, unida a la pasión de Cristo: “Pálida Teresita del Infante Jesús, / quién pudiera encontrarte en el trunco paisaje de las estalactitas, / o en esa nube que baja, de tarde, a los dinteles, / entre manzanas blancas, en una esfera azul./ [...] / Y hallar entre tus sienes mínimos crucifijos” (34). Esta primera imagen evocada de Teresita, que persiste en la mente del yo lírico, está unida al sufrimiento, dado por la enfermedad: “Cómo escucho en la noche de caídos termómetros, / volar, rotas las alas, el ave de tu tos; / y llorar en las islas de una desierta estrella / a jóvenes arcángeles enfermos como tú” (34). De esta manera se puede apreciar cómo la enfermedad de la protagonista de este poema posee también el carácter de etéreo. Además, a Teresita se la vincula con uno de los seres míticos que forman parte del aire, las sílfides: “allí estás tú, Teresita, víspera del rocío, / en la hornacina pura de un nevado corpiño, con tu fantasma tenue, concebido en la línea / ligera y sensitiva en que

nacen las sílfides” (35). Finalmente, Teresita es proyectada hacia el espacio sideral, a través de resonancias polifónicas (como un coro celeste), que la evocan desde la aliteración: “Suave, sombra, celeste, / soledad silenciosa.”; “Tenue, tímida, tibia, translúcida / turgente”; “Delgada, dulce, débil, / divina, delicada”; “Niña, nupcial, nerviosa, / nívea, naciente, núbil” (35); “Ideal, ilusa, íntima, / irreal, iluminada” (35). Cada uno de estos paralelismos aliterativos, si bien juegan con lo evanescente, la evocación intenta, no sé si vanamente, eternizarlas.

Sin embargo, Teresita, al mismo tiempo que es, como hemos visto, presencia evanescente, se convierte en sustancia pétreo fija en el espacio: “quién pudiera encontrarte en el trunco paisaje de las estalactitas / o en esa nube que baja, de tarde, a los dinteles” (34). En este sentido, el poema LXV de Trilce comparte esta misma transfiguración del sujeto en sustancia pétreo, pues la “muerta inmortal” es la madre, reconstruida por la memoria, como una fortaleza indestructible: “Entre la columnata de tus huesos/que no puede caer ni a lloros / y a cuyo lado ni el Destino pudo entrometer/ni un solo dedo suyo” (Vallejo 1988, 251).

Aurelio Arturo: la evocación espiritual de la naturaleza

Quizá el punto de convergencia entre la poética de César Dávila Andrade y Aurelio Arturo, con respecto al tema del viaje hacia la infancia y la adolescencia, sea el alto grado de sensibilidad con respecto a la aprehensión, en el recuerdo, de la naturaleza, como lo muestran los dos poetas. En efecto, tanto uno como otro, buscan despojar al paisaje de sus atavíos retóricos para convertirla en una vivencia íntima que, como tal, forma parte de la propia existencia. Así, Aurelio Arturo en su “Morada al Sur” nos invita a un viaje de constatación de la esencia de la naturaleza y de sus efectos en el ánimo, tanto del autor-creador como del lector. De esta manera podemos percibir el tránsito de la noche al día: “En las noches mestizas que subían de la hierba, / sombras curvas, brillantes, / estremecían la tierra con su casco de bronce. / Después, de entre grandes hojas, salía lento el mundo” (Arturo 2003, 35). Esta suerte de “resurrección” del tiempo desde la noche hacia el día, no solo es en este poema la constatación de un hecho natural sino el “testimonio poético” de una vivencia que habita en la intimidad del yo poético. Esta alternancia sol-sombra; claridad-oscuridad nos remite, especialmente, a la creación mítico-egipcia del dios sol y a las consecuencias de su ausencia en la noche: “Se llama a la génesis”, “La primera vez” porque cada día constituye una nueva vez. La noche es la inmersión del sol envejecido en el oscuro

océano primordial. Cada mañana le ve volver rejuvenecido, no sin que el astro haya combatido con las fuerzas rebeldes que se habían levantado desde los primeros tiempos del mundo” (Parain 1972, 16). Esta muerte nocturna y esta resurrección diurna configuran la poesía de “Morada Sur”. Sin embargo, a diferencia del mito egipcio, la noche en Aurelio Arturo si bien es desconcierto, incertidumbre, miedo y muerte, tiene la virtud de despertar a una parte de la naturaleza: “Te hablo de un bosque extasiado que existe / solo para el oído, y que en el fondo de las noches pulsa/violas, arpas, laúdes y lluvias sempiternas” (38).

A medida que avanza el poema, se vuelve más evidente la luz. Entonces van apareciendo en la memoria del yo evocador estos personajes: un caballo, una vaca, un pájaro, el agua, el viento, un ave, la nodriza, hombres, las abejas, mujeres, las lunas... Pues una vez que el día se instala entre las montañas, estos personajes van haciendo su aparición, para construir escenas impresionistas, en las que las senso-percepciones, principalmente las del oído y la vista, se combinan libremente solo guiadas por la intuición evocadora del poeta. Así vemos a un caballo aún confundido entre las sombras nocturnas: “sombras curvas, brillantes,” cuyos cascos “estremecían la tierra”. A una vaca, sorprendida por la lente del poeta, mientras la luna cae oblicuamente sobre su cuerpo y lo revela, de la misma manera que se evidencia, por pausas, el canto del pájaro toche. Cuando el agua aparece en su transparencia, para transformarse en una imponente catarata, ya el día ha avanzado. No menos sensible es el paso del viento que se agita, sube y baja para, finalmente, detenerse “ante las puertas grandes”, como quien indaga sobre la presencia humana. La aparición de la nodriza, entre este pausado deambular de seres de la naturaleza, representa la perfecta combinación de la sensualidad de la naturaleza: visual, auditiva y táctil, con el erotismo, es decir a la metaforización de lo instintivo, como llamaría Octavio Paz. Dicha combinación, así lo expresa Aurelio Arturo: “Yo miro las montañas. Sobre los largos muslos/de la nodriza, el sueño me alarga los cabellos” (36). De ahí que el acto de la evocación en este autor –como en algunos poemas de César Dávila Andrade– adquiera una completa plenitud y que surja como resultado del encuentro de dos espiritualidades: la de la naturaleza y la de la vivencia evocadora.

Encuentros y desencuentros de la memoria

Tanto en los poemas de César Dávila Andrade, comentados en este trabajo, como “Morada Sur”, de Aurelio Arturo, la memoria está hecha de muchos olvidos o, precisamente, aquellos olvidos son los que permiten

escarbar en el tortuoso camino del recuerdo. En este sentido me parece muy pertinente lo que expresa la crítica colombiana Beatriz Restrepo en relación con “Morada Sur”: “Es cierto que la brújula marca hacia el sur. Pero no el del idilio, porque el viaje no será posible sin los destellos fugaces, profundos, del miedo y del espanto” (Restrepo 2003, 475). Desde luego que en este extenso poema de Arturo, el viento, por ejemplo, tiene una presencia fantasmal en aquellas “noches mestizas” infunde miedo, porque es el encargado de constatar, en el gran caserón las ausencias, el vacío, la muerte. Sin embargo, como hemos afirmado en este trabajo, el viaje que emprende Aurelio Arturo hacia sur no solo está circundado de olvidos, sino de hallazgos, sin que por ello tenga el carácter de “idílico”. Si comparamos con la exploración del pasado que emprende César Dávila Andrade, en el cual si bien el recurrir a la naturaleza le proporciona a su recuerdo un leve alivio a su aguda “dolencia” del desarraigo y a la constante fragmentación del recuerdo que, finalmente, lo llevaría al suicidio, en un hotel de Caracas donde se cortaría la yugular con una hoja de afeitar, el 2 de mayo de 1967; mientras que Aurelio Arturo pensaría, desde Bogotá, desde donde, según Beatriz Restrepo “conquistaría poéticamente la ciudad, pues su mirada se orientaría hacia el norte”, como afirma esta crítica, así: “Su poesía recreará el camino que hizo entre los campos de su infancia y la ciudad que lo acogió, que será igualmente el canto de la transformación de las sociedades agrícolas en urbanas” (475).

Bibliografía

- Arturo, Aurelio. 2003. *Obra poética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gastón. 1993. *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dávila Andrade, César. 2007. *Obra poética*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Dávila Vázquez, Jorge. 1998. *César Dávila Andrade: Combate, poética y suicidio*. Cuenca, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación.
- Ferrari. Américo., coord. 1988. *César Vallejo. Obra poética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez Girardot. Rafael. 2003. “Historia y naturaleza en la poesía de Aurelio Arturo”. En Aurelio Arturo *Obra poética*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Huamán, Carlos. 2004. *Pachachaca. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos. UNAM.
- Martin Kathleen. 2011. *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes Arquetípicas, China*. Taschen.
- Moreno-Durán. Rafael, coord. 2003. *Obra poética. Aurelio Arturo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Parain, Brice, coord. 1972. *El pensamiento presocrático oriental*. México: Siglo XXI.
- Paz. Octavio. 1993. *El Arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramón, Gonzalo. 1968. *Ensayos sobre César Dávila Andrade, Miguel Ángel Zambrano y notas sobre varios poetas ecuatorianos*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Restrepo, Beatriz. 2003. “Memorias y olvidos en Morada Sur” en *Obra poética Aurelio Arturo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Vallejo, César. 1988. *Obra poética*. México: Fondo de Cultura Económica.



César Dávila Andrade: entre el poeta-sujeto y el sujeto empírico*

César Dávila Andrade: between poet-individual
and empirical-individual

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ**

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

raul.serrano@uasb.edu.ec

<https://doi.org/10.32719/13900102.2018.43.4>

Fecha de recepción: 9 febrero 2018

Fecha de aceptación: 23 abril 2018

*Y te quemaré en mí, Poesía!
En ladrillos de venas de amor, te escribiré
empapándote profundamente.
Luego,
vendrá el sol y te extraerá con los colmillos
C. Dávila Andrade, “Poesía quemada”.*

RESUMEN

En este texto se examina la irrupción en el concierto de la vanguardia de la poesía ecuatoriana y latinoamericana de la década del 30 del siglo XX de un jovencísimo Dávila Andrade, con un poema cuya madurez y audacia no deja de asombrar a propios y extraños hasta la fecha; también el impacta que su temprano y lúcido ejercicio poético produjo en el medio social y cultural de su ciudad de origen, Cuenca, así como su condición en tanto un sujeto que siempre supo moverse en lo que el autor del artículo, citando a Eugenio Montale, define entre “el poeta-sujeto y el sujeto empírico”:

* Este texto se leyó como parte del tributo a Cesar Dávila Andrade al celebrarse el centenario de su natalicio en 2018 en el Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimila, organizado por la Universidad de Cuenca y la Carrera de Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales, entre el 20 y el 24 de noviembre de 2017.

** Ecuatoriano. Estudió comunicación social en la Universidad Central del Ecuador; realizó estudios de maestría, mención Literatura Hispanoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Integra el Consejo Editorial de la revista *Eskeletra* y es editor de *Kipus*:

PALABRAS CLAVE: Ecuador, vanguardia, poesía, César Dávila Andrade, sujeto, empírico.

ABSTRACT

This text examines the irruption in the concert of the avant-garde of Ecuadorian and Latin American poetry of the 1930's decade of the 20th century by a very young Dávila Andrade, with a poem whose maturity and audacity does not cease to amaze both people and strangers to date; also the impact that his early and lucid poetic exercise produced in the social and cultural environment of his city of origin, Cuenca, as well as his condition as a subject that always knew how to move in what the author of the article, citing Eugenio Montale, defines as between "the poet-subject and the empirical subject".

KEY WORDS: Ecuador, vanguard, poetry, César Dávila Andrade, subject, empirical.

“LO QUE NECESITA un poeta es la búsqueda de una verdad puntual, no de una verdad general. Una verdad del poeta-sujeto que no reniegue la del hombre sujeto-empírico. Que cante lo que une al hombre a los demás hombres, pero que no niegue lo que lo separa y lo hace único e irrepetible” (Montale 1995, 23-24).

Estas palabras del poeta italiano Eugenio Montale datan de 1946 y sin duda son un acercamiento certero a lo que es la figura y obra de César Dávila Andrade, el Faquir (Cuenca, 1918-Caracas, 1967), uno de los referentes centrales de la poesía ecuatoriana y latinoamericana de la segunda parte del siglo XX. Un lugar que nadie le ha negado ni le podrá escamotear. Así lo revelan los testimonios y aproximaciones críticas de sus nuevos lectores. Baste como prueba lo que dicen los poetas, el cubano Jesús David Curbelo y el mexicano David Huerta (ambos encarnan a lectores y críticos de generaciones distintas), respecto a su obra en el prólogo y epílogo de la lograda edición *Batallas del silencio* (Poesía reunida) de Dávila Andrade lanzada en 2017 por Ediciones de la Lira.

Al retornar a la poesía o a la narrativa del Faquir (se compone de cuentarios tan ricos y complejos como *Abandonados en la tierra*, 1952; 13 relatos, 1955 y *Cabeza de gallo*, 1966), esa construcción nada planeada, da cuenta desde su primer poema del que se tiene noticia, “La vida es vapor”, publicado en medio de la vorágine de las vanguardias latinoamericanas en

revista andina de letras y estudios culturales. Ha publicado los cuentarios: *Las mujeres están locas por mí* (1996, Premio “Ismael Pérez Pazmiño, Guayaquil, y Premio “Joaquín Gallegos Lara”, Municipio de Quito, 1997); *Catálogo de ilusiones* (2006) y *Lo que ayer parecía nuestro* (2015). La novela *Un pianista entre la niebla* (2016, Premio Único Ángel F. Rojas, CCE-Núcleo del Guayas). A finales de 2009 publicó el estudio *En la ciudad se ha perdido un novelista. La narrativa de vanguardia de Humberto Salvador*. Autor de varias antologías como *Cuerpo adentro. Historias desde el clóset* (Premio Manuela Sáenz, Municipio de Quito, 2014); *El ensayo ecuatoriano de entre siglos* (La Habana) y, conjuntamente con el escritor Andrés Echevarría, de la *Antología Ecuador-Uruguay. Clásicos de la narrativa ecuatoriana-uruguaya 1900-1950* (Montevideo, 2018). Actualmente forma parte del Área de Letras y Estudios Culturales de la UASB, Sede Ecuador.

el diario El Mercurio de Cuenca el 15 de julio de 1934; textos que nos participan de esa búsqueda de una “verdad puntual” que se irá ahondando y profundizando, complejizando, en uno y otro libro.

“La vida es vapor”, está dedicado a Brumel, “Hélice de armonioso ciclón de la poesía vanguardista en el Ecuador”. Se trata de su primo, el periodista Alberto Andrade y Arízaga, quien laboraba por entonces en el diario en el que se publicó el poema; texto que evidencia el conocimiento e interés de Dávila por los movimientos de vanguardia de su tiempo como el surrealismo, de cuyo influjo siempre supo sacar provecho.

“La vida es vapor”, concluye con estos versos que no dejan de ser vanguardistas más allá de su momento histórico:

Oigo cantar a las pirámides, unas canciones góticas...
 Me estoy ahogando en un cacharro ilógico.
 El universo se ha vuelto loco... En el Bosque
 de los insomnios, soy una hélice desorientada... (Dávila Andrade 2017, 25)

Lo peculiar de estos versos, es que se trata de un manifiesto de un poeta de 16 años, en el que todos los síntomas, los horizontes dislocados de la vanguardia transitan por él con una madurez que sin duda solo puede provocar (es lo que ocurrirá luego con otro de sus textos fundacionales) sospecha, tal cual le sucedió a su maestro del Instituto Normal Manuel J. Calle de Cuenca en 1930, quien luego de leer “Ecce homo” (poema del que no se tiene pistas y que Dávila escribe como parte de una tarea encomendada por el educador) se queda asombrado, desconcertado. El profesor pensó ligeramente que lo mejor era acusar al alumno de plagio y ponerle cero. Una conducta coherente, y que pone en evidencia que las sombras y fantasmas de la colonia seguían y continúan habitando entre nosotros.

¿Qué le sorprendió a aquel severo maestro de secundaria?

Lo que aún nos sigue sorprendiendo a sus lectores de la postmodernidad: que esa escritura, esa palabra poética cargada de tantos enigmas y códigos secretos, solo puede generar sospechas, dudas de que pertenezca a un hombre que nació, como su Tocayo, el peruano Vallejo, en una ciudad recogida y periférica, en el seno de una familia en la que los liberales llevaban la voz sonante, aunque su padre Rafael era un conservador que como el padre de Kafka siempre estuvo esperando que su hijo “extraño” le ponga esa carta en la que todas las reconciliaciones, los malos entendidos y los abrazos postergados podrían ser posibles. Un encuentro que el escritor Jorge Dávila Vázquez ha hecho factible en su hermosa, intensa y conmovedora pieza teatral “Espejo roto” (1990),

quizás una de las exploraciones más vitales a ese terreno cenagoso que es la interioridad, los otros lados y huecos de la biografía de un autor.

Sí, tal vez la reacción de aquel maestro normalista es clave para interpretar lo que significó para el joven poeta verse preso de un tiempo y un mundo en el que todos, los del establishment como los que eran sus cofrades, terminarían por tildarlo de “plagiador” e incluso, desde las miradas burguesas y pequeño burguesas, de “inútil, vago y raro”. Hecho que lo llevó a emprender la marcha hacia ese exilio que en 1944 lo instala en Quito. En donde se vinculará a algunos poetas (Augusto Sacotto Arias, Ignacio Lasso, Pedro Jorge Vera, Alfredo Llerena y Humberto Vacas Gómez) que pertenecieron al grupo Élan, creado en la década del 30, y a Madrugada, formado por Galo René Pérez y al que se afilió el poeta y novelista Adalberto Ortiz; grupo en donde, al decir de Alejandro Carrión “lo recibieron con alborozo y le concedieron con indudable justicia honores de primera fila” (A. Carrión 1983, 134). 1944 es un año clave para la historia del país: el 28 de mayo ha estallado la revuelta democrático-burguesa conocida como La Gloriosa, que echó del poder a Alberto Arroyo del Río, aquel lúgubre plutócrata en cuya casa el joven Faquir había trabajado como valet. Un año en el que un intelectual como Benjamín Carrión hace realidad (es uno de los pocos logros de esa revuelta) la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Institución en la que el autor de Mapa de América acoge, por mediación de algunos de los amigos del Faquir, como corrector de pruebas en la flamante editorial, al recién llegado.

Se cuenta que en cierta ocasión un par de patrióticas y creyentes señoras burócratas fueron a quejarse con el maestro Benjamín porque “ya no tenían vida con Don César”, quien nunca llegaba a trabajar, y cuando lo hacía era, luego de sus épicas jornadas de bohemia, en estado calamitoso, que esto era injusto y que él, en tanto autoridad, debía ajustar cuentas con un empleado que lo estaba haciendo quedar mal, muy mal, doctor. Carrión, con la lucidez que lo caracterizaba, les respondió que les agradecía su preocupación y el dato delatorio, pero que les pedía de favor, es más, les ordenaba, que a partir de ese momento no perturbaran ni molestaran al poeta Dávila Andrade, porque ellas, como todos quienes pensarán igual, debían tener claro que la razón por la que él fue contratado era para que escribiera la mejor poesía que se ha escrito y se escribirá en este país. Y que las pruebas que él no ha corregido, un considerable número, se las llevarán a su despacho, que él se encargaría de revisarlas.

Como el maestro del Normal de Cuenca, Benjamín Carrión también tenía sus sospechas, aunque estas eran las mismas que años antes

tuvo respecto a la obra de su coterráneo, uno de los nombres clave de la vanguardia ecuatoriana y latinoamericana del siglo XXX, Pablo Palacio, sobre quien, a raíz de su fallecimiento en un nosocomio de Guayaquil en 1947, el Faquir publica, en las páginas de la recientemente fundada revista *Letras del Ecuador*, “Palabras para el silencio de Pablo Palacio”. Sin duda se trata de uno de los tributos más deslumbrantes y elocuentes que se hayan escrito sobre el autor de *Un hombre muerto a puntapiés* (1927) en su hora. La fuerza, la vitalidad, a más de dar cuenta de manera lúdica y alucinada de lo que era el mundo y la personalidad de Palacio, hacen de este texto una especie de pieza clave no solo para interpretar el orbe de signos en rotación de Dávila Andrade, sino del mismo hacedor de *Vida del ahorcado* (1932):

Pablo Palacio, fijo ya en lo oscuro.
 Pablo Palacio, inmóvil en el luto.
 ;Quién mirará el combate del potro en la cebada
 con su ángel de diez alas contra el viento?
 ;Quién oír el delirio de aquel bosque
 estremecido por su inteligencia?
 [...]
 El grupo de los días te hizo triste
 y te dio un perfil amargo y nítido
 para amar con cordura la ironía (Dávila Andrade 2017, 48).

Esas sospechan, son las misma que Benjamín Carrión tendrá en torno a los cuentos de los bachilleres del Colegio Vicente Rocafuerte de Guayaquil que en 1930 publicaron *Los que se van: cuentos del cholo i el montuvio*; textos que el crítico intuyó, con ese olfato de lector agudo, que fundaban, igual que José de la Cuadra, Jorge Icaza y Humberto Salvador, la otra caligrafía de la nación, hecho que siempre generará a propios, más que a los extraños, ciertas sospechas. Tal es así que cuando el Faquir continúa en la construcción de ese mapa de signos de una patria que en algún lugar se le había extraviado, y envía al concurso de poesía de *Diario El Universo* de Guayaquil “Boletín y elegía de las mitas” (es el año 1959), el jurado, presidido –según anota Jorge Dávila Vázquez– por “el notable poeta cuencano César Andrade y Cordero, por sospechar que era de otro autor, que no contaba con sus simpatías” (Dávila Vázquez 1993, XXXIII), decidió otorgarle el segundo premio. Por su parte, el crítico Hernán Rodríguez Castelo, apunta sobre este hecho: “En efecto, parece que no se le otorgó el primer premio por creer que el poema pertenecía a G. h. Mata” (s.l., s.f., 170). Extraña, por decir lo menos, que los miembros del jurado, por razones extraliterarias hayan tomado una decisión que

pone sobre el tape el hecho de haber desvirtuado –¿por animadversión o prejuicio?– lo que es la escritura daviliana, que en relación a la literatura del maestro anarquista G. h. Mata (autor de novelas y poemarios indigenistas-cartelistas) no existe ningún tipo de convergencia o proximidad.

Es posible, desde otro ángulo, que a más de la razón anotada por Dávila Vázquez, los jurados, sin que esto sea una condena, hayan tomado, para no repetir al maestro del Normal, la precaución de darle ese lugar que de alguna forma era, otra vez, poner bajo sospecha al autor de un texto que ellos lo habrán intuido establecía, a partir de esa fecha una frontera en la poesía ecuatoriana y latinoamericana del siglo XX. Es un año cargado de cartas cruzadas: la violencia socialcristiana (nada nuevo por cierto en el país) decretada por Camilo Ponce Enríquez, a la sazón presidente de la república, contra los estudiantes y pobladores de Guayaquil, el estallido de la Revolución cubana y la instauración o el resurgir de amenazas que poco tiempo después podrían a tambalear los “valores” de la cultura y sociedad burguesa, eran parte del paisaje. No olvidemos que los otros premiados, y esto dice muchas cosas, eran Hugo Salazar Tamariz, también cuencano, y Hugo Mayo, quien nacido en Manta residía ya por varios años en Guayaquil.

Una tríada de nombres que, a su vez, ponían en evidencia un hecho: los códices de nuestra poesía, con el protagonista vital de las vanguardias de las décadas del 20 y 30, Hugo Mayo, obteniendo un tercer premio con “Caballo en desnudo” y un contemporáneo y coterráneo de Dávila Andrade, Salazar Tamariz, cuya propuesta (“Sinfonía de los antepasados”) era una resonancia de las proclamas del vasto universo nerudiano, sin que esto le reste mérito al poema de Salazar que no deja de tener lo suyo. Claro que este premio también revelaba el hecho de que si los textos que flanqueaban al “Boletín” tenían sus logros, el del Faquir los desbordaba por que se constituía por si solo en un nuevo código poético. Esto es, en un lenguaje otro que daba cuenta de ese espejo enterrado que ha sido y es nuestra memoria. Un texto que se atrevía y desafiaba, sin calar en el cartelismo ni lo panfletario (o las evidentes deudas nerudianas, que aquí se licuan de manera lúcida), en ese lenguaje redescubierto de esa historia y memoria en las que como dice en uno de sus pasajes “y le encontré el pecho./ Era un hueso plano. Era un espejo. Me incliné. /Me miré, pestañeando. Y me reconocí. Yo, era él mismo!” (Dávila Andrade 2017, 187).

Estos logros y hallazgos, le dan razón al crítico Jorge Dávila Vázquez:

Este es, sin lugar a dudas, el mayor de los poemas de Dávila Andrade. Por

plantear ciertos problemas de lectura, algunos lo han desdeñado, sin reparar en sus innumerables virtudes literarias ni en su calidad de obra maestra épico-lírica y testimonial, quizá la mayor de nuestra literatura (Dávila Vázquez 1993, XXXI).

Nada más subvertor –así lo habrá visto el jurado del concurso de El Universo– que ponernos, en tanto país y nación ante este boletín en el que se plantea, entre otras cosas, una relectura implacable, furibunda y desacralizadora, sin concesiones, de la historia patria, siempre falseada o escrita desde el poder hegemónico. Por ejemplo, una de las ideas que se pone en cuestionamiento de manera ácida, es la del mestizaje como esa receta positivista de las supuestas y fatuas armonías con las que se escondía las atroces contradicciones sociales y políticas ante el acto de reconocernos en esas aguas turbias. Ese reconocimiento, el que nos empuja frente a “El boletín”, era y es el asistir a la deconstrucción de una memoria en la que la ida de la patria (como matriz de unidad y escasa de contradicciones), desde las concepciones burguesas, con todo sus legados, eran sometidas a una requisitoria sistemática y crítica. De ahí que sorprenda que esos jurados, sin que esto implique justificarlos, hayan tenido el acierto y el valor de apostar por un texto que, lo sabemos, con o sin ese premio, no dejaría de ser y marcar la frontera que ha marcado en la tradición literaria del país y el continente; pero sucede que aconteció algo mucho más grave y complicado para las buenas conciencias, y es que esas visiones que deletrea “El boletín”, se convirtieron en una cicatriz que desde entonces no deja de ser un aullido que a todos nos ha colocado como extraños o fantasmas que no encuentran ni encontramos sosiego para mirarnos en su química secreta.

En la escritura daviliana se cumple aquello que Octavio Paz anotaba en un artículo de 1967: “El falso poeta habla de sí mismo, casi siempre en nombre de los otros. El verdadero poeta habla con los otros al hablar consigo mismo” (1988, 72). Quizás ese “hablar con los otros” se expresa de manera legítima y contundente en la poesía daviliana, fluida y vitalmente como parte de ese “hablar consigo mismo” que aún en los textos que se han calificado de “herméticos”, no dejan de ser la constancia de la palabra de un poeta que sabe que “el pez solo puede salvarse en el relámpago”.

“Boletín y elegía de las mitas” es el culmine de la búsqueda de una verdad (solo un poeta de excepción sabe que toda verdad es una trampa, una ceremonia de inmolación), que ya se anuncia en textos como “Catedral salvaje” o en “Mi América india” (1951). El Faquir insistió entre uno y otro poema en esa “verdad puntual” de la que habla Montale, de ahí que huyera de las “verdades generales”, incluso cuando canta a esos “mundos ingrátidos y sutiles” machadianos que tienen que ver con

su álbum familiar o las encrucijadas del amor, el desamor, los amantes o la apariencia desvestida de los muertos y la muerte. El “Boletín”, como Espacio me has vencido (1946), Arco de instantes (1959), se suma a lo que serán sus textos del periodo hermético: En un lugar no identificado (1962), Conexiones de tierra (1964), La corteza embrujada (1965), hasta llegar a Poesía del gran todo en polvo (1967), Materia real (1970) y Finale con Bettina, signos en rotación de, volviendo a Montale, “una verdad del poeta-sujeto que no reniega la del hombre sujeto-empírico”.

Verdad que se ha cifrado en un canto que es el canto prohibido y oculto de los cuerpos con llagas, de la memoria escamoteada, de los espejos trisados, cuya vigencia y actualidad (la de su escritura), para lamento del asombrado maestro del Normal Manuel J. Calle, es parte de lo que el italiano Montale ha señalado: esa celebración del poeta-sujeto y del sujeto-empírico que supo cantar “lo que une al hombre a los demás hombres”.

Un ejercicio de la palabra poética (suma de visiones, “convulsión de una cacería”) como de la del narrador, que no cabe duda lo hizo y lo hace al Faquir “único e irrepitible” en la literatura de su tiempo y en la de todos los tiempos del “Gran todo en polvo” (Dávila Andrade 2017, 280).

(Cuenca, 24 de noviembre 2017-Quito, 2018)

Bibliografía

- Carrión, Alejandro. 1983 [1947]. “César Dávila Andrade o una isla rodeada de imposible”. En *Galería de retratos. Estudios sobre literatura ecuatoriana contemporánea*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Dávila Andrade, César. 2017. *Batallas del silencio (Poesía reunida)*, edición: Cristóbal Zapata; organización de los textos: Jorge Dávila Vázquez; prólogo: Jesús David Curbelo, posfacio David Huerta. Cuenca: De la Lira Ediciones.
- . *Boletín y elegía de las mitas* [1960]. 2017. En *Batallas del silencio (Poesía reunida)*, edición: Cristóbal Zapata; organización de los textos: Jorge Dávila Vázquez; prólogo: Jesús David Curbelo, posfacio David Huerta. Cuenca: De la Lira Ediciones.
- . “Palabras para el silencio de Pablo Palacio” [1947]. 2017. En *Batallas del silencio (Poesía reunida)*, edición: Cristóbal Zapata; organización de los textos: Jorge Dávila Vázquez; prólogo: Jesús David Curbelo, posfacio David Huerta. Cuenca: De la Lira Ediciones.
- . “El gran todo en polvo”. 2017. *Batallas del silencio (Poesía reunida)*,

- edición: Cristóbal Zapata; organización de los textos: Jorge Dávila Vázquez; prólogo: Jesús David Curbelo, posfacio David Huerta. Cuenca: De la Lira Ediciones, 280
- Dávila Vázquez, Jorge. 2015. “Espejo roto” (1990). En *A escena! Cinco piezas teatrales*, Estudio introductorio de Raúl Serrano Sánchez. Quito: Libresa, Colección Antares.
- Montale, Eugenio. 1995. “Intenciones (Entrevista imaginaria)” (1946), en *De la poesía*, Valencia, Pre-textos: 23-24.
- Paz, Octavio. 1988 [1967]. “Recapitulaciones”. En *Corriente alterna*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Rodríguez Castelo, Hernán. s.f. *Los de Elan y una voz grande*. Clásico Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, t. 90, s.l.



IN MEMORIAM

La ironía en la antipoesía de Nicanor Parra*

Irony in the anti-poetry of Nicanor Parra

JAIME RICARDO REYES CALDERÓN**

Universidad Libre de Cúcuta, Colombia

keraj64@hotmail.com

Fecha de recepción: 20 febrero 2018

Fecha de aceptación: 24 abril 2018

RESUMEN

La desviación de la norma es el fundamento que los teóricos estructuralistas han propuesto para definir el sentido de lo poético. Bien afirma Jakobson: “en realidad el lenguaje poético opera un cambio esencial en las relaciones entre el significante y el significado, así como entre el signo y el concepto.” Con esta premisa de telón de fondo, aquí ofrecemos una aproximación a la antipoesía de Nicanor Parra, quien desarrolla su poeticidad contraviniendo las normas de la poesía misma. Realizamos un ejercicio de análisis y comentario textual desde lo antipoético y la ironía, desentrañando las divergencias y los énfasis críticos que afloran en los registros de las poesías del autor chileno fallecido en enero de 2018, guiándonos por los conceptos socio-semióticos de Bajtin.

PALABRAS CLAVES: antipoesía, Chile, poeticidad, Nicanor Parra, Bajtin.

ABSTRACT

The deviation from the norm is the foundation that structuralist theorists have proposed to define the sense of the poetic. As Jakobson affirms: “in reality poetic language makes an essential change in the relationships between the signifier and the meaning, as well as between the sign and the concept.” With this premise of backdrop, here we offer an

* Con este ensayo del crítico colombiano Jaime Ricardo Reyes Calderón, *Kipus*, rinde tributo a la memoria del antipoeta Nicanor Parra (San Fabián de Alico, 1914-Santiago de Chile, 2018), Premio Cervantes 2011 y Premio Iberoamericano de Poesía 2012. (N del E).

** Colombiano. Licenciado en Filosofía, Esp. en Literatura, Esp. en Desarrollo humano, Magister en Educación, Candidato a Doctor en Educación. Coordinador de la Institución Educativa Santo Ángel de Cúcuta(Colombia). Profesor de la Universidad Libre de Cúcuta.

approach to the anti-poetry of Nicanor Parra, who develops his poeticity against the norms of poetry itself. We perform a textual exercise of analysis and commentary from the antipoetic and irony, unraveling the divergences and critical emphases that emerge in the poetry records of the Chilean author who passed away in January 2018, guiding us through the socio-semiotic concepts of Bakhtin.

KEYWORDS: antipoetry, Chile, poeticity, Nicanor Parra, Bakhtin.

1. De la poesía a la antipoesía

Su primer libro, *Cancionero sin nombre*, reconoce el autor, fue un ejercicio espontáneo de imitación poética, “poesía con una escritura de corte popular, garcíaalorquiana... imitaba muy bien a su modelo y se ganó la admiración de la crítica local” (De Costa, 1988, 10). Será en *Poemas y antipoemas* donde los modelos se someterán a un proceso de revisión y destrucción. Así, presentará una escritura teñida absolutamente de prosaísmo, tanto en la sintaxis como en el léxico, donde la versificación será un artificio tipográfico: un escrito segmentado en sus oraciones, con disposiciones simétricas, a pesar de su continuidad ideológica, será transformado en poesía. Discurso evidentemente narrativo que se autolegitimará como poético gracias al equilibrio de la sintaxis y la regularidad rítmica de las frases:

SE CANTA AL MAR

Nada podrá apartar de mi memoria
la luz de aquella misteriosa lámpara,
ni el resultado que en mis ojos tuvo
ni la impresión que me dejó en el alma.
Todo lo puede el tiempo, sin embargo
creo que ni la muerte ha de borrarla.
Voy a explicarme aquí, si me permiten,
con el eco mejor de mi garganta.. (Parra 1983, 18)

En esta segunda etapa, el resultado es un lirismo disfrazado, una poesía parlante pero que guarda regularidad rítmica. En esta poesía reconocemos endecasílabos medidos y enlazados por rima, con una oración que se transforma en cuarteto.

La negación de la poesía lo llevará a una nueva experiencia, el discurso prosaico pero sin ningún artificio de ritmo y rima, cuyo eje será una posición única donde el personaje del poema se comunica con el lector, en una extraña mixtura de parlamento teatral y conversación cotidiana:

LAS TABLAS

Soñé que me encontraba en un desierto y que hastiado de mí mismo
Comenzaba a golpear a una mujer.

[...]

“Por qué maltratas a tu madre” me preguntaba entonces una piedra,
Una piedra cubierta de polvo “por qué la maltratas”.

[...]

“Nosotras somos las tablas de la ley” decían ellas

[...]

Pero yo bostezaba, me aburría de estas admoniciones (47).

Este discurso, en acuerdo con la espontaneidad de lo oral, de la ligazón informal y desestructurada de un pensamiento que vaga en la conversación, estará libre de rigor, evolución sistemática y unidad de sus partes. Las tablas son los mandamientos de la Ley de Moisés. El hecho mismo narrado, es una abominación y una burla al imperativo sagrado que se transgrede. La estructura se mueve a base de saltos, regresiones, descripciones, reflexiones imprevistas. Esto es de 1948, cuando va definiendo, con agresivos tanteos, lo que es la antipoesía.

Para rematar el concepto de antipoesía, se nos exige enfrentar el hecho de que su escritura va contra lo enunciado como poesía y, por tanto, contra los poetas. Su libro *Poemas y antipoemas* nos ofrece ese recorrido: en la primera sección, el modelo a combatir es Mistral y el modernismo; en la segunda, Neruda y la poesía de mensaje; y en la tercera, el autor contra el poeta. Visualicemos esa ruptura con los modelos (2.^a etapa) en el texto que abre la última sección del libro:

ADVERTENCIA AL LECTOR

El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:

[...]

Sabelius, que además de teólogo fue un humorista consumado,
Después de haber reducido a polvo el dogma de la Santísima Trinidad
¿Respondió acaso de su herejía?

[...]

Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:

La palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte,

Menos aún la palabra dolor,

[...]

Sillas y mesas sí que figuran a granel,

¡Ataúdes!, ¡útiles de escritorio!

Lo que me llena de orgullo

Porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos. (26)

Es evidente la distancia que se gana respecto a la tradición poética.

Ahora no se va a satisfacer el concepto común de poesía, por ello la advertencia. No se hablarán los temas y el lenguaje de lo hasta entonces considerado como lírico. Se hace claro que el poeta, hoy, no es el poeta de las alturas poéticas. La irrupción de la poesía es una herejía verbal, imaginativa y una afrenta contra los “poetas”, los héroes, los dueños de la altura, de la magnificencia, de lo pulido, mediado, hermético, trascendente.

Este rechazo, que al tiempo es afirmación, se tornará patente en el poema “Manifiesto”, directriz sintetizadora de lo que es el arte poético en la antipoesía:

Señoras y señores
 Esta es nuestra última palabra
 —Nuestra primera y última palabra—
 Los poetas bajaron del Olimpo.
 ... A diferencia de nuestros mayores
 Nosotros sostenemos
 Que el poeta no es un alquimista
 El poeta es un hombre como todos.
 Nosotros conversarnos
 En el lenguaje de todos los días
 No creemos en signos cabalísticos.
 Nosotros repudiamos
 La poesía de gafas oscuras
 Propiciamos en cambio
 La poesía de capa y espada
 La poesía a ojo desnudo
 La poesía a pecho descubierto
 Nosotros condenamos
 —y eso lo digo con respeto—
 La poesía de pequeño dios
 La poesía de vaca sagrada
 La poesía de toro furioso (153-57).

Con este manifiesto, grandes afirmaciones. Independencia de lo clásico, de lo mítico, de lo elitista, del concepto extático de la labor poética: ya no es oficio de semidiosas, de personajes iluminados, cobijados bajo el aura de lo eterno y lo sublime. Se desciende a la tierra. Respecto a la palabra, ya no hay “maravillosismo”, ni retorcidas técnicas de especulación con la escritura. La palabra es de alguien común y corriente. Más aún, ya no hay verso clásico, ya no hay métrica: el hombre común que poetiza, hace poemas al conversar. El cuarto rasgo aquí sintetizado es la visión de mundo: si el lugar es la tierra, si el arte es palabra humana y palabra es conversación, mirar la materia a poetizar es ahora mirar sin afares trascendentales. No necesitamos ocultar nada, oscurecer nada, volver la

existencia un ejercicio de extrañas e impensables aventuras, la materia poética no es lo magnífico, lo esencialista o lo heroico. Parra alcanza tal vez su mayor grado de atrevimiento con su condena: el poeta “pequeño dios” es Huidobro; el poeta “vaca sagrada” es su amigo Pablo Neruda y el poeta “toro furioso”, Pablo Rokha. Recordemos además que la crítica ciega intentó desprestigiarlo en los peores términos: “es demasiado sucio para ser inmoral; un tarro de basura no es inmoral” (Salvatierra, citado por De Costa, 17).

Resulta apenas evidente que su conceptualización posea la misma cantidad de virulencia de la usada por la tradición ahora detractada. Con esto se asocia a la gran corriente rebelde de los poetas malditos. Rebeldía que no nace de certezas ideológicas preestablecidas. Rebeldía que tampoco es la anarquía de los que destruyen por destruir. La antipoesía que regresa al hombre común y a su natural existencia, “acusada conciencia crítica, que no solo afecta al entorno reflejado, sino también a la propia práctica poética: poesía que desde dentro se niega a sí misma” (Salvatierra, citado por De Costa).

Finalicemos este primer acercamiento global con el juicio de uno de sus mejores críticos, Ibáñez Langlois: “El antipoeta ha llegado con aspecto menor y acompañamiento de guitarra a un parnaso saturado de trances oníricos y magias verbales. Entre risas y acrobacias ha robado el fuego sacro donde lo ha encontrado... allí se han consumido a medias los materiales de hecho y deshecho del mundo contemporáneo, bajo el soplo del existencialismo, la protesta social y la nostalgia cristiana...” (Ibáñez Langlois 1972, 9-66).

2. La ironía como eje de la antipoesía

Crear otro lenguaje para otra poesía de otros hombres poetas solo es posible manipulando el lenguaje universal de la subversión: la ironía. En palabras de Bajtín: “altas materias y ciencias profundas, pero, de una forma u otra, son destronadas y renovadas en el plano material” (256). Las transformaciones que opera la ironía se inscriben en el horizonte de lo carnavalesco en donde se rebaja, se transgrede, se dessolemniza, se vulgariza, se descentra, bajo las fuerzas del banquete y la charla de mesa, lo tenido hasta el momento como importante, perteneciente a una fuerza y a una autoridad.

En Nicanor Parra, se ofrecen elementos aparentemente poéticos pero para deconstruir la poesía, para “aterizarla”, para volverla carnal, material y cotidiana. Así de sencilla es su ironía, se introduce como veneno

aparentando ser remedio, se hace pasar por inocente para descargar lo más fino y corrosivo de lo crítico.

2.1 Ironía desmitificadora: hacia la formación de otro

En su momento, Gabriela Mistral popularizó las canciones de cuna, en donde la dulzura y la alegoría llevaban la mirada hacia un mundo puro, ideal, cortés, amable, edificante. Contra esta poesía blanca y carente del mordiente de la realidad, Parra enfrentará ya no una canción sino una sinfonía, la cual no mirará el más allá, aún más, se encontrará con la mayor manifestación de lo trascendente: un ángel. Parra deconstruye tres niveles, desmitifica la figura celestial, desmitifica la candidez del género “canción” y desmitifica al lector de poesía.

SINFONÍA DE CUNA

Una vez andando
 Por un parque inglés
 Con un angelorum
 Sin querer me hallé (Parra 1988, 51).

En esta primera estrofa, otra vez esa radical dinámica de bajar, de aterrizar, de banalizar todos los encuentros. El lugar es bien prosaico, un parque. Como rompiendo con toda la tradición metafísica y mítica, no es cualquier parque, es un parque en la cuna del empirismo, en el espacio en donde se han realizado los grandes inventos científicos y técnico-industriales, un parque inglés. Un disfraz de solemnidad, “angelorum”, cuyo sonido se antoja ya absurdo (un chileno que habla español se encuentra en un parque inglés con un ángel al que nombra en latín: toda una argumentación del mejor estilo absurdo), disfraz que pronto cae, no fue ninguna deseada aparición, ningún arrebato místico, ningún premio a la devota santidad, una pura y física casualidad, casi un tropiezo: “sin querer me hallé”.

Buenos días, dijo,
 Yo le contesté,
 Él en castellano.
 Pero yo en francés.

Este segundo cuarteto continúa la subversión iniciada en el primero. El ángel, en cierto socio con la hierofanía neotestamentaria de la anunciación (Lc. 1, 26-38, 1975) (angeolofanía), saluda primero. Pero

nótese que aquí no se trata de la magnífica voz divina que asombra y que exige al mensajero celestial palabras de consuelo. El tono de la estrofa es el de alguien de menor importancia (el ángel), quien saluda a un gran personaje (el protagonista). De ahí la contradicción entre el lenguaje corriente del ángel, el castellano, y el lenguaje elitista, diplomático, del protagonista, el francés:

Ditesmoi, don ángel,
Comment va monsieur.

Él me dio la mano,
Yo le tomé el pie
¡Hay que ver, señores,
Cómo un ángel es!

Irrumpe un nuevo elemento. Trascendido el espacio, el lenguaje, ahora ataca la acción. Los ángeles en la tradición sacra solo aparecen. La esencia de su existencia es la palabra —misterio revelado— que ofrecen al hombre de parte de Dios. Negado el nivel trascendental, rebajado el mito de los mensajes angélicos a conversación callejera casual, lo que sigue es infamante. El protagonista se burla descaradamente del ángel, transformándolo de nómeno a payaso, a objeto de particular risa y diversión:

Fatuo como el cisne,
Frío como un riel,
Gordo como un pavo,
Feo como usted.

Ya no hay verdades que creen el destino del hombre. Es el hombre quien ahora recrea los destinos del trascendente. El protagonista utiliza cuatro símiles cuyas imágenes pasan de la banalidad al insulto. Así, un ángel simplemente es un presumido, y de paso, Parra aprovecha la imagen para atacar el símbolo de la poesía modernista, el cisne. Ser tan corriente y tan poco vital como el riel. Ángel que es puro orgullo destinado a la muerte, un pavo. Por último, el insulto pica también al lector. El ángel, puro orgullo vacío, se asemeja también al lector de poesía, posiblemente, el lector más idealista, más selecto y más cultivado de cuantos tenga la literatura. A ese lector ideal que esperaría efluvios del espíritu de lo sublime, a ese lector que muy seguramente estaría criticando este esperpento cuasiblasfemo, a ese lector se le atacará con una invectiva infantil: feo como usted.

De esta manera descubrimos que el antipoema se constituye en

ataque al lector de poesía. El lector de la poesía grandilocuente no es más que un ángel caído en desgracia, un caminante de parques, uno que se tropieza con la vida, un pobre don nadie servil de la tradición que no posee otra cosa que un muy bien cultivado orgullo, carente de vida auténtica y, en la época de la antipoesía, es un ser destinado a ser comido, consumido, como alegóricamente podemos afirmar que hace Parra en este antipoema. No es gratuito que la *Sinfonía de Cuna* abra el libro: se exige antes que cualquier cosa un nuevo lector, al antiguo, un divertido adiós, para que no vuelva:

Muerto de la risa
 Dije goodbye sir,
 Siga su camino,
 Que le vaya bien,
 Que la pise el auto,
 Que la mate el tren (Parra 1972, 9).

Sinfonía de Cuna posee todos los elementos del mecanismo de la ironía: banalización, desacralización, ambigüedad, crítica a la tradición, revisión del establecimiento, insulto, socavamiento de las esencias conceptuales. Ironía que suena bien: su ritmo respeta la canción de cuna. Pero, sabiendo lo que contiene, ¿qué lector o qué poeta podrá dormir tranquilo con tantas descalificaciones? Como siguiendo el programa poético de Baudelaire, este primer poema irrumpe agresivamente en la conciencia del lector. Pero Parra acoge nuevas directrices simbólicas, con la misma fortaleza del francés aunque con otros elementos, aun más ambivalentes, busca a un camarada, un hermano, un hipócrita lector que se ría con él, como él, de la tontería fijada como poesía. Ahora deben leer los hombres que se saben solo eso, hombres y no ángeles, seres terrenos, no vacuos enviados de deidades poéticas insoportables.

El alcance de la ironía es sumamente amplio. Va más allá de los temas, o las actitudes frente a la vida. La ironía socava la entidad poética. Opone la intemporalidad y la universalidad del poema común los grados de la concreción. El encuentro poético no es con lo sublime, es un instante, una circunstancia, una anécdota. El sentimiento se vuelve prosaico y el poema deviene como narración que insiste en el espacio, nada tremendo ni misterioso pero sí insólito. Poema que, una vez más, captura la unidad del mundo pero no en imaginерías trascendentes sino mediante esquemas narrativos. ¿Puede haber ironía?: poesía que construye sentido por la destrucción del poema, poesía que se es en medio de su autocontradicción, la narratividad.

2.2. Ironía antidoctrinaria: ruptura con las grandes certezas teóricas

La ironía del antipoema no deja espacio sin desmitificar, cuestionar y ridiculizar. La ironía oficia como mecanismo paródico en el que la palabra solemne, aquel concepto y aquella realidad de plenitud, autonomía y univocidad, se corrompe por los juegos significativos de unos versos plenamente paródicos. Con Bajtín señalamos: “el autor habla mediante la palabra ajena pero [...] introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena” (Bajtín 1993, 270).

Parra ironiza de las certezas políticas, esas afirmaciones que en su dogma sin apelación se tornan dignas de chiste:

Independientemente
De los veinte millones de desaparecidos
Cuánto creen ustedes que costó
La campaña de endiosamiento de Stalin
En dinero contante y sonante:
Porque los monumentos cuestan plata.
“Regla de tres” (Parra, 130).

Aquí el autor devela una contradicción del planteamiento comunista. Sí, se acepta la destrucción llevada a cabo por el régimen militar en el ineludible drama de los desaparecidos. Pero la dinámica de erigir héroes, caudillos, cuasidioses, a personajes idénticamente malignos y dictatoriales es una operación de irracionalidad, fanática, ciega.

Pero tampoco se legitima el capitalismo. La vida reducida al círculo vicioso del “trabajar para ganar y gastar”, es también una forma de esclavitud:

Alza del pan origina nueva alza del pan
[...]
Giramos en un círculo vicioso.
Dentro de la jaula hay alimento
Poco, pero hay.
Fuera de ella solo se ven enormes extensiones de libertad
 (“Inflación”) (Parra, 130)

Nótese la estructura de la ironía. La exterioridad productiva es la jaula en donde se encierra el hombre, eje que hace moverla pero que no puede moverse. Más allá de la materialización mecánica que somete al ser humano, nueva ironía, “solo... enormes extensiones de libertad”.

Contra otra doctrina, Parra demuestra nuevamente la necesidad de socavar las pretendidas certezas infalibles de las grandes concepciones teóricas. Hablamos ahora de la ironía contra los planteamientos freudianos:

En las obras de Freud es donde vienen
 Las afirmaciones más peregrinas.
 [...]
 Un automóvil es un símbolo fálico
 [...]
 Un edificio es un símbolo fálico
 Nos invitan a andar en bicicleta
 La bicicleta es un símbolo fálico
 Vamos a rematar al cementerio
 El cementerio es un símbolo fálico
 Vemos un mausoleo
 Un mausoleo es un símbolo fálico
 ((“Sigmund Freud”)) (152)

El ataque contra el pansexualismo freudiano, en este texto posee un poderoso elemento temático: es peregrino ver objetos (automóvil), vivienda (edificio), situaciones deportivas cotidianas (andar en bicicleta), y, como máxima contradicción, un cementerio y un mausoleo, como símbolos fálicos. El abuso de la metodología psicoanalítica produce, no solo las consabidas ambigüedades, sino también los más profundos equívocos; se puede decir cualquier cosa sobre cualquier fenómeno, hasta poder integrar lo contradictorio (cementerio-muerte + falo-libido).

Pansexualismo significa monotematismo. Visión unívoca, recortada, limitada. Criticando a Freud se ponen en cuestión las propuestas que homogeneizan la realidad focalizándola desde un punto de vista particular e irrelevante. Parra se sirve de este juicio para descalificar, otra vez, a la poesía-tradición:

Aunque parezca raro
 El psiquiatra tenía la razón
 En el momento de pasar un túnel
 El artista comienza a delirar.
 Para empezar lo llevan a una fábrica
 Es ahí donde empieza la locura.
 Síntoma principal:
 Todo lo relaciona con el acto (153)

Parra ataca varias vertientes: la poesía que se nutre de las experiencias-límite, poesía que nace en la locura (referencia a “El túnel”, lugar de la memoria de lo enfermizo), poesía que se torna psicológico.

Mas al tiempo, Parra también contraviene la poesía comprometida, esa poesía de proletariado, poesía nacida en el mundo de las reivindicaciones. Ambas fuentes, lo inconsciente y lo político, tomados en su extremismo temático, son los orígenes de la locura. El acto al que alude guarda en su ambigüedad la posible doble significación: acto sexual y acto político.

2.3. Ironía y destrucción

El carácter iconoclasta de la antipoesía es, junto con la transgresión, la concreción, la narratividad, el chiste en el horizonte de lo irónico, otra de las notas permanentes. Los antipoemas citados son un buen modelo de lo dicho. Nada queda en pie porque, para el antipoeta que vive su vida humana, los edificios ideológicos necesariamente deben demolerse para que quede esa palabra humana, breve, concreta, profundamente existencial, para que quede la vida del individuo que lucha por afirmarse por encima de trascendentalismos, asimilados como inhumanidades. Transcribamos unos últimos versos que patentizan lo iconoclasta, lo radicalmente cuestionador, en oposición a lo establecido, en orden a la búsqueda de lo vital:

TELEGRAMAS

Déjense de pamplinas
Aquí no piensa haber gato encerrado.
Dios hizo el mundo en una semana
Pero yo lo destruyo en un momento (171).

Destrucción es ver las cosas como son, poetizar no es misterizar, poetizar es un actuar que renuncia de plano a las obscuridades. Pero la claridad de la vida hace del poeta la antítesis del creador. Poeta que no comulga con las esferas divinas, una vez más, especie de demonio demoledor, y con una nota superior de eficacia: “yo destruyo en un momento” (contra una semana que duró la creación), palabra “antidivina”, palabra superior, otra suerte de “hágase” de signo contrario: acábase.

Háblenme de mujeres desnudas
Háblenme de sacerdotes egipcios
[...]
Yo no soy derechista ni izquierdista
Yo simplemente rompo los moldes (171).

La materia humana es infinita, todo lo humano entra en el proceso de poetización de la antipoesía. La ausencia de bloqueos ideológicos, la ausencia de fronteras que separen lo humano se establece como condición para esta universalidad. Nada impedirá llegar al todo, una vez más, la negatividad opera como la mejor herramienta, el rompimiento de los moldes corresponde a esta aspiración a lo infinito.

Que para qué demonios escribo?
 Para que me respeten y me quieran
 Para cumplir con dios y con el diablo
 Para dejar constancia de todo
 Para llorar y reír a la vez (171)

Contra todo elucubrado programa estético, el programa más denso y complejo, el programa simplemente titulado “vivir” es el objetivo final de este nuevo poetizar contra todo. Vivir que recupera la aspiración más elemental y, valga el nuevo tono, la aspiración más cándida: para que me quieran. Lejos quedan los horizontes utópicos; lejos, las solemnes metas; muy lejos, la seriedad y la rigurosidad. Poesía con los sentimientos de todos los días, poesía donde lo sublime no es bizarro, es simple y llanamente respeto, cumplimiento, constancia, llorar y reír, sencillez de la complejidad humana.

2.4. Ironía hasta las últimas consecuencias: autoironía

Cerrando la vertiginosa carrera de la ironía como eje principal de la poesía, un último acto de reducción, la ridiculización de sí mismo. El sujeto poético tradicional se autoerigía como soberano de la creación, asimilándose a las deidades, ganando un mundo para sí, traduciendo una existencia en estilizaciones abstractas que lo distanciaban de lo cotidiano. En la antipoesía se necesita exaltar la vida, sin adornos, sin programas, sin grandilocuencias. El humor rompe toda pretensión de magnificencia. Y el autor es radical: el buen antipoeta, como el buen humorista, sabe que solo legitimará su ácida crítica siendo capaz de criticarse a sí mismo. El buen anti-poeta, buen humorista, se niega a sí mismo y se vuelve también chiste (De Costa 1988, 21).

AUTORRETRATO

Considerad muchachos,
 Este gabán de fraile mendicante:
 Soy profesor en un liceo obscuro,

He perdido la voz haciendo clases.

(Después de todo o nada
 Hago cuarenta horas semanales)
 ¿Qué les dice mi cara abofeteada?
 ¡Verdad que inspira lástima mirarme! (Parra 1983, 22).

Como siguiendo exactamente los cánones de la pintura, el poeta se ofrece en un primer momento según los contornos, lo que primero se distingue en lo visual. Se refiere, no podemos pasarlo por alto, a un interlocutor colectivo, como si el que se presenta estuviera implorando misericordia, algo de delicadeza, un poco de humano respeto hacia sí. Aspecto que posee como primer criterio definidor la pobreza, ese *gabán de fraile mendicante* nos lanza al recuerdo de tantísimos maestros llenos de dignidad y respeto ganado con su trabajo pero que socialmente solo han merecido el injusto laurel de la pobreza. No hay premio material, tampoco hay fama, nadie se hace famoso en un liceo oscuro. Segundo aspecto externo: su voz es inaudible, no puede hacerse entender mejor a sus interlocutores porque el ejercicio de la clase le ha arrebatado la autoridad a sus palabras. Tercer aspecto, elevándose a categoría de metáfora, una cara abofeteada, no porque lo hayan golpeado en una discusión. Cara abofeteada por una vida de esfuerzo: “¿Qué les dice mi cara?”, no puede decir otra cosa que toda una vida de sumisión, vida que no aguanta una humillación más.

La clase ha provocado eso, reducción de sí mismo a un ser apenas digno de lástima.

En materia de ojos, a tres metros
 No reconozco ni a mi propia madre.
 ¿Qué me sucede? –¡Nada!
 Me los he arruinado haciendo clases:
 La mala luz, el sol,
 La venenosa luna miserable.
 Y todo para qué
 Para ganar un pan imperdonable
 Duro como la cara del burgués (22).

Continuando la estructura de la primera estrofa, esta segunda nuevamente posee diez versos. Evolucionan la composición; en la primera estrofa teníamos una afirmación para focalizar, que nos sugería un diálogo con alumnos, y después desarrollar tres enunciaciones afirmativas, una interrogación con una consecuente afirmación exclamativa, rematándose el párrafo-estrofa con una interrogación en forma enunciativa. La segunda

estrofa ofrece nuevamente una afirmación inicial, una autointerrogación con tres respuestas en afirmativo, rematando con otra interrogación en afirmativo-exclamativo respondida por una oración compuesta subordinada. Esto nos sugiere un ascenso en el conflicto existencial: a cada pregunta, nuevas interrogaciones; a cada respuesta, mayores complicaciones.

La segunda estrofa ya tiene dos dramas, el de la pérdida de la visión y el del sentido objetivo de esa labor. Y de esa doble interrogación, muy cercana a las simbologías idealistas, renacentistas y barrocas, un número de respuestas aún más patéticas: las clases, la mala luz, la *venenosa luna miserable*. Respecto a lo visual, una dinámica de perversión de la naturaleza, desde lo obvio hasta lo absurdo (clase-¿luna venenosa?), describiendo que el problema adquiere un primer nivel insoluble: la corrupción es cósmica, corrupción del aquí y ahora (la clase), corrupción por lo permanente e intelectual (la luz), corrupción por los grandes ideales truncados (el sol), corrupción de toda esperanza sentimental, de toda motivación amorosa (la luna). Mas el nivel cósmico, natural, posee analogía con el nivel socio-político (Alonso 1970, 170-198). Y sobre estos últimos tres versos de la estrofa se nos exige una aclaración sociológica. El ejercicio de la docencia remunerada por el Estado, es, desde una interpretación crítica, ejercicio de legitimación del Estado capitalista, legitimación y reproducción de un sistema de injusticias. El pan que recibe Parra-maestro, es el salario que también significa perpetuar un estado de cosas claramente deshumanizante. En otras palabras, la educación no ha podido oponerse al capitalismo, por el contrario, recibe de él una paga miserable, un “pan imperdonable”, pan injusto en el doble sentido de no considerar el esfuerzo del maestro y, además, pervertirle su vocación a la transformación social. De ahí el olor y sabor a sangre, sangre del maestro y sangre del pueblo que, como él, también ha sido sacrificado.

La segunda estrofa es, pues, un “close up” hacia los ojos, correlativamente es un distanciamiento en el espacio-tiempo. Parra se hace interlocutor de sí pero, al tiempo, la reducción se agudiza y, partiendo de lo concreto-corporal, se disuelve ese sujeto original en lo cósmico y sociológico. Nótese, una vez más, la ironía en el uso de simbologías, aparecen elementos platónicos pero en una función existencialista absurda, lo más opuesto al idealismo. Ruptura de todos los moldes, Parra no se perdona a sí mismo su abnegación: su pan, aunque duro, es ante todo imperdonable (Polman 1977).

Este autorretrato, hasta aquí, ironiza lo idealista, desde el punto

más satírico, desde el humor más negro. Del paso del cuerpo al alma y al cosmos, la última parte da paso a lo afectivo, cerrando con un tono de dramatismo que alcanza nivel de paroxismo:

Por el exceso de trabajo, a veces
 Veo formas extrañas en el aire,
 Oigo carreras locas,
 Risas, conversaciones criminales.
 [...]]
 Sin embargo yo fui tal como ustedes,
 Joven, lleno de bellos ideales
 [...]]
 Aquí me tienen hoy
 Detrás de este mesón inconfortable
 Embrutecido por el sonsonete
 De las quinientas horas semanales (Parra 1983, 23).

El protagonista desciende, estamos otra vez en el ámbito de lo concreto, de ese instante que parece ser una clase. Examinado el sujeto como cuerpo de pobre, como existencia abstracta absurda, la última definición es la de un sujeto fracasado, desilusionado, amenazado. Sujeto sin ningún asidero auténtico: ve y oye amenazas, reflejo de una especie de delirio de persecución. Sujeto donde la vida revelada es la vida cuyo balance final es una suprema nostalgia de un pasado traicionado (... como ustedes, fui joven, lleno de bellos ideales...). Perseguido por la fatiga, por la inseguridad, decepcionado de una existencia malgastada, solo queda un último escalón de reducción, de autoeliminación, la paradójica afirmación de un maestro, quien debiendo ser cima de la sensatez, la cordura y la sabiduría, está embrutecido, vuelto un animal. Y este último estadio se manifiesta en la desmesura, en tono de desesperante cansancio, de “las quinientas horas semanales”, afirmación que con su cierre lleva toda la estructura del antipoema a definir al sujeto como vacío de identidad, para manifestar notas esenciales de un sistema de vida: pobreza-absurdo-desilusión-locura.

El autorretrato subvierte la forma común, tanto en pintura como en poesía. No hay ni un solo elemento de aceptación, amabilidad, autotrascendencia, reconocimiento, valoración. El autorretrato es una presentación desgarradora de un oficio y un individuo que son paradójicos, falibles, sumisos, impotentes. En fin, todo un pequeño discurso dramático, contrario al idealismo, absurdo.

Parra ofrecerá otro retrato de sí en “Epitafio” y, en la línea del anterior autorretrato, la reducción toma nota de llana mediocridad:

[...]

Ni muy listo ni tonto de remate
 Fui lo que fui: una mezcla
 De vinagre y aceite de comer
 ¡Un embutido de ángel y bestia! (25).

Por último, completando el horizonte de insatisfacción personal, una nueva definición de falta de sentido, mas en el caso concreto de la experiencia sexual:

El profesor y su vida de perros.
 La frustración en diferentes planos.
 [...]
 El profesor y la mujer precisa.
 ¡Dónde encontrar la mujer precisa!
 [...]
 Los problemas sexuales de los viejos
 [...]
 El profesor ya no tiene remedio:
 El profesor observa las hormigas.
 (“Vida de perros”) (89-90)

La ironía, queda demostrado, aparece en la antipoesía de Parra como mecanismo principal de subversión. Escritor y escritura desmitificadora, contraria a la doctrina, iconoclasta, insultante y autodestructiva. Ironía que es humor negro, parodia, risa culta contra solemnidad de la tradición. Parra inventa una antipoesía cuyos ejes conceptuales (vastos por lo demás: simbolismo, surrealismo, existencialismo, positivismo lógico, parodia renacentista) permiten una recuperación del individuo existente en sus realidades más concretas y cotidianas. Antipoesía como clase de pensamiento literario no excluyente, ni exclusivista. Antipoesía como la piedra filosofal que transforma en juego, diversión, crítica y concreción de lo ofrecido hasta ahora como hermético, misterioso, abigarrado e inapreciable. Poesía que solo quiere dar cuenta de todo el hombre al romper, sin consideración alguna, todos los moldes, todas las fronteras, todas las parcializaciones. En palabras del propio autor: “La poesía debe ser una expresión integral del hombre... en este sentido es una poesía integralista, muy ambiciosa: se propone expresar la totalidad del ser humano, tanto del día como de la noche” (Morales 1991, 110).

La ironía va más allá de ser una circunstancia, un recurso. En Parra todo lo que es, deviene por y para la ironía. El marco de sentido de la vida y el quehacer poético se estructura alrededor de la ironía.

Conclusión

Hacer poesía es, por siempre, labrar la palabra para que dé frutos de sentido. Presentar un mundo cuya densidad rompe los niveles de lo utilitario suscitando sentido, sentimiento, horizonte en el que todo hombre se vea reflejado y también motivado a ser más.

La antipoesía que nos ofrece Nicanor Parra bien puede mirarse como un laberinto en donde se puede perder la orientación por la complejidad de los mecanismos culturales y poéticos utilizados. Bien barroca es la mezcla: epistemología físico-matemática, rebeldía simbolista, forma conversacional, crítica psicológica y sociológica, aspiración a la integralidad, método de escritura surrealista (escritura automática), compromiso con el individuo concreto, ironía-humor negro que no deja piedra sobre piedra.

Mas tal cantidad de elementos adquieren coherencia al fusionarse para servir a un solo señor: la vida del hombre. Por eso es que leer la antipoesía es recordar lo pequeño que cada uno es y, al tiempo, reconocer que se puede uno reír de todo y sospechar la felicidad.

Bibliografía

- Alonso, Dámaso. 1981. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- Bajtín, Mijaíl M. 1989. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. 1993. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Cohen, Jean. 1970. *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos.
- René de Costa, "Introducción".1988. En *Poemas y antipoemas*, René de Costa, ed. (Madrid: Cátedra).
- Goic, Cedomil. 1988. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana, Vol. III*. Barcelona: Crítica.
- Morales, Leónidas. 1991. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Ediciones Universitarias.
- Ibáñez Langlois, J.M. 1972. "La poesía de Nicanor Parra". En *Antipoemas*, 9-66. Barcelona: Seix-Barral.
- Nuevo Testamento*. 1975. Biblia de Jerusalén. Bilbao: Desclee de Brouwer.
- Parra, Nicanor. 1972. *Antipoemas*. Barcelona: Seix-Barral.

- _____. 1983. *Obra Gruesa*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- _____. 1988. *Poemas y anti-poemas*. Madrid: Cátedra.
- Polmann, L. 1977. *Sartre y Camus. Literatura de la existencia*. Madrid: Gredos.
- Todorov, Tzevan. 1978. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología. México: Siglo XXI.



CRITICA

Un principio definitivo para una crítica contemporánea

A definitive principle for contemporary critique

WILFRIDO H. CORRAL*

Academia Ecuatoriana de la Lengua
sancorhw@gmail.com

<https://doi.org/10.32719/13900102.2018.43.5>

Fecha de recepción: 12 marzo 2018

Fecha de aceptación: 30 mayo 2018

RESUMEN

El autor se centra en Epílogo provisional de Elena Santos; señala algunos desencuentros y destiempos para la interpretación de la narrativa hispanoamericana contemporánea producida por la crítica española. El libro de Santos es una gran excepción al no considerar avatares académicos, y como tal es un principio ejemplar para ella y la crítica latinoamericanista en general.

PALABRAS CLAVES: novela hispanoamericana, Elena Santos, estado de la crítica contemporánea Hispano-americana.

ABSTRACT

Focusing on Elena Santos Epílogo provisional, this article points out some disengagements and mistimings in the interpretation of contemporary Spanish American narrative by Spanish criticism. Because of its precluding academic avatars Santos' book is a great exception, and as such an exemplary beginning for her and Latin American criticism in general.

KEYWORDS: Spanish American novel, Elena Santos, state of contemporary Spanish-American criticism.

* Ecuatoriano. Se doctoró en Columbia University. Su *Condición crítica y El error del acierto* analizan el estado de la crítica. Autor de libros sobre Monterroso, Bolaño y Vargas Llosa, sobre la novela ha escrito *Cartografía occidental de la novela*; y co-editado *Los novelistas como críticos*, I y II, y *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*. Con Daphne Patai es autor del seminal *Theory's Empire*. Su libro más reciente es *Discípulos y maestros 2.0. Novela hispanoamericana hoy* (2019).

Desde siempre, y en la actualidad más que nunca, se cuestiona qué hay de nuevo en la crítica *literaria*, cómo concebir otra sin comenzar de nuevo (o solo con base en lo novedoso); y en el caso de una crítica con lengua y culturas móviles, quién la presenta sin una ideología de apropiación cultural, sin ver todo como propiedad intelectual o nacional, sin privatizar el capital cultural que pertenece a muchos. Hoy cuando casi todo el mundo tiene o cree tener derecho a un “relato” (vocablo más exacto que “narrativa”), y cuando todo cuesta algo, los críticos no se quedan atrás con los suyos, aunque sus relatos contengan la semántica negativa asociada con escribir “historias” o “cuentos”.

Quizá por esos contextos más y más tautológicos la española Elena Santos es modesta y cautelosa al llamar a su libro *Epílogo provisional. Una cierta tendencia de la narrativa latinoamericana actual* (2017), porque cada vocablo del título implica mucho más que su significado, idea que quiero transmitir con mi propio título. Diferente de otros críticos españoles e hispanoamericanos cuyas contribuciones para compilaciones he examinado en otros momentos, sus artículos, notas críticas y reseñas en torno a la narrativa hispanoamericana contemporánea están entre las interpretaciones más sagaces sobre autores y obras muy volubles (Corral 2015, 355-81).

La plusvalía erudita de Santos tiene muy poco o nada que ver con el discurso universitario de excesos, con frecuencia dañino para la interpretación según ella (Santos, 19), especialmente si se considera el peaje profesional, derecho ético o tributo institucional que más de un crítico reciente cree que debe o tiene que pagar. El propósito principal de dedicarse a un libro crítico es aprender de ideas estimulantes, a pesar de que los libros cosidos de una serie de textos sueltos nunca han sido una buena apuesta para experiencias lectoras centelleantes. El tipo de crítica empleado por ella –atípico entre el latinoamericanismo literario actual en español– será novedoso y desafiante para el público especializado al que seguramente llegará; y en última instancia es dentro de esa circunstancia que se puede medir su recepción y vigencia, eventualidades que podrían incumbir más a académicos susceptibles, club al que no pertenezco. Los trabajos que ha escogido Santos fueron divulgados en España, por lo general fuera de los circuitos institucionales oficiales, lo cual les otorga una libertad encomiable, si bien la mayoría fue publicada por la revista *Guaraguao*, afiliada a la editorial que publica su libro.

Acaso para evitar desvíos en la acogida de ellos como conjunto su título es tentativo, en contrapunteo con sus acertadas opiniones. En realidad este es un libro más meditado que otros recientes como *Viceversa*.

La literatura latinoamericana como espejo (Barcelona: Paso de Barca, 2018) de Constantino Bértolo y *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018) de Gustavo Guerrero.

A la vez es un segundo (el precursor es *Desvíos: un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana* de Ignacio Echevarría en 2007) intento cabal por cartografiar desde España una narrativa sin mapamundi, en una nueva editorial pequeña, que como sus pares hispanoamericanas puede sufrir de la condena de la edición nacional, no obstante su calidad. Además, *Epílogo provisional* ha sido armado sin tratar de sosegar la abstinencia de aquellos críticos aliados desesperados por ver sus nombres citados. Santos, que no cita críticas publicadas en la revista que publicó la mayoría de sus textos, tampoco privilegia agendas estéticas, o ideológicas ligeras martilladas como si fueran lo único que se puede decir en esta época de “posverdad digital”. Tampoco pretende autorizarse o legitimarse con referencias del último grito exegético o llamados a presuntas autoridades ensimismadas en su coto institucional, gesto que funciona a su favor.

En el Prólogo a su *Ficciones argentinas* (2012) Beatriz Sarlo, crítica canónica a veces institucional, llama “ensayos” a las reseñas que recoge, percepción que vale comparar con la parsimonia de Santos al juntar las suyas de los últimos quince años, añadiendo una “Introducción” y una última parte (“Generalidades”) más extensas como sujetalibros. En su prólogo Sarlo se dedica más a lo que manifiesta que es o debe ser escribir crítica [hoy], rito obligatorio en varias compilaciones o estudios sueltos contemporáneos que se puede examinar como representativas de hacia dónde se mueve la crítica latinoamericanista. Aun creyendo que nunca habrá objetividad total en la crítica, siempre existirá la honestidad intelectual que permite superar nuestros credos críticos y recalibrar nuestras afirmaciones con base en nuevos datos y a partir de hechos que antes no conocíamos. Santos sabe qué lo que quiere hacer y prosigue sin miramientos, razón por la cual su libro debe suscitar más que reseñas.

Por eso, si discrepo de otras, comparto *prima facie* dos propuestas de Sarlo: “No tenía como objetivo demostrar ninguna hipótesis general, ni decir para qué lado va la literatura (una forma casi segura del error). Si algunas ideas permanecen, mejor. Pero no fue una de mis obsesiones”; y “Es sabido que la crítica literaria le importa a muy pocos. La prosa académica le ha hecho perder vibración”, que supone que la crítica solo se mueve en la academia. Por ignorar esas condiciones algunos críticos piden “hipótesis” sin colegir que esta es por definición exclusivista, o que un papel propio del crítico debería ser cuestionar dogmas aceptados (“tesis”),

incluso alguno suyo; concebir nuevos métodos de análisis y expandir los términos del debate público sobre deficiencias (“antítesis”), sin pretender llegar a una “teoría” (“síntesis”) en que solo ellos creen. El proceder de Santos en las cuatro secciones principales de su libro acata estas precisiones.

Ella tiene razón entonces al parcelar las tendencias y desarrollos que estudia en cuatro secciones dedicadas respectivamente a la autoficción (término que algunos críticos tienden a confundir con variantes de la “autobiograficción”), Historia, distopía y metanovela (la más extensa). Cada una de las veintiséis novelas que selecciona se ajusta bien a los apartados en que las ubica. Pero precisamente por ser novelas dejan espacio, por ejemplo, para que se piense en la preponderancia de lo rural (vastamente reimaginado hoy) en varias narradoras argentinas (Selva Almada, Ariana Harwicz) de la generación más reciente, no necesariamente la de “los padres”.

Concebir varias obras actuales como hace ella no quiere decir que todas tengan similar calidad o sean representativas; y si hay algunas que no se reconocerá se las puede pensar como aquellas a las que se les podría acreditar el beneficio de la duda o que se debería redimir, gesto común en muchos críticos de la narrativa contemporánea. Las que examina Santos son comparables, parecidas, y serían lo único que queda si lo único que hicieran es reciclar intentos fallidos de superar las características genéricas registradas por ella (193). En ese sentido no hay ningún problema con que incluya al español Isaac Rosa en el apartado dedicado a la Historia, aunque su conexión hispanoamericana es extremadamente tenue en comparación con la influencia revisionista que han tenido Juan Goytisolo y Javier Marías, y más en este siglo Enrique Vila-Matas y Javier Cercas entre sus discípulos y algunos maestros iberoamericanos.

La Introducción de Santos asevera que el principal rasgo que hermana a sus autores es “una autoconciencia narrativa que obliga a cualquier hermeneuta a actuar a partir de una lectura muy lejana a la disertación historiográfica” (15), e inmediatamente manifiesta que un concepto que atraviesa su libro “de principio a fin” es el agotamiento de la posmodernidad. Su resumen (19-23) del contenido de las secciones de su estudio advierte que “carece de títulos imprescindibles que inevitablemente han quedado fuera por motivos y criterios no precisamente cualitativos” (23), y resalta su modestia articulando que la suya “continúa siendo una semilla que todavía no sé muy bien en qué desembocará” (24).

Se acepta su llamado, por lo que deja fuera. Por esa razón, aun estando de acuerdo con que no se requiere un “aparato crítico” para interpretar con autoridad, será evidente para el tipo de lectores al que va dirigido *Epilogo*

provisional que, si no están varios autores que ellos quisieran, entre otros brillan por su ausencia César Aira, Horacio Castellanos Moya, Rodrigo Rey Rosa y Alejandro Zambra; más los mexicanos Cristina Rivera Garza, y Julián Herbert. Para otra edición, más allá de aceptar la subjetividad de nuestro quehacer y del “Temo al hombre [sic] de un solo libro” de Tomás de Aquino, faltarían algunas diseñadoras del futuro de nuestra narrativa: Valeria Luiselli, Harwicz y Mónica Ojeda (en ese orden) y por encima de todas ellas hasta hoy, Rita Indiana.

Epílogo provisional demuestra que entender la narrativa contemporánea no requiere un viaje a una semilla sino a varias de ellas, porque al ocuparse de imperativos distintos se puede postergar obras actuales y algunas pasadas que no se conoce en la esfera generalmente exitosa en que se han instalado algunos de los autores que discute. Si para Santos la ironía (190-194), y según su Introducción, es la característica que más comparten los que examina, también vale diferenciarlos sin disimulos o consideraciones personales. Salirse de la “linealidad narrativa” no explica varias propuestas más complejas de muchos autores actuales, y la crítica no se decide respecto a orígenes reales, mundiales o locales y las posibles relaciones entre ellos. Como escritores los novísimos entienden las necesidades y desigualdades del talento. Sus características, resumidas, no son su dominio o práctica exclusiva, ni tampoco lo fueron para sus antecesores inmediatos o, de hecho, para la historia de la narrativa con que conviven (191). De más está decir que esas características componen el tipo de ensamblado dinámico algo repetitivo que caracteriza al movimiento de la conciencia contemporánea y sus dilatados antecedentes.

Santos explora con convicción algunas querellas vigentes sobre la dependencia socio-económica de los años setenta, el neoliberalismo como bestia negra o comodín, el propagado tema de la violencia, la creciente presencia de las artes plásticas, la injerencia de los nuevos medios en la narrativa, y algunos esencialismos temáticos que imposibilitan hablar de “una ruptura absoluta” (195). Ante esos cruces trillados que posibilitan la movilidad o desplazamiento genérico en el caso de novelistas como Damiela Eltit y otros que emplean los excesos teóricos como protagonistas, ya en 1999 el crítico Donald Shaw señalaba que corren “el riesgo de la ilegibilidad”. Igualmente, si en su revisionismo algunos críticos comprometidos no se dedican a obras autoconscientes puede ser porque hoy aquellas pertenecen a una categoría cada vez más insignificante, que implica que los géneros siguen estancados o, peor, que los intentos de renovación recientes son más complejos que los anteriores.

Aquellos son debates más que complejidades o realidades empíricas

definitorias porque cierta crítica académica transoceánica los problematiza con las buenas intenciones y el tono celebratorio y triunfalista de un panhispanismo comercializado que otro crítico español, Bértolo, ha llamado “Españacentrismo”. Se puede suponer sin riesgo que en sus cavilaciones Santos se refiere, casi sin nombrarlas, a las vetas académicas y periodísticas del latinoamericanismo *español*, y en ese sentido vale tener en cuenta que varios de los autores de la cohorte de la cual se ocupa han vivido o viven y trabajan en España, donde algunos de ellos se han doctorado en letras.

Si Santos y los autores cuyas obras analiza son casi uniformemente discretos respecto a esas condiciones y ocupaciones, sin puntadas sutiles el mexicano Juan Pablo Villalobos, que ha seguido cursos de posgrado en España (con una tesis sobre Pablo Palacio) y sigue viviendo allí, destapó hace un par de años una caja de Pandora al aseverar (y generalizar) en una entrevista española (*Quimera*, noviembre de 2017): “Se aprende más en las universidades latinoamericanas que en las españolas. Mi experiencia con la academia española fue francamente mediocre”. No se puede deducir por qué hay que ver así las cosas, porque las literaturas son *compartidas*, como muestra el amplio registro de autores ausentes que subjetivamente Santos podría considerar menores. Sin embargo Villalobos tiene mayor razón al decir: “El discurso de la posmodernidad se había cargado mucho del rigor teórico y con frecuencia en las aulas se decían puras chorradas, las discusiones del doctorado muchas veces no se diferenciaban de charlas de café”, criterio que se puede matizar refiriéndose al discurso de la contemporaneidad que hace caso omiso de la posmodernidad.

Esos desencuentros –porque distanciarse de fuentes como la trillada posmodernidad no es un gesto sin virtud en sí– son solo uno de los factores que permiten resemantizar varios “clásicos” contemporáneos, uno de ellos, Bolaño, analizado por Santos. La crítica especializada que enfatiza esos desvíos (a la vez exacerbando los destiempos concomitantes) casi nunca se centra en los textos, y por ende las lecturas revisionistas de Santos proveen una corrección ineludible al no desplazarse hacia puntualizaciones convenientes para una casa de citas o la subjetividad y excesos que se puede construir de ellas. Contrario a ese proceder sus análisis de Rafael Gumucio y Wendy Guerra bajo la rúbrica “autoficción” se dirigen implícitamente a la llamada “literatura de los hijos”, y no es menor la implicación para la historia literaria cuando bajo esa categoría analiza una crónica de Juan Villoro y los problemáticos (como narración fiable) diarios iniciales de Ricardo Piglia, especialmente porque no hay obras monumentales que sean más que monumentos a sí mismos. Aun así, se aprende mucho más

de la hibridez de Héctor Abad Faciolince y la constancia proba de su prosa. Por similares ausencias hay algunos desencuentros entre su recatada Introducción y las sustanciales “Generalidades” (título que también muestra la templanza de una crítica que no tiene nada de principiante) que conforman la quinta sección de *Epílogo provisional*.

La Introducción también ofrece más espacio para divergencias, especialmente cuando postula con frecuencia que de varias maneras la narrativa contemporánea es un tipo de corrección del posmodernismo. Es claro que la mayoría de la narrativa de nuestro continente se deslindó de esa cosmovisión cultural, vigente solo para algunos críticos ininteligibles empedernidos; pero es más arduo rastrear huellas conceptuales de la denigrada actitud posmoderna para contar una historia, aun reconociendo algún valor suyo. Al manifestar querer “desafiar al escepticismo teórico mediante el poder de sugestión de una ficción *que ya ha alcanzado otro estadio*” (17, énfasis mío), y apostillar que ofrece “un panorama todavía en plena mutación”, Santos describe problemas primordiales de la interpretación actual. Ante el relativismo interpretativo reinante no es el trabajo de los críticos proveer un “espacio seguro”, tan de moda en el mundo anglófono, porque de pagar ese peaje estarían traicionando su propósito secular, socavando sus propias interpretaciones y zona de seguridad. Por eso, que ella sostenga enseguida que los relatos escogidos se cimientan en “una poderosa voluntad de estilo” no fortalece totalmente el propósito de su propia interpretación, porque más o menos lo mismo se decía del *boom* o de autores y obras olvidadas o excluidas que no hicieron *boom*, u otras de lo que va del siglo.

Las seis partes de la sección “Generalidades” con que termina *Epílogo provisional* notan claves irónicas en casi cada obra, y las contextualizan más entre sí que con obras del pasado, elección que hace pensar que esta sección del libro debía haber sido la Introducción; y ésta habría funcionado mejor como la última, en particular cuando provee una lista de los autores que están o no están (183). Si se puede generalizar que todos esos autores son cosmopolitas, a pesar de sí o de lo que crean los críticos preocupados por la periferia, Santos acota razonable y discretamente que peligran la ligereza textual y la sofisticación de la prosa. Pero es más arriesgado aseverar que “por esa búsqueda desesperada del cosmopolitismo en detrimento de lo localista, se pierda la identidad nacional y a veces resulte difícil distinguir entre un libro de un autor argentino y otro de un colombiano, por ejemplo” (192).

Hay algo de verdad en esa visión, pero el cosmopolitismo no es ni debería ser un problema para autores y críticos, porque de lo contrario se

vuelve a un esencialismo de identidades complejas que los hipersensibles se ponen y quitan como ropa, y que sigue teniendo graves repercusiones, generalmente entre autores y obras de países o literaturas “pequeños” o “menores”. Ese cosmopolitismo rige no solo porque ella afirma que han leído a Borges, el más atípico de los padres literarios, “sino también toda la literatura occidental posterior a él” (196); también existe porque a decir verdad ni los autores ni los críticos tienen que pagar un derecho de admisión a la mundialización, lo cual obliga a preguntarse por qué algunos críticos asumen posturas serviciales ante los que Antoine Compagnon ha llamado “los demonios de la teoría”. Es difícil constatar si los últimos nuevos han leído toda esa literatura, o resúmenes en la red; pero no que es muchísima más que las de sus países o padres locales, giro ya patente desde Darío. Vale recordar que Vargas Llosa, influencia habitualmente admitida por muchos de los autores presentados en *Epílogo provisional*, lleva décadas mostrando por qué a un novelista hispanoamericano contemporáneo no se le debe ocurrir equiparar su obra con su nación de manera patriótica y sin matices, y se puede defender que los discípulos han aprendido bien su lección.

Si la cuarta sección, dedicada a la “metanovela” hace bien en sacar al proscenio obras de Margo Glantz, Juan José Becerra y Victoria de Stefano (en ese orden), a la vez que confirma y justifica la presencia de Bolaño, Alan Pauls, Patiricio Pron, Rodrigo Fresán y Andrés Neuman (también en ese orden), cuesta precisar qué papel han jugado Ruiz Sosa y particularmente Sergio Chejfec en el desarrollo de esos cuestionamientos de sí mismo y del acto de escribir una novela, sobre todo considerando la confirmada trayectoria de los ya mencionados Aira y Zambra, junto a los cuales se justifica examinar las obras del colombiano Santiago Gamboa o del ecuatoriano Leonardo Valencia, radicados en el extranjero en varios momentos.

Si es verdad que por tradición y tamaño la narrativa argentina predomina en su reproducción y presencia española, se haría bien en poner en perspectiva autores que no han tenido una buena acogida general, o en la prensa internacional, como Chejfec. En ese sentido, la “distopía” de que se ocupa la tercera sección de *Epílogo provisional* es excepcionalmente sólida y significativa como análisis de un tema relativamente ausente en Hispanoamérica. En ese contexto sus interpretaciones de las poco conocidas *El señor amarillo* del mexicano Adrián Curiel Rivera y *Navidad y Matanza* del chileno Carlos Labbé son muy buenas presentaciones de dos autores que, por válidos y prometedores que sean, no tienen una gran novela.

Así, del primero dice: “Se trata de un recurso irónico para hacernos cómplices de una estrategia de ‘recuperación’ de los códigos de la novela experimental” (96); y del segundo: “De todo ello no debe deducirse que este sea un libro de proporciones monumentales. Se trata de una novelita compuesta por capítulos breves –algunos brevísimos-, de reducida extensión y escritura diáfana” (101). Sobre *El Tercer Reich* de Bolaño su evaluación no puede ser más admirativa de la habilidad e imaginación del chileno para identificar, juego, literatura y vida “en una pirueta de raíz posmoderna” (119), y no hace menos con *Arrecife* de Villoro. Si para esos contornos no se echa de menos completamente alguna atención al tribalismo del grueso del *Crack* o de buena parte de McOndo, en estos recorridos faltan autores cubanos menos mediáticos que Guerra y una tasación de la recepción de otros autores y obras, un diálogo con críticos del viejo continente y sobre todo de las dos Américas; y en el caso de esa tercera sección, una conclusión sobre el tema de la distopía.

Para esa temática Labbé es un autor más y más reconocido, y su reciente *Coreografías espirituales* (2017) es una distopía musical digitalizada, en que el protagonista parapléjico percibe la desescritura de su memoria y sus relatos. Pero el chileno no se puede escapar de contar historias. Respecto a la recepción del prolífico Villoro, en la primavera de 2010 la notoria revista neoyorquina de avanzada cultural, *N+1*, lo presentó como el mejor escritor mexicano no traducido –en 2015 se tradujo una selección de sus cuentos; y en 2017 *Arrecife*, quizá su mejor novela, examinada por Santos junto a otras dos de él (119-123)– lo cual pone en perspectiva los “descubrimientos” de varias revistas anglófonas y de la crítica fuera del país natal de cada autor.

Menciono esa realidad porque Santos no considera si sus autores tienen proyección internacional, consideración relacionada a la producción de más de una obra memorable, y el hecho es que todavía no hay un Bolaño entre ellos. Santos tampoco cuestiona cuánto de una novela distópica se traduce bien al momento contemporáneo, o si debe responder a ansiedades actuales. Aquellas no son un gran favor como mensaje, porque las distopías, características de este siglo no del veinte (aunque el término fue acuñado en 1868 por John Stuart Mill), ya no son ficciones de resistencia sino de sumisión, de un siglo solitario y taciturno que no confía en nadie o nada. Ya no son un llamado al valor sino a más cobardía y desesperación, porque no se pueden imaginar un futuro mejor.

Por esos destiempos la segunda sección de *Epílogo provisional*, dedicada a la Historia es la más contundente y convincente como agrupación en torno a un concepto, aun teniendo en cuenta lo ya

manifestado sobre Rosa. Santos comienza con un autor aleatorio al *boom*, Jorge Edwards, y termina con la excelente *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez, uno de los más jóvenes de los autores examinados. Esos polos le permiten cubrir la Historia (debidamente con mayúscula) que sigue siendo la fuente necesaria y maleable para gran parte de los narradores que escriben hoy, no importa cuál sea su “generación”.

En esta sección sobresale la novelística de Villoro, y si no convence que Santos despegue para su análisis de *El testigo* viéndola como un desbordante resumen de los modos “posmodernos o manieristas” (61) actuales, sí se puede comprobar ver en ella un “sinfin de alusiones culturalistas y populares, con referencias a lo mitológico y al corpus literario hispánico” (65). Como ella admite a través de su análisis, lo libresco se templea con lo popular en la narrativa actual. Pero lo culto y hasta clásico predomina, y la visión que da de Vásquez se asemeja a la de numerosos autores no incluidos cuando Santos mantiene que “Sus referencias van más allá de su nacionalidad, se siente vagamente heredero del *boom*, aunque más bien confiesa considerarse un hijo espurio de sus autores de cabecera, maestros todos ellos de las letras contemporáneas...” (88). Con razón concluye que Vásquez es un autor audaz, nada críptico (92), desenlace afín con el gatillo de su nota: que Vásquez “responde a la perfección al perfil del joven escritor latinoamericano cosmopolita” (88).

Respecto a temas como la cultura popular, la sexualidad y la situación de las mujeres en las cosmovisiones que estudia, Santos da varias vueltas sin llegar a conclusiones demasiado satisfactorias, para ella; o sea que tiende a aferrarse a su formulación, sin espigar más. ¿Pero no es ese el “ensayismo” que debe mostrar un buen comentario? Creo que sí. Si opina que sus autores coinciden en la seguridad demostrada de sus esfuerzos, lo mismo se puede decir de ella, y por eso su rescate (porque no ha tenido la recepción que merece) de *Ciencias morales*, del argentino Martín Kohan, cabe perfectamente en la sección sobre la Historia, porque como las otras novelas relata bien y transmite “la reflexión histórica sin explicitar en demasía el discurso político” (87), más las ambigüedades del poder y el despertar de los sentidos en los jóvenes. Si como crítica Santos provee pedagogía generacional sobre los matices y repercusiones perdurables de su quehacer personal, su práctica también es un aviso riguroso de la dinámica de género hoy, en parte por la ausencia de mujeres en su muestra, elección a la cual tiene todo derecho, así como un crítico varón descarta a otros autores, por control de calidad.

Las diferencias mayores que se quiera encontrar en los análisis de Santos no caben en los valores relativos de los autores que estudia, sino en

cómo o si la crítica del hegemónico primer mundo otorga a los escritores hispanoamericanos el mérito que merecen. Tarde o temprano un autor o crítico “no occidental” será visto como representante o portavoz de una comunidad, nación o raza que no quiere personificar, y Santos evade esa propensión. No obstante, ella enaltece el renovado y continuo interés español, académico o periodístico, por la narrativa más reciente –avanzado con la crítica del profesor Eduardo Becerra, del crítico cultural Echevarría, y recientemente con otros matices con el de la profesora Ana Gallego Cuiñas y Santos– y sirve como termómetro estético y editorial.

Peritos, ellos suponen que se sobreentiende cabalmente la narrativa anterior, razón por la cual no se dedican a toda la narrativa del continente. Esa opción ha conducido, particularmente en el mundillo del saber académico, a brechas conceptuales en visiones panorámicas y sumarios de “fin de año” que son menos objetivos, a veces repletos de agendas o cuotas. Pero los críticos tienden a dedicarse a las obras disponibles, así que también habría que considerar cómo las editoriales independientes o pequeñas son componentes desiguales de una sub-economía de intercambio, cuyos mediadores o prescriptores son agentes, críticos estrella, entrevistadores, fundaciones, grupos de lectura, librerías, mecenas, “onegeros” culturales, traductores, la manipulativa cultura de la disrupción de las redes sociales, y en un estadio menor el impulso profesoral de corregir.

Como si eso fuera poco, en esa economía de influencia pugnan el talento real, los falsos expertos, las ferias del libro, las polémicas y los premios; en fin, una literariedad confabulada. El diálogo de sordos contemporáneo sobre los libros y las ideas, es obvio, excede los contextos tradicionales. Los seminarios académicos, las reseñas de los usuarios de Amazon, sitios como Goodreads, la radio, la redifusión multimedia (*podcasts*) y a veces la televisión hacen que la calidad, la forma y el tono de la cobertura tengan una vasta movilidad y variedad. La conversación sigue, porque no se sabe si todo ese andamiaje, como el de la crítica, beneficia al negocio del libro. En ese contexto ocurre con frecuencia que una mala idea indica el lugar de una buena idea, a la vez que establece una constelación de otras ideas. Además, hay que considerar que la cantidad de contenido original que se escribe, mira o discute debido a los nuevos medios no tiene precedente. Al escribir se está en una posición fuerte, pero a la vez difícil, sobre todo si el crítico se percibe a sí mismo como salvador, pero sin el poder redentor de los ya establecidos que tiene a su alrededor.

Con las excepciones que acabo de mencionar, entre aquellos prescriptores abunda el apego a lo exótico como *modus vivendi*

latinoamericano representativo, y algunos nuevos narradores y críticos con poca obra y misión redentora ceden a fórmulas impuestas desde un “afuera” teorizado excesivamente, que dicen ser su “adentro”; y por no ver la contradicción convierten en borroso lo que podría ser novedoso o diferente en sus historias. Para Santos los nuevos narradores “en su huida de lo exótico y lo pintoresco, la inclusión de dialectalismos no deja de ser un guiño autoconsciente, pero no trabajan las figuras retóricas o los juegos de palabras de una manera tan exacerbada” (191). Pocos críticos de hoy han logrado esa claridad de perspectiva, o se han atrevido a desmenuzar la dificultad barroca de la magistral *Casi nunca* de Sada, como lleva a cabo Santos.

Si para ella el mexicano fue uno de los grandes renovadores de cierta tradición posmoderna, al ponerla al día, ella hace lo mismo con su crítica. Excepción hecha de Bolaño y algunos autores que no lo han percibido como modelo, aunque respeten su obra de la boca para afuera, los años 1996-2018 han sido menos un momento de contrarrevolución u oscilación del péndulo de la historia literaria contra las tendencias precedentes, y más un ajuste de cuentas internalizado por los autores antes los prescriptores mencionados arriba. Algo parecido pasó con los críticos, y ese es otro mensaje importantísimo ajustado con creces y discreción por el libro de Santos, que definitivamente es un nuevo comienzo, en gran parte por ser el menos académico de otros que se puede analizar hoy.

Bibliografía

- Corral, Wilfrido H. 2015. “Latinoamericanistas españoles y narrativa contemporánea”. En *Condición crítica. Conversaciones con Marcelo Báez Meza. Crítica revisada*. Quito: Antropófago.
- Santos, Elena. 2017. *Epílogo provisional. Una cierta tendencia de la narrativa latinoamericana actual*. Barcelona: Paso de Barca.



La sensibilidad transcultural como topic en “Good-bye Lola” de Jorgenrique Adoum

Cross-cultural sensitivity as a topic in “Good-bye Lola”
by Jorgenrique Adoum

ALBA JANETH SERRANO ALBUJA*

Investigadora independiente

letrasapiens@yahoo.com

<https://doi.org/10.32719/13900102.2018.43.6>

Fecha de recepción: 19 marzo 2018

Fecha de aceptación: 18 mayo 2018

RESUMEN

En este texto, la autora explica el concepto de *topic* o tema en la teoría de la cooperación interpretativa propuesta por Umberto Eco. A partir de este concepto, se propone el *topic* de la experiencia de una aparente insensibilidad europea equivalente a una peculiar sensibilidad latinoamericana andina en el poema “Good-bye Lola” de Jorge Enrique Adoum. Se considera a este *topic* un recurso regulador de la cooperación interpretativa de este poema y otros que pueden dialogar con él; se los ubica primordialmente en los poemarios *Prepoemas en Postespañol* y *Curriculum Mortis*, escritos durante la permanencia del autor en Europa. Se analiza la ambigüedad semántica de términos como indio, destierro y memoria en el contexto poemático y las circunstancias espaciotemporales de enunciación de los textos analizados. En la línea de la cooperación interpretativa desarrollada por Eco, se analiza e interpreta la configuración sintáctica, semántica y pragmática de los textos poéticos a partir de su potencialidad significativa regulada por el *topic*.

PALABRAS CLAVES: Ecuador, poesía, Jorge Enrique Adoum, topic, transculturalidad, indio, destierro, memoria, cooperación interpretativa.

* Ecuatoriana. Tiene experiencia en consultoría y docencia en torno administración de bibliotecas y enseñanza del castellano. Es magíster en literatura hispanoamericana y ecuatoriana por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). Obtuvo una ingeniería en bibliotecología, un diplomado en gestión de Pymes por la FLACSO, una especialización en archivística y patrimonio por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, y una maestría en estudios latinoamericanos por la misma institución.

ABSTRACT

In this text, the author explains the concept of *topic* in the theory of interpretive cooperation proposed by Umberto Eco. From this concept, the *topic* of the experience of an apparent European insensitivity equivalent to a peculiar Andean Latin American sensitivity in the poem “Good-bye Lola” by Jorge Enrique Adoum is proposed. This topic is considered a regulatory resource of the interpretive cooperation of this poem and others that can dialogue with it; they are located primarily in the poems *Prepoemas en Postespañol* and *Curriculum Mortis*, written during the author’s stay in Europe. It analyzes the semantic ambiguity of terms such as Indian, exile and memory in the poetic context and the spatiotemporal circumstances of enunciation of the texts analyzed. In the line of interpretive cooperation developed by Eco, the syntactic, semantic and pragmatic configuration of poetic texts is analyzed and interpreted based on their significant potentiality regulated by the *topic*.

KEYWORDS: Ecuador, poetry, Jorge Enrique Adoum, topic, transculturality, Indian, exile, memory, interpretive cooperation

El *topic* o tema en la teoría de la cooperación interpretativa

En la línea semiótica de Charles Sanders Peirce, para Umberto Eco (1993), la formulación del *topic* –o tema– tiene la función de encausar la interpretación del texto concebido como signo. Según Peirce –debo repetir–, el signo es algo que para alguien representa algo, es decir, algo que está en lugar de otra cosa (1974, 6-7) la cual, a su vez, puede considerarse como un nuevo “algo” –un signo– que está en lugar de otra cosa.

Puedo imaginar esta definición como una carrera de relevos en la cual cada corredor lleva al siguiente un boleto en cuyo anverso consta un determinado objeto y en su reverso, la leyenda: “vale por” (Eco 1994, 6-7). El nuevo corredor escribe en el reverso del boleto la equivalencia, por ejemplo, fuego, miedo, huida, y propone un nuevo boleto en cuyo anverso coloca este valor simbólico dirigido al nuevo relevo quien propondrá su propio significado. El objeto propuesto es un signo; el significado, un interpretante que se convierte en nuevo signo. Eco afirma: “Todo signo interpreta a otro signo, y la condición fundamental de la semiosis consiste precisamente en esta *regressus ad infinitum*” (1993, 57).

Al amparo de esta idea germinal, el “*topic* es un instrumento metatextual, un esquema abductivo que propone el lector” (1993, 126) en el acto de formular una pregunta cuya respuesta pretende satisfacer la inquietud sobre el significado crucial del texto, sobre su “tema dominante”, el cual se construye, no como tesis sino como hipótesis, tal es la naturaleza de la abducción. Se pregunta el lector cooperante: finalmente ¿de qué se ocupa el texto?, “¿de qué diablos se habla?” (1993, 126); es decir ¿cómo debe interpretarse este signo?

El *topic* es una respuesta tentativa en forma de clave de lectura que sirve para disciplinar la semiosis; es decir, para orientar el curso de las actualizaciones cooperativas (Eco 1993, 127), pues, si bien se parte de la potencialidad infinita de la interpretación, se debe decidir “de qué manera un texto potencialmente infinito puede generar solo las interpretaciones que prevé su estrategia” (125). Actualizar, para Eco, significa completar el espacio vacío que supone el reverso del boleto en cuanto este prevé una respuesta interpretativa “si no legítima, legitimable” (86) en cuanto se atiene a datos lingüísticos y extralingüísticos; los primeros de orden sintáctico y semántico; los segundos, de orden pragmático a los que Eco reconoce como el contexto y las circunstancias de enunciación.

La toma de decisiones conscientes y no arbitrarias se sirve del *topic* como agente disciplinador de la interpretación, como consultor que sugiere el significado legítimo en un proceso de cooperación interpretativa. Resumo ejemplos desplegados por el autor: en el caso de la *Divina Comedia*, el *topic* puede corresponder a la afirmación: el texto habla del alma pecadora; en el caso de *Los Templarios*, puede corresponder a la afirmación: el texto habla del cuestionamiento a una convención narrativa; en *Ulises* de Joyce, el *topic* puede ser la libre asociación de ideas; en *Edipo rey*, la búsqueda del culpable; en la primera parte de *Caperucita Roja*, el *topic* es el encuentro de una niña con el lobo en el bosque.

De acuerdo con la línea argumental y en concordancia con la orientación didáctica del mismo autor, frente al siguiente “prepoema” titulado *Good-bye Lola*, de Jorge Enrique Adoum, escrito en “postespañol”, propongo la pregunta orientadora del *topic*: ¿es la aparente insensibilidad emocional europea una forma de profunda sensibilidad latinoamericana? La formulación del *topic* puede plantearse también como una afirmación que aparente un título afirmativo y nominal, por ejemplo: forma transcultural de la sensibilidad latinoamericana andina. Alrededor de este *topic*, quisiera analizar la configuración sintáctica, semántica y pragmática del siguiente texto poético y otros conectados a él a través de este enlace semántico.

La experiencia ¿factual? ¿poética? de una sensibilidad transcultural

Good-bye Lola

indianamente estoico estoy
 como desterrado descielado también
 acostumbrándome a este mal malo
 de la tos de la memoria

mismamente sin por qué
 yéndome
 como quien no quiere la cosa (Adoum 1992, 297)¹

En el verso /indiamente estoico estoy/, se consigue la desautomatización de la construcción adverbial al usar, no un adjetivo, sino un nombre: indio. Este nombre, así, en singular, núcleo del nuevo adverbio, “vale por” una idea culturalmente instalada en el imaginario social: indio igual a indígena masculino, por antonomasia, de la Sierra; con sombrero, poncho y, usualmente, descalzo, sentado en el suelo, con la cabeza baja, cubierta por el sombrero, sin dejar ver el rostro al dominador; representaciones pictóricas de esta imagen son comunes en el mercado turístico urbano; las señales corporales de esta representación conducen a adjudicar al significante /indio/ el significado de un estado de insensibilidad reactiva, aprendida. Desde esta interpretación, el adverbio /indiamente/ permite concebir, entonces, un modo indio de sentir, sinónimo de insensibilidad, de estoicidad.

Ese modo indio de sentirse insensible se enriquece con el valor semántico de la asociación indio-estoico que hibrida dos formas culturales de mostrar insensibilidad; es legítimo considerar el valor semántico más común del término estoico proveniente de la Grecia antigua, la indiferencia a las emociones. La voz poética construye un estado emocional sobre la hibridación de significados afinados en culturas distantes y distintas. La reflexibilidad sobre estos valores semánticos se expresa musicalmente por efecto de la rima interna de los términos /estoico estoy/ y por el ritmo simétrico de la frase poética: indiamente estoico estoy. El lector cooperante no sabe si el primer impacto es la musicalidad de la frase lograda por la acentuación acompasada o la revelación de los sentidos antes dichos. Queda claro que la conmoción poética suscitada por la estrategia textual se parece a la imposibilidad de definir en qué medida el alma habita en el cuerpo y el cuerpo en el alma.

En *Regreso cuando llovía*, del poemario *Ecuador amargo*, el primero publicado por el autor, la voz poética construye una metáfora del indio estereotípico cuyo sentido se asemeja al propuesto por la manipulación adverbial y adjetival del prepoema; la similitud del sentido ocurre gracias a la conexión visual entre la textura del elemento comparado, el fósforo mojado, y la imagen del indio construida por la voz poética como sujeto sin agencia, inhibido e inoperante a causa de un tercero (puede ser la estructura, la historia, el encomendero, el mestizo, el blanco) que decide

1. Todos los poemas del autor citados en este ensayo pertenecen a esta publicación, por ello, en adelante, se indica solo la página.

su suerte.

[...] y solamente encontré al indio,
 dueño de su desesperanza y de su abismo
 gastándose sin ruido, sin arder,
 como un fósforo mojado (97)

El signo indio en el prepoema puede valer también por una de las acuarelas costumbristas de Joaquín Pinto en las que el imaginero usa el punto de vista del viajero europeo que pretende capturar tipos nativos; estos usualmente cumplen funciones de carga o de limpieza “estoicamente” dentro de un orden social jerarquizado que la imagen evoca y, al mismo tiempo, constituye; esa imagen mental del indio al que se lo percibe /gastándose sin ruido, sin arder, como un fósforo mojado/ puede concebirse como una respuesta latente de representación automática en el imaginario social construida por el ciudadano occidental, civilizado.

Ecuador, poema síntesis de la visión de la patria, asume la forma de un organizador visual de la lección escolar en el que los dos argumentos centrales se numeran: 1. Geografía, 2. Memoria. En el primer cuadro, aparecen tres referentes: la línea equinoccial, la pobreza vestida de niños desnutridos y la presencia del indio estereotípico que acompaña o es acompañado por un animal de carga en un camino rural andino. En segundo plano, se coloca una montaña; se trata de una unidad semántica a la cual el yo lírico, imaginero indigenista, identifica con la desesperanza y la injusticia.

1. La geografía
 (Ecuador)
 [...]
 (Niños, grandes ojos rodeados
 de esqueleto, y un indio que se llora
 montañas de siglos tras de un burro.) (241)

Con estos valores semánticos, la voz poética, ese “yo” lírico al cual no debe confundírsele con el autor real, pues se trata, técnicamente, de uno de los recursos discursivos del prepoema, explica el modo en que este se siente en su presente: /Indiamente estoico estoy/ /como desterrado, descielado también/, sin embargo, en el caso concreto de la producción literaria de Adoum, el lector cooperante advierte que ese yo lírico se encuentra emparentado con el autor real y con su pensamiento declarado en aquellas formas de discurso consideradas denotativas, informativas, objetivas; en otras palabras, actualizaciones de la poesía de Adoum se

vuelven legítimas al conectar el texto con su contexto y circunstancias de enunciación. Forman parte de estos elementos extratextuales, ciertos datos de la biografía del autor expuestos, por ejemplo, en conversaciones y entrevistas reunidas por el mismo autor en *Sin ambages* y en *Ecuador: señas particulares*, un largo ensayo sobre la identidad ecuatoriana.

Adoum está de acuerdo en que la voz poética tiene íntima relación con el ser humano que escribe; en esa voz habla el autor mismo. Asumida esta hipótesis, es casi imprescindible insertar el adjetivo /desterrado/ del segundo verso en el dato circunstancial de la estancia del autor por veinticuatro años en Europa, entre 1963 y 1987, específicamente en París, desde donde se desplaza a otras ciudades europeas y asiáticas. Debo repetir lo comúnmente mencionado: el viaje inicia con una beca de la Unesco en 1961 y se transforma en inesperado destierro a partir de 1963. En el marco de esta beca, según Pablo Martínez (1990), mientras el autor recorre Egipto, India, Japón, Israel y China, recibe la noticia del golpe militar y la caída de Carlos Julio Arosemena; le llega, además, una notificación del presidente de la Junta Militar de no garantizarle la vida en caso que retorne a Ecuador. Al respecto, dice Vladimiro Rivas: “El golpe militar asestado por una Junta de militares contra Carlos Julio Arosemena Monroy el 11 de julio de 1963, lo obligó a expatriarse” (Adoum 1992, 11).

A más de este dato espaciotemporal que introduce un sentido fuerte al adjetivo /desterrado/, otros datos contextuales agregan nuevas ambigüedades. Adoum critica en el modo de ser de la cultura mestiza ecuatoriana la segregación racial que deriva en prepotencia o en sumisión, actitudes identificables en los lenguajes cotidianos y en la institucionalidad: la inferiorización y deshumanización del otro como longo (Adoum 2000, 45), los chistes comparativos en que el ecuatoriano funge de inteligente, la subestimación de lo ecuatoriano, la admiración de lo extranjero, todas las formas de saqueo de lo público (45-6), el lamento de las canciones populares que “no se sabe si es quejido o es que jode” (320); el autor llama a este *ethos*: “la infinitamente minúscula pequeñez de espíritu” (Adoum 1989, 96). Dice el autor: es “herencia que nos dejaron el encomendero y su señora y que nos impide tenazmente ser contemporáneos de nosotros mismos y entrar definitivamente en nuestro siglo” (96).

Llegada la hora de la verdad o, como dice el autor, la hora de verse sin complacencias el alma en el espejo (98), el sujeto lírico elige el destierro como una reacción de protesta a estos límites morales que el autor real y el sujeto poemático constituyen en señas de ecuatorianidad.

En realidad, la segregación étnica es un producto histórico de varias culturas en Oriente y Occidente; está claro que el autor se concentra en

la historia colonial de América Latina y hace bien en asumir lo propio, sin embargo, a veces añade pesos históricos que distorsionan las medidas. Tal vez, en esta desproporción radica el sobrepeso de pesimismo que el autor reconoce en el tono de su producción literaria antilírica cuyo resultado, dice, es el desencanto, el desconcierto de la derrota (...). “La poesía lírica resiste mal las trompadas y las pateaduras de esto que tenemos” (98).

En el 2000, Adoum expresa esa misma percepción de la ecuatorianidad o modo de ser de los ecuatorianos cuando afirma que “en el espíritu del pueblo al que pertenecemos hay algo como una inseguridad ontológica, un resentimiento latente y duradero que viene de la Conquista: no nos resignamos a ser lo que somos” (43); debe entenderse, seguidamente, biológicamente mestizos.

Ese “somos” contextualizado en el pensamiento y la poesía de Adoum, se refiere a diversos actores, por ejemplo, a los ciudadanos occidentales, civilizados, latinoamericanos, ecuatorianos y particularmente serranos, quienes, teóricamente, reivindican el mestizaje cultural y, pragmáticamente, rechazan el mestizaje biológico. La inseguridad ontológica incómoda, preocupa y es motivo de frustración en la medida en que el autor la ve como una personalidad de base.

Adoum conduce a pensar que esa contradicción latente en la psicología social se encuentra en toda producción escrita generada por intelectuales de izquierdas; el contenido declarado de sus textos reivindica el mestizaje mientras que el vehículo del mensaje es el mismo idioma de la dominación que, para el caso, es el castellano.

Los intelectuales –los que seguimos buscando raíces que nos expliquen- proclamamos por todas partes y a gritos, la originalidad de nuestro continente mestizo, conscientes de que la aceptación del mestizaje supone no renegar de ninguno de los progenitores, pero raros son los que han aprendido alguna lengua aborígen y, más raros aún, los que escriben en una de ellas (40).

El autor confiesa que el intelectual de izquierdas, crítico de las formas de esa pequeñez de espíritu que incluyen también formas de aburguesamiento, experimenta el dolor de conciencia ante las casi inevitables incoherencias entre convicción y acción; así, (...) “los desgarramientos más dolorosos se producen, más bien, entre la ideología que adoptamos y la aplicación práctica de esa ideología. Porque no siempre hay una coherencia entre nuestro sistema de pensamiento y nuestra manera de actuar” (Adoum 1989, 37).

El yo poético expresa esa escisión ética, justamente, en el adjetivo /desterrado/; se trata de una forma de manifestar la intención de mantenerse distante de la estructura, la historia, la institucionalidad, la

cultura, generadoras o replicadoras de la inseguridad ontológica, el resentimiento, la pequeñez de espíritu. El destierro es, al mismo tiempo, un deseo de distancia y una conciencia de incoherencia interna y de impotencia pragmática.

Por esta vía interpretativa, puede comprenderse que el propio territorio, la comunidad de origen se perciba como el “Ecuador amargo”, “desolado mantel seco”, “tierra rota”, pero, aun así, amado como proyecto por rehacer: “yo te amo, distancia y resistencia”(93-5).

Adoum escribe los prepoemas mientras trabaja en París para la Unesco; publica en Barcelona su propia antología poética *No son todos los que están* dentro de la cual consta la sección *Prepoemas en Postespañol*, de 1979. Este mismo dato cronológico aparece en la antología *El tiempo y las palabras* publicada en Quito e introducida por Vladimiro Rivas. En esta circunstancia, el adjetivo /desterrado/ puede leerse como símbolo de crisis de conciencia y de incertidumbre identitaria. La voz poética se siente extraña dentro de la propia piel y fuera de ella; se encuentra lejos de la propia tierra, más aún, sin tierra; debajo de un cielo que no le pertenece, por lo tanto /descielado/; en ese no lugar identitario y, al mismo tiempo, espaciotemporal, la voz poética no experimenta ni la firmeza de la pertenencia a la propia geografía ni al árbol primigenio; tampoco visualiza la expansión de la copa de los ideales ni personales ni colectivos. La rima recargada en los prefijos y en las terminaciones de los lexemas² intensifica el valor semántico del nuevo adjetivo /descielado/, gramaticalmente posible y plenamente legítimo en su inserción semántica y en su efecto sonoro, al lado del adjetivo simbólico /desterrado/: /Indiamente estoico estoy/ /como desterrado, descielado también/. La ambigüedad semántica se musicaliza con la rima, al mismo tiempo que se vuelve vehículo de reflexión filosófica y política.

La pregunta implícita en los siguientes versos es ¿quiere regresar del destierro ese yo lírico?

acostumbrándome a este mal malo
de la tos de la memoria
mismamente sin por qué
yéndome
como quien no quiere la cosa

-
2. Aquí se entiende por lexema la parte que se mantiene invariable en todas las palabras de una misma familia; expresa el significado común a toda la familia y puede coincidir o no con una palabra entera. El lexema de pato es pat porque se puede agregar a u o; el lexema de lápiz es lápiz porque a este lexema entero se agrega únicamente es, para indicar el plural y se hace un cambio de la z por la c; el lexema es sinónimo de radical o raíz.

Cuando se es arrancado de la propia tierra, sería natural sentir más intensamente su ausencia y reaccionar aferrándose a los anclajes de las relaciones primigenias –las raíces- que, en teoría, se mantienen firmes, no se corroen, no se enferman, sin embargo, sucede lo menos previsible: /la tos de la memoria/. La metáfora es efectiva y agrega valor a la experiencia de insensibilidad parisiense-europea e india-andina de la que se apropia la voz poética; en este sentido; se trata de una insensibilidad transcultural que, repentinamente, se vuelve un modo de ser y estar en el mundo, evidentemente, incómodo, como una tos constante que no tiene ni explicación causal ni cura: /mismamente sin por qué/.

La voz lírica introduce una frase coloquial con la cual cierra la exposición de un estado de ánimo que surge de la experiencia del tercero excluido, el ser y no ser al mismo tiempo; es la sensación desagradable de la división interior a la que coloquialmente se apela diciendo “qué mismo”; el poeta la reconvierte forzando el significado léxico del adjetivo con la adición antisintáctica del sufijo; la intención semántica es insistir en el desconcierto: /mismamente sin por qué/. En el verso final, el gerundio fija la continuidad de un cuestionamiento que permanece sin respuesta y deja claro el deseo de evasión y de resistencia al mismo tiempo: /yéndome, como quien no quiere la cosa/.

El título del prepoema *Good-bye Lola* suscita la pregunta ¿se trata de una clave orientadora del *topic*?, ¿es un título falso? Eco habla de títulos que “informan acerca del tema textual, títulos que engañan y otros que dejan al lector decidir libremente sobre el tema, es decir, son abiertos (1993, 105). Al parecer, el título es orientador; se conecta con el último verso en cuanto ambos enunciados: /good-bye lola/ y /yéndome, como quien no quiere la cosa/ son formas coloquiales convertidas en recursos irónicos para dar cuenta del malestar de las evasivas que uno se da a uno mismo; en otras palabras, no hay un interlocutor de quien el sujeto lírico se despida, con un: *good-bye lola* o un *chao pescao* o un *see you later alligator*. Las formas coloquiales, incluida la construcción híbrida inglés-español que suena a *spanglish*, no pretenden facilitar la comprensión del mensaje, sino provocar el cuestionamiento sobre sus sentidos en un contexto inusual, el cual obliga a considerarlas como frases reveladoras, no como clisés sin contenido.

Puede pensarse que, en el contexto poemático, el título “vale por” una declaración de autoexilio: me despido de mí, es decir, de mi yo comprometido con mi conciencia social; situación que visualmente se presenta como la /tos de la memoria/.

En el poema titulado *Ecuador* antes mencionado, la memoria es símbolo de la historia del país hecha de /cuarteaduras/, de /greda consuetudinaria/, dos referentes emparentados por el sentido de una fragilidad estructural que no puede enmendarse.

2. La memoria
 [...]

reconstruyo

íntegro el tórrido patriótico paleolítico folklórico

las cuarteaduras de la república, la greda

consuetudinaria

en que resbalamos a gusto

Los hitos de esa historia se fijan en los períodos conocidos: la conquista y la colonia que dejan como herencia la dominación institucional y cultural de los pueblos originarios representados simbólicamente por la metáfora del maíz dirigida a desacralizar la visión naturalista indio-maíz-tierra y evidenciar la violencia de la inculturación en la triada simbólica domingo-misa-puntapiés:

2. La memoria
 [...]

patria es el bolsillo de la memoria de donde

saco esto: la indiada amazorada en la borrachera

de la misa y desgranada a puntapiés el domingo de

tarde

Seguidamente, el texto alude a la adopción de la república, sistema político con el cual inicia la réplica de la institucionalidad occidental moderna cuyo soporte es la escuela a la cual la voz poética se refiere como el cementerio donde se repasan las tablas de la ley, un conjunto de lecciones de historia oficial que ocultan los asuntos fundamentales detrás de la riqueza del paisaje y los trajes típicos: /íntegro el tórrido patriótico paleolítico folklórico/.

2. La memoria
 [...]

patria es el bolsillo de la memoria de donde

saco esto:

[...]

el cementerio a donde acompañé a tanto compañero

de la escuela a repasar las tablas de la ley

La /tos de la memoria/ parece un mecanismo de defensa para silenciar las voces del compromiso social de evidenciar esa historia que duele; en el caso de Adoum, esas voces impelen a escribir para transformar la realidad y generar otra historia. Dice el autor: escribir es actuar y un libro es un acto, el verdadero artista es un dinamitero del arte y del orden (1989, 9). Se entiende que el yo lírico no pretende abandonar el compromiso social y dedicarse a vivir la cómoda individualidad, desentendida de los semejantes, sino que se plantea el problema de ese sentimiento de ya no querer jugarse por la patria y de esa, se diría, tentación de caer en la alienación: /yéndome, como quien no quiere la cosa/.

La tos de la memoria, es decir, el sentimiento de sobreexigencia frente al compromiso social, aparece en otro prepoema en forma de conciencia de la muerte que llega para evidenciar la inutilidad del intelectualismo y el debate político, nunca para poner en crisis la utilidad del oficio de escribir.

Anónimo del siglo XX

ustedes presabían (como todo) camaradas
 que iba a ser un espécimen de intelectual podrido
 porque escribo en lugar de componer-el-mundo
 entre dos tintos
 ahora me hago la autocrítica bisiesta
 pretendí ser la palabra que cortan en la frase de los
 otros
 esa que censuran cada día en el texto de los
 casitodos
 y se me ocurre que seguiré pretendiendo eso mismo
 porque no crean que habría sido más mejor o más
 útil
 en cualquier otro trabajo ni siquiera
 en un multicementerio o una funebrería
 porque en este aguacero de muerte que viene desde
 arriba
 no hay una demanda mayor de ataúdes ni de
 sepultureros
 sino de víctimas (zurdos ambidextros o izquierdistas)
 y quién sabe si no iremos a estar por vez primera
 juntos
 más camaradas que qué aunque no lo queramos
 todavía
 en la fosa común nuevo local de un único partido
 en una sesión instalada para siempre
 postsabiendo cuándo comenzamos a terminar en
 esto
 si recién seguíamos discutiendo de principios (315)

En el contexto del prepoema, el título *Anónimo del siglo XX* muestra la intención del sujeto lírico de adjudicarse el estatuto de representante de cualquier intelectual de izquierdas que asuma la función de elevar la conciencia crítica de los destinatarios del texto comprometido con las reivindicaciones sociales, a su vez, intelectuales de izquierdas a quienes este agrupa irónicamente bajo la categoría /camaradas/. El sujeto lírico construye el escenario del debate en una estructura fraseológica que le permite jugar el papel de interlocutor en el acto de dirigirse a un sujeto colectivo en segunda persona: ustedes, camaradas.

Esta estructura hilvana una forma de discurso argumental, expositivo que coincide con la intención declarada: la /autocrítica bisiesta/; esta empieza por usar la expresión acerba que el yo lírico extrae de la hipotética declaración de los destinatarios:

ustedes presabían (como todo) camaradas
que iba a ser un espécimen de intelectual podrido
porque escribo en lugar de componer-el-mundo

El autor cree firmemente, tercamente o turcamente, como suele decir, que escribir es un acto tan transformador como el ejecutado por el militante de las calles, el activista político, el sociólogo de campo, el guerrillero emulador del Che, el miembro del partido, del movimiento social, el camarada y es también consciente de la distancia entre el ideal que se persigue y la realidad que se vive y entre la palabra poética y la palabra que no llega a serlo. Esta conciencia multilateral del autor real parece coincidir con la dimensión psicosemántica de varios poemas. Para los receptores que piensan lo contrario, es decir, que la poesía es inútil, el sujeto lírico prepara un traspie semántico al confirmar que, como resarcimiento del aparente *mea culpa*, seguirá escribiendo para transformar el mundo; para contribuir a sanar las cuarteaduras de la memoria/historia: /y se me ocurre que seguiré pretendiendo eso mismo/. La coartada de la expectativa creada sirve para ratificar la convicción confesada y, al mismo tiempo, para ponerla en duda porque, en el fondo, y de allí parte la /autocrítica bisiesta/, no es lo mismo padecer el problema social que escribir sobre él. “Por eso nuestra poesía es a menudo problemática y torturada, porque en el fondo lo somos nosotros también” (Adoum 1989, 47).

La responsabilidad social preocupa al autor real y pone en crisis al sujeto poemático; este declara estar comprometido con los /casitodos/, una clase social que no es clase sino género; podría equivaler a compatriotas que no pueden ser solventes en el acto de resistencia o transformación. Los enunciados /palabra/ y /texto/ son símbolos de esa aspiración.

pretendí ser la palabra que cortan en la frase de los
otros
esa que censuran cada día en el texto de los
casitodos

Adoum resuelve el problema teórico-sociológico de la definición de los /casitodos/ estableciendo un puente entre la clase media y el pueblo: “Yo tengo un compromiso con mi pueblo” (1989, 37), afirma el autor y especifica que al hablar del pueblo, no piensa exclusivamente en campesinos, artesanos y obreros a quienes no conoce. Aclara el autor: “Escribo, pues, sobre lo que conozco, sobre nuestra clase media que, en gran parte, también es pueblo” (37). Ese arreglo teórico induce a pensar que la inseguridad ontológica, la pequeñez de espíritu, aun establecidas como señas particulares de los ecuatorianos, son en realidad percepciones sobre los no indios y no negros, o sea, los mestizos específicamente serranos, urbanos, occidentalizados, quienes llenan el estrato de los /casitodos/.

En el poema *El hombre de mi tiempo en el “Café de la Gare”*, la voz lírica experimenta otro matiz de ese sentimiento de estoicidad europea explícito en Good-bye Lola; he mencionado que veo en esa emoción un rostro transcultural en cuanto un latinoamericano de la región andina residente en Europa la asume hibridándola con un modo de reactividad que el imaginario social suele atribuir al indio: /indiamente estoico estoy/. En este poema del poemario *Curriculum Mortis*, de 1968, igualmente escrito durante el exilio político, la estoicidad reactiva, no programada, aparece en forma de adverbio: /europeamente solo/. Es posible afirmar que “indiamente solo” y “europeamente solo” son dos caras geográficas de una misma emoción.

Esto
y nosotros somos mi tiempo (...)
europeamente solo, milnovecientos—
sesentaysietemente solo, alguien pone
una moneda en el billar eléctrico, juega
con nadie y otras veces gana.

En realidad, la experiencia de la soledad es connatural al ser humano, sin embargo, en este poema, la voz lírica la reviste explícitamente de una especificidad geográfica que induce a contrastar y, por tanto, a matizar los rostros de la soledad. En el caso del sujeto poemático emparentado con

el autor, con Adoum, estos rostros pueden describirse como soledad del exilio político, del autoexilio ético y además como soledad de la misma modernidad; esta última parece invadir al ciudadano de cualquier urbe para quien se fabrican recursos mecánicos generadores de distanciamiento interrelacional: /alguien pone una moneda en el billar eléctrico/ /juega con nadie y otras veces gana/.

La indefinición semántica de los pronombres /alguien/, /nadie/ alude, justamente, a ese distanciamiento de las almas en un espacio, podría decirse, posindustrial. Contribuye a este efecto el pronombre indefinido /esto/ usado comúnmente en los textos adoumianos para aludir a la realidad criticada a la que no cabe demolerla con virtuosismos poéticos, sino con el hacha de la elipsis nominal. El sujeto lírico toma /esto/ entre las manos: la modernidad, la humanidad, el orden establecido, como si se tratara de un producto fraudulento o en descomposición.

En la conciencia del sujeto poemático, la experiencia de esa soledad de contenido político, ético, identitario y espaciotemporal se revela en el Café de la *Gare*, sitio real, céntrico en París, que sirve de mirador existencial, de tribuna reflexiva. Este café parisiense se vuelve símbolo de la modernidad eurocentrada.

Con todo lo dicho, se puede estar de acuerdo con el autor real en que le sucede lo mismo que a cualquier ser humano; es influido por el entorno y los productos que genera hablan de esa influencia: “¿Cómo no van a influir en nuestra escritura las circunstancias sociales, políticas y culturales en que vivimos y viven nuestros personajes, si pese a ser ‘circunstanciales’ son definidoras y hasta ‘definitivas?’” (Adoum 1989, 26).

Si se extrapolan de los textos poéticos ciertos enunciados alusivos a lo más cercano y más lejano en términos etnográficos y geográficos: /tus zaguanes donde arde la noche/ /indiamente/ /eurídice/ /orfeo/ /bolche vita/ /home sweet home/, pueden establecerse interrelaciones transculturales configuradoras de una mirada latinoamericana apropiada de fuentes culturales que podrían llamarse extranjeras a las cuales, la voz poética reconvierte en vehículos de expresión de la propia identidad.

- /indiamente estoico estoy/ (297)
- /europeamente solo/ (315)
- /good-bye lola/ (297)
- /home sweet home/ (296)
- /lástima que no se pueda olvidar a los griegos/ (306)
- /eurídice de barrio ex isla exiliada/ (306)
- /orfeo yo también de pacotilla/ (306)
- /hotel saint-jaques/ (310)
- /y me cierre tus zaguanes donde arde la noche/ (310)

/y tanta muerte tonta en tanta bolche vita/ (311)
/según el país donde nos subdesarrollan mucho/ (314)
/epitafio del extranjero vivo/ (319)

El autor real es consciente del problema no resuelto de la definición de la “propia” identidad en el contexto latinoamericano, particularmente, andino; sabe que las aristas apuntan a resignificar el sentido y las expresiones del mestizaje cultural, a exponer el resultado positivo en las pruebas de mentalidad colonial evidenciadas en las muestras del lenguaje y del orden social, a confirmar y mantener las varias elecciones de resistencia dirigidas a neutralizar la aculturación y la inseguridad ontológica que él observa con un ojo adicional en la espalda; ese ojo son las experiencias transnacionales que influyen en su historia personal. El sujeto poemático usa esta conciencia como herramienta de trabajo y al mismo tiempo como objeto de reflexión mientras la construye como mensaje poético.

Conclusiones

El ejercicio de observación, reflexión, crítica y creación se materializa en un producto literario que sopesa lo territorial y etnográficamente foráneo y lo culturalmente asumido como propio. El poeta trabaja con referentes decodificables por un ciudadano medio de cultura occidental, tal es su condición, “presabiendo” –diría él– que “*Ulysses*, suma de la cultura occidental no habría podido ser escrita en Paraguay” y que “*Yo el Supremo*, obra grande de la literatura sobre una larga dictadura no habría podido ser concebida en Suiza” (Adoum 1989, 26). El resultado final es el diálogo de referentes locales y extranjeros del que pueden participar receptores informados de ciertos datos extralingüísticos, entre ellos, la historia personal del autor y su visión declarada del Ecuador, de América Latina y del orden mundial.

Me he detenido en palabras simbólicas como indio, destierro o memoria en torno a las cuales es posible explorar la hipótesis temática –el *topic*– de una sensibilidad transcultural. Con este presupuesto, me pregunto si un suizo podría emocionarse con el verso /indiamente estoico estoy/ o capturar los sentidos aquí explorados en torno al verso /europeamente solo/. Si bien ciudadano alguno puede controlar el medidor de sensibilidad literaria, la propuesta de este *topic* tal vez tenga resonancia en receptores latinoamericanos.

El poeta trabaja con referentes del entorno andino a los que somete a alquimia gramatical y los devuelve reconvertidos en neologismos conectables con lo que puede llamarse sensibilidad andina; quien se

identifique con ella, seguramente, puede disfrutar del localismo sintáctico de estos versos y actualizar su mordacidad política en el contexto poemático.

y quién sabe si no iremos a estar por vez primera
juntos
más camaradas que qué aunque no lo queramos
todavía

Adoum (1989) habla de su temor a sufrir formas de aculturación al residir fuera del país; el antídoto a esta amenaza se aplica en la poesía con el uso de los mismos referentes externos -en realidad, incorporados históricamente al pensamiento latinoamericano, ecuatoriano y andino- con la intención de generar un producto transcultural crítico. Lo que se suma, si bien pasa por el pensamiento crítico, al mismo tiempo, revela prejuicios culturales o se enfrenta a ellos.

Sobre las expresiones en inglés, puede afirmarse que estas tienen la función de vacunar el mensaje poético de la alienación asociada al influjo estadounidense en el mundo occidental y en la cotidianidad de los /casitodos/. En este sentido, dice el autor real “(¿he visto en la televisión anuncios en inglés!) ¿qué nos falta para ser totalmente una colonia?” (Adoum 1989, 36). La sustancia de la vacuna se formaliza, varias veces, en giros vulgares que amanecen convertidos en espejos de lo que se critica y, ahora, se ama y se agradece: /porque no crean que habría sido más mejor o más útil/.

Sobre los referentes europeos y las expresiones en francés, podría afirmarse que apelan a la llamada historia universal cuya cuna es Grecia y Europa, el centro; el propósito es usarlos como elementos de contraste, no como modelo. En este marco epistémico, el castellano, lengua maternal, colonial, occidental es, al mismo tiempo, herramienta de trabajo y material de experimentación; como herencia de uno de los progenitores, el poeta lo pone a fructificar usando y, a veces, tal vez, abusando de las potencialidades de derivación morfológica de las palabras. En este ejercicio, permanece con más fuerza el logro comunicativo y estético de la manipulación léxica. Me parece que esta manipulación se pone al servicio del *topic*, es decir, de la experiencia de una sensibilidad transcultural. Por esta vía, es posible comprender la potencialidad simbólica del destierro que pasa de forzado a elegido y viceversa y que se mezcla con la inconformidad frente al orden establecido.

Sobre el orden establecido, queda claro que el autor y el sujeto lírico lo consideran un producto histórico; a veces, pesa más la estructura que la capacidad de agencia de los /casitodos/. La voz poética escribe en

la franja que permite ver a ambos lados usando adicionalmente la ayuda de una experiencia transcultural como referente contrastivo y poniendo como limite la conciencia de la muerte.

porque en este aguacero de muerte que viene desde
arriba
no hay una demanda mayor de ataúdes ni de
sepultureros
sino de víctimas (zurdos ambidextros o izquierdistas)
y quién sabe si no iremos a estar por vez primera
juntos
más camaradas que qué aunque no lo queramos
todavía
en la fosa común nuevo local de un único partido
en una sesión instalada para siempre

Sobre la autocrítica frente al espejo, puede reconocerse que las circunstancias personales del autor expanden la mirada inclusive a la espalda. El campo visual de la experiencia transcultural permite examinar lo propio desde ángulos privilegiados que son aprovechados para proponer significados no acuñados en el diccionario. Esa parece ser la hipótesis estética del “postespañol” con el cual se pretende neutralizar la inseguridad ontológica.

El postespañol explora la potencia comunicativa de las palabras que aún no están en el diccionario y de las expresiones que nunca estarán porque pertenecen al territorio de la oralidad del vulgo. La sorpresa y el extrañamiento se producen, justamente, en esa fusión de la oralidad y la composición fraseológica sometida al código lingüístico. La experiencia de la autoreflexividad pretende colocar la contemplación estética al mismo nivel de la preocupación por los problemas sociales siempre atravesados por el mundo interior.

El poeta se vuelve alquimista de la gramática en búsqueda de la combinación exacta con el fin de replantear la función del código y construir un mensaje-objeto capaz de estimular la reformulación del propio ser y del ser nacional, visto desde la sensibilidad andina. El efecto estético es la ilusión de encontrar un nuevo lenguaje que, en realidad, se esconde en el habla cotidiana (Serrano 1998, 165). Finalmente, queda en pie una voluntad de recepción y procesamiento de cosmovisiones cuyo resultado es la experiencia factual y poética al mismo tiempo de algo que puede llamarse sensibilidad transcultural.

Bibliografía

- Adoum, Jorge Enrique. 2000. *Ecuador: Señas particulares (ensayo)*. Quito: Eskeletra.
- . 1992. *El tiempo y las palabras*. Editado por Vladimiro Rivas Iturralde. Vol. 76. Quito: Libresa.
- . 2007. *Entre Marx y una mujer desnuda*. Quito: Eskeletra.
- . 1989. *Sin ambages (textos y contextos)*. Quito: Planeta.
- Eco, Umberto. 1993. *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. 3 ed. Barcelona: Lumen.
- . 1994. *Signo*. 2 ed. Barcelona: Labor, 1994.
- Martínez Arévalo, Pablo. 1990. «Jorge Enrique Adoum: Ideología, estética e historia». Tesis. University of Kentucky.
- Peirce, Charles Sanders. 1974. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Serrano, Alba Janeth. 1998. “Jorge Enrique Adoum, cuestionador del arte y del orden: Análisis e interpretación de la segunda producción poética del autor”. Tesis. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

RESEÑAS

Raúl Serrano Sánchez
Un pianista entre la niebla
Quito, Casa de la Cultura
Ecuatoriana, Núcleo del
Guayas / Casa
de la Cultura matriz,
2016, 144 p.

Un pianista entre la niebla (Premio único de Novela Ángel F. Rojas, CCE-Núcleo del Guayas, 2015) de Raúl Serrano Sánchez (Arenillas, 1962) tiene como personaje central a mademoiselle Satán, tema y personaje de un poema del mismo nombre de Jorge Carrera Andrade (1903-1978). El texto apareció en Quito, en 1927, en la revista *Figaro* de Carlos H. Endara y creó escozor en los lectores quiteños que se escandalizaron por la forma descarnada en que lo erótico era tratado.

A la novela de Serrano Sánchez le interesa Lola Vinuesa, la persona que supuestamente dio origen a

este poema que no fue incluido en ninguna de las obras posteriores que Carrera Andrade publicó. Vinuesa regentó un burdel en un barrio popular de Quito, con “mujeres que poco o nada saben lo que es la vida, peor un torso” (35).

No estamos ante el típico ejercicio metatextual en el que el narrador ilustra con una propuesta novelesca aquello que ya se dice en el texto poético. Se toma del breve poema la pasión del hablante lírico y el concepto de “rara orquídea del vicio”:

[...] y ella aplaude, y no me importa que me digan que esa vieja del visón roído, la cara repintarrajeada, nunca, jamás, fue ni es de mademoiselle Satán; claro que supo de ella, que compartió su esplendor y su silencio más miserable, pero ser ella, la verdadera mademoiselle Satán, la que como nadie hizo del vicio una música perfecta, ni cagando (27).

Desde la primera página la voz narrativa nos descubre a Purificación

como mademoiselle Satán de la mano del pianista Landero: “es como andar por el corredor de la noche en el que Purificación vuelve como mademoiselle Satán lo hizo en los años 20 con el maestro” (14).

El cuerpo de la mujer siempre ha sido objeto de fascinación para la historia del arte. El torso, como formato, siempre ha sido tangible, táctil desde la escultura. Ya sea como símbolo de fecundidad o belleza, ha estado siempre allí en forma de exaltación anatómica. La materia prima de estas esculturas siempre fue la Tierra. Madre Natura provee entonces el material que habrá de moldear las formas de lo femenino. Asistimos a la primera definición de torso en la novela:

¿Le hablé algo de los torsos? Creo no haberlo hecho, así que trataré de explicarme: los torsos –por cierto, no va a negarme que se trata (así lo han demostrado los grandes artistas de todos los tiempos) de la parte más bella del cuerpo de una mujer– tienen dueño, mejor dicho, tuvieron dueñas y un dueño, por tanto tienen vida propia (68).

Esa zona baja de la corporalidad (el fractal) encarna la belleza femenina (la totalidad) y hay una conciencia histórica de cómo las diversas etapas del arte a lo largo de los siglos han representado el torso. “Tienen vida propia”, dice el narrador, anunciando una suerte de Pigmalión andino, figura que se desarrollará a lo largo de la trama.

Al preguntarse la voz narrativa “¿qué es para uno Purificación?”, se responde lo siguiente:

La verdad es que era eso y mucho, mucho más.

Pero sobre todo un torso en el que resplandecía como en ningún otro cuerpo o plaza su ombligo que, a su vez, era como un agujero negro cargado de misterios. Según el diccionario, torso es el “tronco del cuerpo humano. Estatua falta de cabeza, brazos y piernas”. Lo cual no es tan cierto ni suficiente (13).

Es tanta la importancia de esa zona corporal que el narrador bucea en su significado más profundo. El cuerpo femenino, ese continente negro del cual hablaba Freud, está reducido de manera metonímica al torso, con la mención del ombligo como epicentro y lugar que representa lo materno y la fecundidad. La cita anterior también da cuenta de dos incompletudes sin cabeza y sin extremidades: la mujer y la obra de arte. La ausencia de testa implica ausencia de racionalidad y la falta de manos y piernas representa la inmovilidad. La figura humana reducida a su mínima expresión: el tronco o parte central de la entidad biológica.

El ombligo es quizá el sitio más importante del torso y nos remite a la idea de centro y maternidad. Ese punto medio resulta tener poderes como bien lo señala el narrador:

Landero opinaba que esa tal

Purificación, que al parecer era otro de sus inventos, además de tener un torso casi perfecto, tenía un ombligo que le funcionaba como un radar que le permitía captar todo lo que ninguna otra mujer sintonizaba (73).

Nótese el “casi perfecto” con que se califica el torso. Es una estrategia retórica de medición que implica un rigor tan personal como arbitrario. También está presente el estatus ficcional que tiene la mujer pues el personaje femenino es otro invento, dice la cita anterior. Es una construcción ficticia que tiene autonomía. Esto se ve inclusive en el nombre:

Quisiera detenerme en esto: Purificación (no crean que su nombre es una casualidad funesta) poseía –o posee– a más de su cara nada destacada, un ombligo que es un radar con el que detecta los pasos y movimientos que das, esos que suponías eran secretos, ajenos a ella [...]

Purificación es catarsis, es – digámoslo con redundancia– el efecto purificador que experimenta el lector o espectador ante una obra de arte. Esta interpretación aristotélica puede sonar baladí pero es sumamente compleja. El personaje femenino como creación autoral debería lograr que se acceda a la catarsis, pero el gran aporte de Serrano Sánchez es que la trama solo lleva a la ruina y al olvido. No hay efecto catártico, no hay purga. El personaje masculino

termina presa de su obsesión y de la mujer como sinónimo de perdición: “Pienso que mademoiselle Satán, como Purificación, es dueña de un torso que espero al gran actor no lo termine arruinando, como dicen que sucedió con el poeta Carrera Andrade” (132).

En esta cita denota la presencia de un Pigmalión andino que termina inválido en el proceso pues la creación termina destruyendo a su creador. No veamos aquí la poiesis desde el punto de vista aristotélico de la edificación de un mundo ficcional. Aquí es preferible la perspectiva platónica que ve la *poiesis* como el tránsito del no ser al ser. En la novela de Serrano Sánchez se plantea una *poiesis* al revés: un ser referencial, vivo (Jorge Carrera Andrade), pasa del ser al no ser. Quien termina siendo (aquí es válido el gerundio) es Purificación o Mademoiselle Satán. En otras palabras, el ser ficcional creado por el poeta termina con un estatus ontológico superior al de su referente histórico. Esto también puede apreciarse en la siguiente cita en la que se evidencia que la *poiesis*, proceso del cual surgió Mademoiselle Satán, quedó totalmente trunca: “La pobre estaba tan convencida que el poeta Carrera Andrade, al que el maestro tocó el réquiem, un día regresaría a buscarla para devolverle lo que le quitó” (105).

¿Qué le quitó el poeta? ¿Por qué la dejó incompleta? Otra vez la alusión a la obra de arte inacabada

pero resulta una personalísima forma de reinterpretar el mito de Pígmalión: el creador da vida a su creación y ésta se vuelve independiente (hasta ahí la mitografía). Ese proceso creativo implica quitarle algo a la creación, dejarla incompleta expofeso, para quedar en deuda con su criatura (este es el aporte de Serrano Sánchez).

Son numerosas las ocasiones en las que la voz narrativa se aproxima al torso de Purificación con la visión de un artista. Esto convierte a la novela en una tarea de representación (mímesis) imposible: el todo es inabarcable y hay que conformarse con una parte del mismo. No solo estamos ante el retrato de una dama, nos encontramos quizá frente a la parte más importante de una escultura, la que permite la existencia de un eje articulador, el centro mismo de la obra escultórica. El torso pronunciado se convierte en el patrón de belleza, fuerza, tensión y dinamismo a lo largo de los siglos de arte escultórico. La llamada curva praxiteliana hace que el cuerpo se arquee para ser admirado de mejor forma. Ese ojo voyerista, que se regodea en el vientre femenino, es el que predomina en todo momento: “Para Landero, como para su maestro, todo el encanto se concentra en el torso. Lo decía como saboreando las palabras, es más, creo que a veces me excitaba solo de ver cómo dibujaba en el aire los torsos” (71).

En la historia del arte (siglo XVI para ser exactos) una de las piezas

más importantes es el llamado torso de Belvedere, atribuido a Apolonio, que cambió para siempre la forma de ver la obra artística. Se trata de una escultura incompleta, sin cabeza, de un hombre sentado cuya musculatura (en sus extremidades incompletas y caja torácica) puede ser admirada según los ideales griegos de belleza y armonía. Este torso, si bien es el de un hombre, prefigura algo que en la modernidad estará normalizado: un fragmento puede ser admirado tanto o más que una totalidad. La obra de arte incompleta, o no terminada, puede ser tan importante como la que se muestra acabada ante nuestros ojos. En este sentido, el torso de Purificación es un fractal del todo femenino. La voz narrativa fetichiza esa parte de la mujer convirtiéndolo en objeto del deseo: “ese cuerpo que comienza y termina en lo más esplendoroso que para ti tiene un cuerpo: el torso” (74).

El torso esplendoroso (que admiramos en la portada en la foto de una modelo sentada de espaldas junto a un piano) actúa como metáfora de una obra mayor y completa que se pudo haber preservado pero que el tiempo arruinó fragmentándola. A partir del siglo XVI la obra incompleta se convierte en tan importante como la terminada, y el fragmento se convierte en una tendencia, tanto así que la Pietá Rondanini de Michelangelo es objeto de exposición y estudio como cualquiera de sus obras.

[...] y por nada del mundo quiere dejar esta ciudad que para ella es el elixir que la mantiene fuera de las amenazas de la muerte, como ha sucedido con los torsos: sus dueñas no podrán quejarse de nada porque uno les ha permitido prolongar su existencia, que no sería la misma de no haber hecho lo que se hizo (27).

Un pianista entre la niebla es una reflexión sobre tres procesos: la mimesis novelesca, la poiesis fallida y la catarsis no alcanzada. En un momento el narrador apunta: “hay torsos que no dejan de reclamar, de verme como lo que no quiero creer que soy: un artista (143)”. No solo hay fisuras en la tríada de procedimientos estéticos planteados, hay un descreimiento de lo que constituye la esencia de un creador, un debate entre lo que es ser amateur y profesional. Si el artista no se asume como tal, termina convirtiéndose en un coleccionista, alguien que acumula belleza: “Landro contaba, como si se tratara de la cueva de un vampiro, que ahí estaban guardados los torsos que el maestro le legó; todos pertenecían a mujeres con las que su famoso maestro tuvo algo que ver o compartió” (71).

Un pianista entre la niebla plantea el enigma del continente oscuro, pero no le interesa descifrarlo, pues como dice Toril Moi “es tiempo de renunciar a la fantasía de encontrar la clave del enigma de la feminidad. Las mujeres no son

esfinges. No hay enigma alguno por resolver”. Sin embargo, no se le niega a esa mínima parte de la corporalidad un estatus oracular: “Porque frente a un torso pueden resolverse tantos enigmas, pavores (51)”. La mujer (o parte de ella) como representación de Delfos, el lugar al que se va a escuchar los enigmas, pero no a resolverlos. Lo que ha logrado Serrano Sánchez es fijar más el misterio a través del torso, metáfora de la poiesis incompleta o de la novela imposible que reclama la universalidad: “No hay en Quito, en este país, en este mundo, cuerpo o torso de mujer que se compare al de ella” (69). Tampoco existe propuesta novelesca comparable a la reseñada, torso que transmite su belleza en su inacabamiento.

*Marcelo Báez Meza
Escuela Politécnica del Litoral,
Guayaquil*

Marialuz Albuja Bayas
En caso de emergencia,
(no)rompa el vidrio,
Quito, Ediciones SM,
2017, 106 p.

Cuando Bernarda Suárez perdió la virginidad solo pudo pensar en dos palabras: ausencia y vacío”. En realidad, ambos conceptos cifran de maravilla la peripecia de la protagonista de *En caso de emergencia, (no)rompa el vidrio*, pues Bernarda quedó huérfana a los cinco años y perdió a su abuela el mismo día que supo que el fugitivo vecino la había dejado embarazada tras la epifanía de la ausencia y el vacío. Celebrada y reconocida como poeta –*Las naranjas y el mar* (1997), *Llevo de la luna un rayo* (1999), *Paisaje de sal* (2004), *La pendiente imposible* (2008) y *Detrás de la brisa* (2013)–, con *En caso de emergencia, (no)rompa el vidrio* Marialuz Albuja Bayas ha roto en narradora poderosa y desmelenada.

En caso de emergencia, (no)rompa el vidrio es una novela juvenil que aborda un asunto adolescente desde una perspectiva más bien madura, pues la mirada de Bernarda se va galvanizando y endureciendo a medida que acumula ausencias y vacíos. De hecho, la trama se desarrolla a través de una suerte de flash-back, porque arranca con el regreso de Bernarda a Quito, paisaje que activa

el poderoso monólogo que desgrana la trama. Sin embargo, la voz que narra no le pertenece a la adolescente de diecisiete años sino a la joven de veintidós que no está dispuesta a aguantar ninguna mamarrachada. De ahí el desmelenamiento.

La novela tiene un nudo magistral, un cráter que tengo que bordear para que el lector disfrute explorándolo y aprecie la maestría narrativa de Albuja Bayas. Sin embargo, puedo decir que conocí el palimpsesto de la novela, un cuento que rallaba de manera más chocarrera y despiadada la almendra que Marialuz ha sembrado para que se convierta en un almendro robusto y florecido. Así, *En caso de emergencia, (no)rompa el vidrio* ha ganado como novela en personajes memorables como la abuela entrañable, el fantástico tío Antonio, el calzonazos de Mario, Julián el duro y hasta la madre ausente con quien Bernarda dialoga por medio de los subrayados y anotaciones que dejó en los márgenes de poemas, novelas y otros libros. Con todo, admito mi debilidad por Antonia, una bella y superficial criatura que se redime desde la indigencia ortográfica hasta alcanzar la independencia artística.

Como Marialuz Albuja no puede renunciar a la delicada geometría de los versos, su prosa es clara y sencilla, aunque abunda en construcciones coruscantes de puro incandescentes. Y es que Albuja Bayas escribe con una ambición casi

aforística –”Las acciones grandiosas van siempre rodeadas de acciones pedestres”; “A veces es necesario un ritual para que la vida se vaya”; “Los hombres no dicen nada cuando tienen miedo”; “una sana inobservancia de las normas de seguridad puede salvar vidas”; etc.– que convierte sus frases en moneditas doradas que espejean al sol.

He leído *En caso de emergencia*, (no)rompa el vidrio con una sonrisa en los labios, porque el dilema de Bernarda Suárez me recordó la letra de Decisiones, aquella canción de Rubén Blades que decía En su clase de geografía, la maestra habla de Turquía mientras que la susodicha, solo piensa en su desdicha y en su dilema. ¡Ay!, qué problema. Toda la novela gira en torno a ese dilema, que Marialuz Albuja resuelve con otra ausencia y otro vacío.

En uno de los pasajes más hermosos de la novela, Bernarda Suárez interroga en vano una frase de Rayuela subrayada por su difunta madre: “alguien, sin saberlo, llega a mostrarte irrefutablemente un camino que por su parte sería incapaz de seguir”. No obstante, los lectores de Cortázar sabemos que se trata del capítulo 98 de Rayuela, donde la Maga interpellaba al silencio y donde “los que nos iluminan son los ciegos”. Luminosa Marialuz.

Fernando Iwasaki
Universidad Loyola Andalucía
Sevilla, invierno de 2018

Paul Alexander,
Magia cruda,
Valencia, Barlin Libros,
2017, 308 p.

Hasta hace un tiempo, Sylvia Plath (1932-1963) estaba unida indisolublemente a la figura del que fuera su marido, Ted Hughes, a modo de apéndice. La sombra del inglés era demasiado alargada y opacaba la valía de la norteamericana. Desde que comenzaron a publicarse los textos de Plath sin las modificaciones de Hughes, la autora de *Ariel* ha adquirido personalidad propia y vuelo literario más allá de su mito hasta convertirse en un hito, siempre presto a resurgir. Esta biografía supone un paso más en esa dirección y resulta curioso que hayan pasado 16 años hasta que una editorial, la española Barlin Libros, la haya publicado.

Plath, influenciada por Theodore Roethke, Robert Lowell y Anne Sexton, forma parte de la triada capitolina con Elizabeth Bishop y Emily Dickinson y está encuadrada en la poesía confesional por su lenguaje místico y visionario y la preponderancia de los traumas del yo y es esa su gran contribución poética: versificar un yo oprimido por medio de elegías que alertan de la opresión social sufrida. Plath proyecta sus experiencias traumáticas sobre las heridas de la historia, que le

proporcionan al sufrimiento personal una magnitud más amplia.

Paul Alexander, uno de sus editores y autor de una biografía de Salinger, inicia este libro por el final, por el conocido suicidio de Sylvia Plath, retratada como una escritora concienzuda, capaz de reelaborar diez veces un poema y de escribir a altas horas de la noche quitándole tiempo al sueño. Alexander muestra que la muerte de su padre Otto Plath marca la infancia de Sylvia tanto como los poemas que le leía su madre Aurelia. Sylvia Plath publica su primer poema a los 8 años, pierde de vista el mar a los 9 y con 12 asiste a una representación de *La tempestad* de Shakespeare que le inculca a Ariel. Es una excelente estudiante que disfruta con la lectura de Dickens, Verne y Austen y que en 1949 ya tenía como bagaje lector a Esquilo, Thomas Mann, Platón, Thomas Hardy, Ruskin, Aldous Huxley, Edith Warton, Sinclair Lewis y *El guardian entre el centeno*, libro que influyó en ella (y en tantos otros) hasta el punto de que *La campana de cristal* se inspira en dicha obra. Plath, quien toma el hábito de escribir sus vivencias personales para tener un punto de partida en sus obras literarias, comienza a publicar textos en revistas y a ganar premios literarios, pero sus desórdenes anímicos, su angustia vital y sus sombras emocionales truncan su creatividad y anidan, en el verano del 53, la idea del suicidio en su interior.

A los 22 años cuenta con 220

poemas escritos, una cantidad que aumenta con el transcurrir del tiempo por una satisfactoria necesidad vital de escribir, a pesar de contratiempos que desmoronan su endeble fortaleza, como el escaso éxito de su primer poemario, *El coloso*, al que alguna crítica achaca la imitación a John Crowe Ranson y a Marianne Moore.

El inicio del éxito literario de Hughes coincide con una etapa baldía para Plath, lo que motiva un complejo de inferioridad que se mezcla con los celos en un volcánico cóctel indigesto. Hughes no solo condiciona su presente (canaliza su poética), sino también su futuro (albacea). El seductor de Cambridge aconseja a su mujer memorizar un poema al día para mejorar su escritura, aunque la poeta se esconde tras su fuerte espalda por temor al fracaso. Y es que cada poema publicado es, para ella, un aporte de energía y de ánimo, un motivo para seguir escribiendo. Sin embargo, la infidelidad de Hughes cercena la resistencia de Plath y la falta de autoestima y la depresión hacen el resto. El trágico momento es en plena hora azul, en el mismo apartamento en el que vivió su admirado W. B. Yeats. Las ventas y los comentarios literarios (que en vida no obtuvo) se suceden, George Steiner sostiene que “ella misma simboliza las especificidades, honestidades y riesgos de la condición de poeta” y Robert Lowell apunta que “la forma de su sentimiento es la de una alucinación controlada,

la autobiografía de una fiebre”. Sin embargo, “Ted no pudo escapar de las consecuencias de la vida con ella. Ni tampoco de su muerte” señala con razón el autor.

No es una biografía escrita desde el rigor filológico, no se indica la fuente de cada cita (ni siquiera de los diarios) y se han deslizado algunas incómodas erratas. Además, se echa en falta una bibliografía y una cronología, hay algunas andanzas juveniles superfluas y la proliferación exhaustiva de datos mundanos solo adorna la narración, pero en esencia agradará a los interesados en Plath.

Carlos Ferrer
Academia de Artes Escénicas de
España

Sandra De la Torre
Guarderas,
Tormenta de arroz,
Ilustrado por Sofía Zapata
(Sozapato),
Quito, Libresa, 2017, 38 p.

Tormenta de arroz es el primer cuento para niños publicado por Sandra De la Torre Guarderas e ilustrado por Sofía Zapata, Sozapato. De la Torre ya había publicado, con una excelente recepción del público general y de la crítica especializada, una variedad de obras literarias del género poesía, dentro de las que, las dirigidas al público infantil, ocupan un lugar relevante. Lanzado en junio de 2017 por la editorial quiteña Libresa, *Tormenta de arroz* cuenta con la “recomendación del Concurso internacional de literatura infantil Julio C. Caba, 2016”. Nos sumamos a esta recomendación por los múltiples motivos que expondremos.

Siguiendo, en primera instancia, los fundamentos de la didáctica de la lectura, hay que destacar el valioso trabajo artístico exhibido en el diseño de este libro que une narración literaria y narración visual, y que acerca esta producción editorial al concepto de libro álbum, donde la imagen engloba el texto y sirve como correlato, intensificando de

manera lúdica las posibilidades de interacción del niño con el libro o, en el mejor de los casos, del adulto con el niño a través del libro. Sin olvidar que el libro –una herramienta, además de una obra en sí misma– apunta a fortalecer los lazos de unión afectiva, el intercambio y la construcción de valores para el buen vivir en el amor y el respeto entre seres de todas las edades y, como apunta este libro en especial, entre seres de todas las especies. No es errado abordar este bello cuento desde los valores que “construye” –que preferimos al verbo transmitir o enseñar–, ya que, como toda buena literatura, su lectura abre mundos y nos obliga a enfrentarnos a los problemas, conflictos y disyuntivas presentes en esos mundos a los que aspiramos traspasar mediante el acto dialógico que es la lectura y, especialmente, la lectura compartida.

“Hablar con Dios” sigue siendo, en la literatura infantil de De la Torre, el nudo dramático de sus historias; en este tema se condensa y moviliza el sentido de lo poético que orienta toda su obra creativa: el acceso a los estados maravillosos de la conciencia que permiten construir una visión del mundo y de la vida, basados en la trascendencia del ser. El hecho de que esta poética se desarrolle con una intensidad y una orientación mucho más evidente en su escritura para niños se fortalece

por dos razones: una didáctica – una didáctica espiritual sin duda–, en el sentido de la formación del espíritu del niño, como lo elaborara Rabindranath Tagore, y otra que, funciona en sentido, sino inverso, complementario: el niño es fundamental en la formación del adulto creativo y de una humanidad que no debe perder el poder de la palabra, señalado en este poder hablar con Dios, con la Diosa, no solo para pedir, como en un primer momento lo hace el pequeño narrador de nuestro cuento, sino para indagar en los misterios más complejos de la existencia humana, desplazando la mirada, transformando la experiencia más íntima del ser, transformación que va desde la desazón –cuando Dios nos dice que NO (porque Dios también nos dice que NO)– hasta la condensación del principio esperanza que pugna para hacer emerger-converger el milagro.

¿Cuándo fue la última vez que hablamos con Dios o con la Diosa? ¿Dónde están nuestros dioses en la poesía latinoamericana? El precedente más notorio de este tema central en la poética de De la Torre lo encontramos en el poemario *Cuando cierro mis ojos: Poemas para hablar con Dios*, escrito en coautoría con María Luz Albuja y publicado en 2015 por B&H Publishing Group. Sobre este libro, el escritor boliviano Gabriel Chávez Casazola comentó:

“De esta manera Sandra de la Torre y María Luz Albuja recuperan una dimensión casi olvidada de la poesía y le prestan voz a una de las experiencias más maravillosas de la existencia: poder conversar de tú a tú con Dios”.

Para lograr la ecuación que nos permite descifrar la poética de De la Torre, nos remitimos a sus propias declaraciones: “Los niños son poetas en estado natural”. Sean estas premisas presentadas las que nos lleven a penetrar el enigma de lo poético dominante en toda la escritura de De la Torre y que ella misma nos devela en uno de los poemas visuales pertenecientes a su libro de poemas, *El hueco en el zapato* (2012), merecedor del prestigioso premio de poesía Paralelo Cero 2011-2012: “Hay fronteras que marcan retorno, circunscriben muerte. Por más que se ande en los extramuros no se alcanza a permear el borde. Es como estar siempre al filo de la cama contracturando el deseo. No se sale del hueco sin remover puntos de referencia. Realidades superpuestas emergen y sucede el milagro. Se pasa de un plano a otro”.

Ya podemos ofrecer un comentario a *Tormenta de arroz*, siguiendo las claves de la poética de su autora. Perro vive no solo el abandono, sino la crueldad y el más crudo sadismo por parte de quienes, a punta de golpes,

piedrazos y botellazos, lo han dejado en un estado de cuasi agonía. Aun así, Perro, despeludo y cojo, busca sonreírle a la vida con su media sonrisa que muestra su encía pelada, todo endulzado por sus ojos que son dos pocitos de miel. En el desamparo total, a nada distinto puede aspirar Perro que no sea a una muerte lenta en los extramuros de una sociedad impiadosa y egoísta. Vale mencionar que aquí la pobreza no solo es símbolo de maldad: en la poética de Sandra De la Torre, así como en la poética de Wilson Córdoba, otro escritor ecuatoriano, “La pobreza está ligada a la maravilla”. Las vías de comprensión que nos permiten constatarlo se delinear desde el primer poemario de Sandra De la Torre, *El hueco en el zapato*. Si por un lado la violencia ha mermado la vitalidad de Perro, por otro están las ansias de amar que guían la vida de todo niño, como es el caso del niño narrador de esta historia, la voz que presenta la vida de Perro, como un antecedente de su propia historia: la de un pequeño que desea, con todas sus ansias, que su perro de peluche se transforme en un perro de verdad y la de una mamá que no puede estirar más su corazón ni desplazar sus propios sueños por cuidar y amar a un nuevo integrante en la familia.

El estado de las cosas se invierte gracias a la convicción del niño y a la flexibilidad del

corazón de la madre: En un corral de adopción se encuentran Perro, niño y madre. Durante mucho tiempo el niño había practicado un rezo creado por él, lleno de ternura y aparente ingenuidad: “Señor del cielo y del mar,/ gran comandante de la lluvia y los truenos,/ tú que miras mi llanto en la almohada/ después de que mamá ha dicho que no,/ olvida el PlayStation, la trompeta y la bici;/ olvida la guerra de las galaxias./ Una sola cosa quiero en el mundo:/ haz que Pitín mueva su cola,/ lama mis manos,/ salte conmigo,/ ¡sea un cachorro/ de purita verdad!”. Jugando entre las posibilidades de un verosímil real maravilloso, Pitín, el perro de peluche, va tomando ciertas dotes de genuina vitalidad que no son otra cosa que el amor del niño proyectado sobre su juguete-compañero favorito. Y Dios y la Madre, que han dicho que NO, ambos basándose en las más realistas y no egoístas razones, asisten al milagro: ambos forman parte de las piezas exactas en el cosmos que acoge la realización del deseo del niño. Perro, que no sabe desear, más que un poco de comida para sobrevivir, se transforma en el verdadero milagro: Rubato (el nuevo nombre de Perro) y Pitín, coexistirán alegrando la cotidianidad y los juegos de una misma familia. Ambos opuestos: Pitín: lo inanimado –que bien puede representar la muerte,

no como fatalidad, sino como constancia con la cual hay que saber vivir– y Rubato, representando el principio esperanza: ambas caras de la existencia conviviendo juntas (tal como exhibe la portada del libro, donde Pitín y Rubato ríen abrazados), reveladas, expuestas a la interrogación y al análisis, pero sobre todo dispuestas a celebrar la vida, el arte, la música, el amor.

Damsi Figueroa Verdugo
Universidad de Concepción, Chile

**Cristian Mitelman,
El trópico de Hegel,
 Buenos Aires, Final
 Abierto, 2018, 202 p.**

“¿Te acuerdas de aquel fresno que plantamos hace ocho años? Mientras nos dirigíamos a Spiess nos castigó una tormenta cuyas resonancias parecían las de dos ejércitos en medio del combate, como si en la misma naturaleza hubiera un conflicto que no pudiera resolverse más que con el empleo de la violencia”, con esta natural declaración de guerra abre la novela *El trópico de Hegel*, con la que el escritor argentino Cristian Mitelman (Buenos Aires, 1971) obtuvo el máximo lugar en el 1er Concurso Internacional de Novela Final Abierto (2017). Subrayo que se trata de una declaración “natural” porque el escritor ha levantado la impecable estructura de la novela sobre el conflicto y la tensión entre la idea y su manifestación ulterior, algo que definió en gran medida el idealismo alemán. La prosa de Mitelman satura de una tersa sensualidad esa pugna entre la idea/juicio en cuanto afirmación del hombre y la inmediatez del entorno, como si la escritura que define a Hegel, el personaje de 22 años –o mejor dicho, que emana de él; esto es, una escritura de la Razón– poseyera mucha más carne,

mucho más erotismo, que el cuerpo mismo y sus previsible urgencias.

El espíritu de guerra, de revolución y de sacrificio se respiraba en la Europa que sedimentó el pensamiento hegeliano en el siglo XIX. Mitelman da cuenta de ese aire y lo hace con tal maestría narrativa que no solo desarrolla en el lector un gusto renovado –o recién adquirido– por ese monstruo de mil tentáculos que es la Historia, sino que además es fiel a esta dialéctica fundamental que articula una subjetividad política: lo perentorio de la humanidad frente a la fluidez dinámica, total y cambiante de la Historia, que para el joven Hegel no es otra cosa que la vida misma. En primera instancia estamos ante una novela de viaje, en la que tenemos la suerte de acompañar a Hegel durante su larga travesía por pueblos arrasados y aldeas plagadas de leyendas fatales, de ahorcados y presagios de fétidos murciélagos, hacia su destino final, en Kleinatz, territorio que se resiste a la onda expansiva de la Revolución Francesa.

Este periplo, sin embargo, es apenas el mapa territorial de un aprendizaje más importante y trascendental. Y es que *El trópico de Hegel* se comporta como un Bildungsroman de las ideas; es decir, como un trabajo de sólido y profundo afinamiento de ese imperio de la Razón que el apasionado filósofo nos heredó.

El viaje y el aprendizaje adoptan o reflejan el comportamiento de la Historia, pues en cada posada en la que Hegel, el peregrino, el extranjero, se detiene, algo de la naturaleza se le revela, sea en forma de leyenda o de fenómeno. Y el viaje sigue. Se desenvuelve librado a un azar aparente; así, de paso por el villorio de Ursteren, Hegel se entera de que toda la comarca anda en búsqueda de un hombre acusado de violar a una doncella. Hegel no conoce al criminal, pero la turba determina sus actos y así lo narra en una carta a su mejor amigo, el poeta Hölderlin: “Hasta ahora me crees plenamente consciente de mis actos. Pues bien, te equivocas. Esa misma noche, movido por el espíritu violento de la turbamulta, yo también me dejé llevar por la furia el grupo. Tomé una de las antorchas y salí en búsqueda del hombre”.

Ya en Kleinatz, la belleza más oscura del gótico erupciona a través de personajes con los que Mitelman rinde homenaje al conde Drácula, pero quizás también al empalador rumano, Vlad Tepes. Caminando por el *Bosque de los Empalados*, el joven Hegel aprende que las creencias se pagan con la materia: “La región anal, puerta del pecado nefando, se convierte también en correctivo. El Renacimiento, aunque usted crea lo contrario, utilizó mayores métodos de tortura que los diez siglos

anteriores”. ¿Acaso, me pregunto yo ahora con el dedo índice sobre la palabra ‘*Imprecaciones*’, porque la Razón implicó irreductiblemente “un despertar de lo diabólico”? El delirio popular, que atribuye la pavorosa violencia de la Revolución a venganzas de ultratumba, embriaga y cerca el espíritu de Hegel. Enajenado, el espejo de la muerte le devuelve un rostro, ¿el suyo? ¿el suyo, tan amado?

Creo, por último, que la atrevida decisión de Cristian Mitelman de narrar esta fascinante novela en primera persona no atravesó grandes momentos de duda, no fue un dilema que Mitelman resolviera técnicamente a punta de prueba y error, sino que ese “yo” diáfano y autoconsciente del Hegel literario se impuso como un ectoplasma, cual presencia inexcusable de una suerte de mediumnidad. Este “yo” abarcador, y lógicamente omnisciente, porta en definitiva una energía política que se define por su individualidad, su arrasadora pasión juvenil y su filosa lucidez.

Giovanna Rivero
Ithaca College, USA.

REFERENCIAS

de publicaciones

Eduardo Halfon,
Signor Hoffman,
Barcelona, Libros del Asteroide, 2016, 144 p.

Cada uno de los relatos que componen este libro se mueve entre dos polos: de lo cosmopolita a lo rural, del viaje mundano al viaje interior, de la identidad que adoptamos para salvarnos al disfraz que con el tiempo vamos personificando: de señor Halfon a signore Hoffman.

Signor Hoffman es la nueva pieza del proyecto literario de Eduardo Halfon (Guatemala, 1971), iniciado con *El boxeador placo* y continuado con *La pirueta y Monasterio*, y del cual Adolfo García Ortega escribió: “Lo admirable de Halfon es que, vistos sus libros en conjunto, está encadenando una gran novela personal, al ofrecer en todos un final abierto, como un ‘continuará’ permanente con el que crea el puzle insólito de su familia. Por eso es uno de los mejores escritores latinoamericanos de hoy”.

Liset Lantigua González,
Todo el amor que recuerdo,
Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2016, 56 p.

Carlos J. Aldazábal, apunte que estos con Poemas en los que la melancolía tiene algo de mar y de distancia, poemas donde el amor se desnuda en el blanco de una página para traspasar el corazón del abandono. En estos textos, Liset Lantigua modela su honestidad en melodías, poemas

musicales y rotundos que dicen como deben, cómo se debe decir el abismo y la soledad, la esperanza y el porvenir. Madera que perdura, aquí la literatura se ha transformado en vida para interpelarnos en el punto más humano de nuestra fragilidad.

Alfonso Moreno Mora,
Jardines de invierno,
Cuenca, Ediciones de La Lira, 2017, 53 p.

El poeta y escritor Alfonso Moreno Mora –anota Gabriel Cevallos García- pertenece a una constelación de egregias figuras literarias, en la misma que ocupa un lugar céntrico.

1917 es el año del primer resplandor literario de Moreno Mora: *Jardines de invierno*, escrito en versos octosílabos, libro del primer amor, del gran dolor, de la definida esperanza del que camina sobre su pasaje interno confundido con el externo panorama de la campiña azuaya. Pues, bien entendido, este poeta no se despegó del terruño y en el mismo encuentra –como los demás de su generación- vida, norte, refugio y fuente de agua inagotable. Si presumiéramos de filósofos, diríamos que el paisaje comarcano es para estos trovadores materia y forma de su poesía.

Durante medio siglo, desde abril de 1890 hasta abril de 1940, deambuló por la urbe esta figura suave, lenta, delicada. Muchos lo conocimos. Cotidianamente varios lugares de la ciudad se llenaban con su silencio, como una llanura –la de Tarqui, por ejemplo- se llena de niebla y gracias a ella se define. Este hombre pasó como la niebla, suave; como ella, errabundo. Caminando casi sin tocar el sueño, sin mancharse con el estigma del polvo, se fue y nos dejó su canto. Y con el canto definió uno de los lados del alma azuaya.

Sandra Araya,
El lobo,
Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo
por el Libro y la Lectura, 2017, 130 p.

¿Cómo llevar adelante una vida signada por lo oculto, donde el reverso de los días amenaza con irrumpir en cualquier momento?

Los relatos de este libro se solazan en la sensación del miedo, no solo como un estado de crispación y angustia, sino más bien como un

vértigo envolvente cuyo peligro radica en dejarse seducir por la posibilidad de un exabrupto. La construcción de las frases y los párrafos tiene un ritmo sostenido, una cadencia por medio de la cual el sentido y la emoción entran en suspenso, prolongando, enfatizando la necesidad de leer.

Sandra Araya ha ganado el Premio “La Linares” de novela breve (Quito, 2015) con *La familia del Dr. Lehman*, y la Bienal de Cuento Pablo Palacio (2010). En 2014 publicó la novela *Orange*. Este su tercer libro de narrativa.

Samanta Schwebelin,
La respiración cavernaria,
Madrid, Páginas de Espuma, 2017, 92 p.

“La lista era parte de un plan: Lola sospechaba que su vida había sido demasiado larga, tan simple y liviana que ahora carecía del peso suficiente para desaparecer. Había concluido, al analizar la experiencia de algunos conocidos, que incluso en la vejez la muerte necesitaba de un golpe final. Un empujón emocional, o físico. Y ella no podía darle a su cuerpo nada de eso. Quería morir, pero todas las mañanas, inevitablemente, volvía a despertarse”.

Así comienza *La respiración cavernaria*, uno de los más intensos y celebrados relatos de Samanta Schwebelin –una apasionante historia sobre la pérdida, el desconcierto, la obsesión y los recuerdos–, que cobra nueva vida y lecturas gracias a las impresionantes pinturas de la artista argentina Duna Rolando que ilustran esta hermosa edición.

Dalton Osorno,
Duración del esfumato,
Quito, Libresa/baez.editor.es, 2017, 84 p.

Decía Severo Sarduy –anotan los editores de este volumen– que el neobarroco refleja la ruptura de la homogeneidad, la armonía y el logos. Añadía que la frase neobarroca opera a través de citas falsas e injertos de otros idiomas. Todas estas características las cumple *Duración del esfumato*, el quinto poemario del escritor guayaquileño Dalton Osorno.

La primera parte nos expone un historial clínico-poético donde la ceguera es el máximo mal; la segunda es un levantamiento topográfico de una ciudad-puerto vencida por el fuego; y la tercera, una carta de

navegación de otras latitudes donde la curiosidad antropológica desborda el viaje. Los artificios barroquizantes que se le conocían al autor persisten en este libro con el recurso de la acumulación en forma de enumeraciones de verbos, sustantivos y palabras compuestas, la abundancia como cornucopia retórica y la parodia como vehículo intertextual.

La misma técnica pictórica –concluyen los editores en la contratapa – que se usa desde el Renacimiento para difuminar los contornos de la realidad (el esfumato) es la que la voz poética aplica a su viaje donde reina el claroscuro. *Ut pictura poesis*: así como la pintura es la poesía. Tal es el objetivo del discurso de Osorno: pintar la revelación poética de aquello que está escondido.

**Aleyda Quevedo Rojas,
Cierta manera de la luz sobre el cuerpo,
Quito, Colección Letras Claves, Casa de la Cultura
Ecuatoriana, 2017, 546 p.**

Los libros reunidos en *Cierta manera de la luz sobre el cuerpo* – comenta el crítico cubano Jesús David Curbelo– simulan afiliar a Aleyda Quevedo Rojas (Quito, 1972) a la vertiente coloquial de la poesía hispanoamericana, con sus consabidos tonos conversacional y confesional, su insistencia anecdótica y su tendencia neoclásica a la metonimia y no a la metaforización. E insisto en el término *simulan* porque si bien es cierto que hay confesión y anécdotas, el tono no resulta estrictamente conversacional y persiste una insistencia metafórica cuyas sutilezas surrealizantes poco tienen que ver con lo coloquial.

Estos detalles apuntan –continúa Curbelo– hacia un aliento de herencia romántica que, sin acercarse en absoluto a Aleyda a la vertiente neobarroca, la sitúa en un espacio versátil en el oscilar del péndulo entre las dos tendencias capitales del arte según Wölfflin (lo clásico y lo barroco o el culto de las formas y la violencia de los excesos), porque sin cultivar las formas clásicas se aprecia en sus poemas un escrupuloso acabado, una precisión casi quirúrgica en el exterminio de palabras innecesarias (vamos a encontrar muchos *microgramas* en los textos de esta discípula y admiradora de Carrera Andrade), y, sin desbocarse en el desorden expresivo del torrente neobarroquizante, también percibimos en ellos, tras esa aparente serenidad estilística, una subterránea corriente de pasiones y de transgresiones que los convierte en volcanes al borde de la erupción.

Hugo Mayo,
Poesía reunida
(Prólogo, edición y notas de Raúl Serrano Sánchez),
Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2017. 3^a ed., 512 p.

Sabemos que posterior a ese momento de ruptura e insurrección de la vanguardia –anota el crítico Raúl Serrano Sánchez en el texto introductorio de esta tercera edición de la *Poesía reunida* de Hugo Mayo (Manta 1894-Guayaquil, 1988)– la figura del poeta se fue enriqueciendo con la del mito. A esto contribuyó la condición de secreta que adquirió su obra. Pues, era más atractivo hablar del hombre que por sí solo cabalgó, como otro Alonso Quijano sobre su *motocicleta* alucinada, brioso corcel de metáforas (una revista que es todo un manifiesto) que le permitió que un país con serios problemas en su vida política y en su injusto sistema económico, de pronto se ponga a dialogar, superando condicionantes coloniales, con interlocutores que desde la intuición –sed y hambre de vida– que en otras plazas y catedrales salvajes de América y Europa también estaban manejando los mismos proyectos y códigos.

Como hemos anotado –continúa Serrano–, recién en los años setenta su obra pudo ser reunida en libro. Su aparente silencio no fue un acto de resignación con los nuevos tiempos, solo era el silencio de quien, agazapado en “el zaguán de aluminio” de la ciudad y los sueños, esperaba ser deletreado, pero a la vez esperaba que llegue la hora para recargar las baterías de su indomable *motocicleta*. Esos nuevos descifradores no se encontraron ni se encuentran con las marcas de un “poeta superado” o doblegado por la edad; se encontraron con quien los había configurado desde un tiempo que no fue el suyo, pero que al meternos en cada texto empezamos a movernos en una aventura compartida. Porque con la poesía buscamos la vida y a quien supo enfrentarla como ese ritual que siempre vuelve a empezar cuando nos sucede la palabra y todos sus juegos y fantasmas. De ahí que su condición de autor “inédito” no haya sido ni sea un demérito en él; eso hay que leerlo como su mayor virtud.

**Eduardo Halfon,
Clases de chapín,
España, Fulgencio Pimentel, 2017, 169 p.**

Un chapín es un tipo de sandalia española con alzas, y “chapines” es como se conoce a los guatemaltecos en buena parte de América. Un apelativo de doble uso, a veces arrojado con desprecio, otras esgrimido con orgullo, que nos da una de las claves de este rompecabezas obtenido por decantación. No otra cosa es la literatura en Eduardo Halfon: fragmentos a su imán, el cuento entendido como una forma de biografía íntima y fragmentada. El resto de las claves se halla en cada uno de los títulos de este tríptico esencial: su doble identidad de judío y latinoamericano (triple o cuádruple si contamos EE.UU y España como patrias de adopción) es el vórtice sobre el que giran todos sus relatos; tradición y otredad, lenguajes inventados; el dibujo como forma de representación, reflejo de la mudéz de la infancia. Y la violencia, el espectro de la violencia, la fiesta de la violencia y la destrucción como un valle ignoto y feliz.

**Adlin Prieto, Alexis Uscátegui, Edison Laso, coord.,
Cuerpos y fisuras. Miradas a la literatura latinoamericana,
San Juan de Pasto, Universidad Maiana/Editorial UNIMAR,
2017, 201 p.**

Las universidades –apunta el académico Fernando Balseca en el prólogo de este volumen– están siendo tratadas como si fueran fábricas. Y no lo son. Por esto, hay que resistir a la lógica de la cantidad y proponer una de la calidad. Como lo muestra este libro, de clara inspiración universitaria, los consensos en las humanidades se configuran a partir de la discusión y del disenso intelectual.

Sé que la intención de los autores de este volumen es invitar a un debate, pues cuestionar ideas y argumentaciones es el único camino para desarrollar un adecuado acercamiento a las implicaciones simbólicas que conlleva la literatura. Conozco el trabajo de los once autores y sé que si se han animado a escribir y publicar es porque han tratado de leer con cuidado y de manera lenta los textos sobre los cuales cada uno elabora sus intervenciones. Iluminar los escritos que tienen efectos en nuestros entornos ciudadanos es una de las tareas más necesarias en estos tiempos en que muchas veces la ideología trata de imponerse sobre los proyectos humanistas.

Con este libro, la literatura latinoamericana recibe nuevas y diferentes miradas, pero entrelazadas no solo por haber tenido un mismo impulso institucional, sino sobre todo porque es resultado de una escucha común y de un intenso momento de compartir aulas, profesores y lecturas.

Francisco Estrella,
El corazón de un canalla,
Quito, Doble Rostro, 2017, 100 p.

Entre la forma fragmentario –apunta la crítica Daniela Alcívar Bellolio respecto a este novela– y ambiguamente didáctica de los moralistas franceses del siglo XVIII y el impulso confesional y derrotado de cierto existencialismo, *El corazón un canalla* abre sus propios surcos para que emerja una conciencia estallada entre el recuerdo, un presente ineluctable y la condena misteriosa –a veces fulgurante– del porvenir. Francisco X. Estrella compone una mirada huidiza, entre lo autobiográfico y lo ficticio, entre lo reflexivo y lo poético, que busca acordar con una realidad en cuyas profundidades se encuentra, se reconoce y se completa. Estas son las grietas de un sujeto trunco, desencantado, que describe un mundo hostil pero amado.

Guillermo Bustos,
El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales
de la memoria en Ecuador, 1870-1950.
Quito, Fondo de Cultura Económica/Universidad Andina
Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2017, 408 p.

Este libro investiga los procesos de creación y diseminación de la representación de Ecuador entre 1870 y 1950. Con este fin, se analiza tanto la actividad intelectual de escribir sobre el pasado como la escenificación de las más importantes conmemoraciones patrióticas del periodo. Ambas actividades fueron tejidas política, social y culturalmente de forma interdependiente y nutrieron la creación de un culto religioso y secular de la nación.

La obra es el resultado de un ejercicio combinado de análisis de la escritura histórica y de la memoria colectiva. Para abordar lo primero,

se examinan los metarrelatos nacionales, la institucionalización del saber histórico, la creación de la Academia Nacional de Historia, y el peso del archivo colonial en la imaginación histórica. Para lo segundo, se estudian las conmemoraciones de los así llamados “padres de la patria”, el centenario de la Independencia ecuatoriana y el aniversario de los cuatrocientos años de la fundación española de Quito.

El estudio de Guillermo Bustos (historiador y catedrático de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador) muestra en que el saber histórico y los rituales cívicos articularon el montaje de una memoria de la nación atravesada por consideraciones de clase, etnicidad y género. También ofrece un análisis de la intersección entre el campo intelectual y la esfera pública, que permite discernir, de un lado, la creación y negociación de un conjunto de significados y metáforas que estructuran el corpus de la historia patria; y, de otro, el proceso mediante el cual este conjunto intelectual y cultural se convirtió en la interpretación dominante de los orígenes y la trayectoria de la nación ecuatoriana.

Walt Whitman
Hojas de hierba,
2da. ed., trad. Francisco Alexander, prólogo Cristina Burneo
Salazar, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2017, 754 p.

Anota la traductora y autora del prólogo, Cristina Burneo Salazar, en esta 2^a. edición que la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito (la primera data de 1953) lanza de *Hojas de hierba*, en traducción del ecuatoriano Francis Alexander: “Alexandre escribe que Whitman es el primer poeta norteamericano en el sentido estricto del término, pues hasta 1855, año de la primera edición de *Hojas de hierba*, ‘la poesía que ha producido los Estados Unidos casi no es otra cosa que la poesía de Inglaterra trasplantada al suelo de América. Poe, Whittier, Boyard Taylor, Lonfellow fueron sin duda poetas norteamericanos, pero solo por el accidente de su nacimiento (...)’. Alexandre sitúa a Whitman en este lugar por su estilo y su voz ‘norteamericana’ en un periodo en que la consolidación de Estados Unidos como nación estaba en la mira del mundo. ‘No solo que no imita a los grandes modelos del Viejo Mundo, sino que rechaza deliberadamente la ingente herencia poética de Europa (aceptando de ella nada más que los elementos que él pueda adaptar a sus fines) como algo que allá mismo ha dejado o pronto dejará de expresar los ideales de la realidad actual y que, en todo caso, poca o ninguna validez puede tener respecto de la joven y

vigorosa sociedad de la que es él, por su propia designación, el canto y el poeta’.

Los 389 poemas de *Hojas de hierba* fueron la razón de vida de su autor. Los 37 años dedicados al libro se vieron enriquecidos por viajes y actividades que Whitman desarrolló, siempre pensando en su obra. A esos 37 años de preparación de este libro total le siguen 29 años de traducción a cargo de Francisco Alexander. La traducción de Alexander –concluye Burneo- ha sido la más consultada por críticos y otros traductores”.

Alexandra Cusme Salazar,
Memoria del monte: Manuel Rendón Solórzano. Décimas,
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala, 2017, 216 p.

Por los caminos de Pechichal, sentado en un tronco, un poeta discurre. Por cada verso que arma, una raya marca en el suelo: diez líneas al Norte, diez al Sur, diez al Este y diez al Oeste, hasta lograr la décima que busca.

El poeta es Manuel Rendón Solórzano y esta escena es una postal de su oficio en el tiempo:

*Un sabio contó un millón
siete veces en un día
y no pudo en ocho meses
contar una sola décima mía.*

Este decimero ágrafo del siglo XIX recorrió los caminos cantando los quehaceres del campo, las costumbres del pueblo y la pasión de las mujeres y de los hombres de su tiempo. Su herencia poética ha llegado hasta nuestros días de la mano de familiares que transcribieron su voz.

El estudio introductorio de Alexandra Cusme Salazar, desafía la visión letrada respecto a obras como la de Rendón Solórzano formulada desde el folclore y la tradición oral. La cosmovisión y el trabajo con la lengua ameritan que este manabita sea considerado como la voz poética de los acontecimientos de su tiempo y geografía. Este libro recupera ciento sesenta décimas que buscan ser leídas como literatura montuvia en el campo de las oralidades, evitando el cajón folclórico donde yacen dormidos tantos poetas del pueblo.

Yanko Molina,
En el cerco del sol,
Quito, Doble Rostro, 2017, 150 p.

El escritor Andrés Cadena, anota sobre esta novela: “Una exclusiva universidad entrampada en la densidad de un ambiente de trópico es el escenario donde se desvelan, poco a poco, las vidas de unos personajes que, a tono como el medio, serpentean con sensualidad sin mostrarse del todo. Un misterioso extranjero que recibe el favor de las estudiantes y un empleado de un aristocrático club de tenis contrastan con un profesor y un alumno que aspiran a un mundo intelectual engañoso en donde, al final, las pasiones inconfesables son las que mueven el alma de los hombres. El sexo y la soledad, las drogas y la búsqueda del éxito social, la vergüenza y la manipulación, son todos peldaños del camino que transitan estos seres, en una carrera –más acelerada con el avance de la trama– que les irá demostrando que, para ganar uno, muchos tienen que perder.

Esta novela gira en torno a la belleza. Es decir, a la búsqueda sin fin, a la posibilidad misma de tentar lo imposible. El lenguaje, precioso y potente, es todo un hallazgo, funciona en sí como un enamoramiento por la palabra poética, es la ilusión –compartida con los personajes– de que al cabo será posible atisbar el fulgor que se desprende solo de lo bello.

Juan Romero Vinueza y Kimrey Anna Batts, selección y trad.,
País Cassava / Casabe Lands.
Antología binacional de cuento.
Binational anthology of Stories Ecuador-Nigeria,
Quito, La Caída, 2017, 135 p.

Los esfuerzos de los jóvenes autores expuestos aquí son historias potentes y viscerales –anotan los editores–, nacidas de la experiencia vital, de la dedicación apasionada por el arte de la prosa bien trabajada, y de un amor por el vuelo creativo de la imaginación. Todo esto constituye la esencia misma de la buena ficción, que será mostrada en esta corta pero esclarecedora selección de autores que provienen de distintas lenguas y distintas tradiciones literarias donde lo que les une es una clara idea del quehacer literario.

Así, en los cuentos nigerianos “La historia de ‘Alvine’ Chike” de Harry Nlebedim Nzube, “Telas de colores” de Jude Valentine Badaki, y “La calle Welington” de Tunde Ososanya, se vislumbran temas como la

violencia y la pérdida. Las situaciones son las que definen las vidas de los personajes que en ellas transitan. Todas ellas comunicadas con sutileza, sentimiento y perspicacia. No obstante, hay que aclarar que los autores lo manejan con ciertos matices, lo que hace que los cuentos tengan una variedad de estructuras y planteamientos en torno a esa temática en común.

En los cuentos ecuatorianos seleccionados, “La entrevista” de María Auxiliadora Balladares, “Horacio Castellanos Moya” de Salvador Izquierdo y “Destiempo” de Andrés Cadena, existen diversas formas de entender el ejercicio narrativo. Así, se nota claramente que cada cuento se diferencia del otro tanto en temática como en estructura.

Mónica Murga,
La memoria subyugada,
**Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/
Corporación Editora Nacional, Serie Magíster, vol. 230, 2018, 79 p.**

En estas páginas Mónica Murga examina la novela histórica *Jonatás y Manuela* (1994) de Luz Argentina Chiriboga, escritora afroesmeraldeña cuya trayectoria social y literaria resulta significativa en Ecuador. Su novela tiene como protagonista a Jonatás, personaje real, quien fuera la compañera de juegos de Manuela Sáenz. Sin embargo, su abuela Balunda es quien adquiere protagonismo, pues con ella se inicia el registro histórico ficcional de las mujeres afro esclavizadas durante la diáspora y la Colonia americana. Así, el tópico de la subyugación del cuerpo de los personajes femeninos pone en evidencia la tensión entre las clases sociales, las etnias y los imaginarios en torno a la cultura nacional; cuestión que vuelve pertinente el abordaje del video titulado “Ecuatoriano Freddy Quiñones detenido por cruzar con luz roja en Chile” (2011), ya que, en palabras de la autora, en él se manifiesta el sometimiento físico, simbólico y social de un afroecuatoriano en un contexto actual: el de relaciones internéticas.

Pese a las diferencias de género, naturaleza y contexto de ambos objetos de estudio, Murga los analiza a partir de las propuestas de Max Hering, Elizabeth Cunin,

Julio Ramos y Michael Handelsman para revisar la complejidad con la que se percibe el color de piel y las tensiones entre territorio, memoria, cultura e identidad en escenarios de subyugación del cuerpo negro. Con este propósito, el libro se encuentra organizado en tres capítulos: “La memoria escindida: Escenarios del mal-estar”, “La memoria

desterritorializada: De viajes y heterotopías” y “¿La memoria se emancipa? La utopía de la igualdad”.

Paúl Puma,
El teatro del absurdo en Ecuador,
Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador,
Serie Magíster, vol. 232, 2018, 94 p.

Martin Esslin publica *El Teatro del Absurdo* en 1961 para elevar una categoría que, más allá de un ideograma, era una tendencia de varios autores afincados en París, luego del vacío de la Segunda Guerra Mundial. Dicha categoría es un hecho en la memoria dramática del Ecuador en el siglo XXI. Para su registro, Paúl Puma (Quito, 1972) realiza una intensa reflexión al respecto de cómo opera esta concepción teatral en los dramaturgos contemporáneos del país y luego un ejercicio hermenéutico de importantes obras: *Procedimiento* de Juan Manuel Valencia, *Bajo la puerta* de Ernesto Proaño y Álvaro Rosero, y *El estigma y el ladrón* de Fabián Patinho.

Este libro de Paúl Puma evidencia la necesidad de realizar un mapeo de los textos dramáticos ecuatorianos y, en esta misma línea, realiza un esfuerzo por visibilizar autores y obras de teatro que han sido soslayados por una crítica literaria casi ausente.

Por iniciativa de la *Revista chilena de literatura*, de la Universidad de Chile, los editores de algunas revistas latinoamericanas de literatura nos reunimos en Santiago de Chile el 29 de septiembre de 2014 para discutir políticas comunes y formas de apoyo en nuestra actividad. Los asistentes coincidimos en expresar nuestra inconformidad frente a las formas predominantes de medición de la calidad académica de las publicaciones que, en primer lugar, privilegian los criterios administrativos sobre los contenidos y, en segundo, tienden a ignorar las prácticas académicas propias de las humanidades, que son diferentes a las de las ciencias exactas y aplicadas. Por eso, hemos decidido firmar a nombre propio la siguiente declaración pública, en cuya redacción hemos trabajado durante el primer semestre de 2015.

Declaración

En los últimos años, varios gobiernos latinoamericanos han venido adoptando políticas de medición de la calidad académica basadas en las nuevas políticas de administración pública, que privilegian criterios cuantitativos por encima del contenido y del valor científico, social y cultural intrínseco del trabajo académico. Tales políticas han sido asumidas también por algunas universidades, cada vez más atentas a la visibilidad y el impacto, a la posición en los ránquines internacionales, y, en general, a la formación de capital humano en una perspectiva que privilegia el desarrollo económico. En abril de 2015, la revista *Nature* publicó el "Manifiesto de Leiden", que surgió del XIX Congreso sobre Indicadores en Ciencia y Tecnología, de septiembre de 2014. En este documento se advierte que los indicadores numéricos han venido sustituyendo otros criterios importantes en la evaluación de la calidad académica. El riesgo que corre la ciencia en este contexto es el de "afectar el sistema con las herramientas mismas que se han diseñado para mejorarlo, pues las organizaciones han venido implementando la evaluación sin tener conocimiento de, o sin ser debidamente asesoradas sobre, las prácticas y la interpretación correcta"¹

Por lo general, los modelos de medición adoptados se basan en las prácticas académicas de las ciencias exactas y aplicadas, e ignoran las particularidades que caracterizan el trabajo académico en las ciencias humanas. Como criterio general, se suele privilegiar el *paper* como formato estándar de la producción académica, por encima de otras formas de difusión del conocimiento más afines con las humanidades, como el ensayo o el libro. Además, estos modelos conciben la utilidad del conocimiento de un modo restringido, limitado a la aplicación práctica y a la solución de problemas concretos.

1. <http://www.nature.com/>.

Las ciencias humanas, por su naturaleza reflexiva y polémica, no se ajustan a este tipo de criterios, y esto no significa que sean menos importantes para la sociedad. El saber que ellas buscan es abierto y plural, no está dirigido exclusivamente a las comunidades académicas, sino también al ámbito público. Las humanidades fortalecen y alientan la apropiación crítica de la cultura y la tradición, abren espacios de discusión y debate, y por eso tienen una dimensión utópica que va más allá de la mera solución de problemas inmediatos. Por eso, las humanidades no se adaptan fácilmente a los criterios meramente cuantitativos ni a las formas estandarizadas de producción académica. De hecho, al adecuarse a los criterios de calidad imperantes, las humanidades a menudo se ven obligadas a traicionar su naturaleza, sus fines y su efecto social y cultural.

Las publicaciones que suscribimos el presente documento abogamos por una reformulación de los criterios de evaluación académica en las ciencias humanas. Nuestros comités editoriales comprenden la necesidad de la evaluación, pero se oponen a que esta sea concebida a partir de principios cuantitativos o basados en la aplicación práctica inmediata del conocimiento. Dadas las diferencias de tradición e identidad entre las disciplinas, consideramos que tanto las universidades como los Estados deben adoptar modelos de medición diferenciados, que tengan en cuenta las particularidades de cada una de ellas, y que cuenten con una verdadera participación de las comunidades académicas en el reconocimiento del valor específico de las humanidades y las ciencias humanas. Solo así podrán establecerse criterios claros para la adopción de políticas públicas con respecto a la investigación académica en nuestras áreas que redunden, efectivamente, en el bien general.

Para el caso de las publicaciones académicas, algunos Estados y universidades han adoptado, sin matices, criterios puramente cuantitativos de evaluación basados en los índices de citación, cuyos análisis y métricas se asumen como indicadores directos de la calidad de las publicaciones y de sus contenidos. La necesidad de publicar en revistas o en otras publicaciones que se reportan en estos índices se ha convertido en política pública, en un imperativo para los investigadores, lo que afecta la lógica de la producción académica, los enfoques de las investigaciones, los formatos en los que se escribe y la naturaleza de algunos proyectos editoriales regionales. Esta exigencia y el enfoque cuantitativo dominante crean problemas para los investigadores, y no solo en el ámbito de las humanidades. A finales de 2012, un grupo de académicos en ciencias exactas se reunió en San Francisco para analizar críticamente el valor de tales índices en la medición de la calidad. La *Declaration of Research Assessment* (DORA) señala algunas de sus debilidades: las distribuciones de citaciones en las revistas académicas son muy sesgadas; las propiedades de los factores de impacto dependen de cada campo del saber, y por eso no pueden aplicarse indiferentemente a cualquiera; a través de estrategias editoriales, el factor de impacto puede ser manipulado; y los datos usados para calcular

el factor de impacto no siempre son transparentes ni están disponibles para el público.¹

A las debilidades que señala DORA hay que agregar lo que señala el “Manifiesto de Leiden” en el sentido de que no basta con el diseño de indicadores diferenciados para las ciencias. La evaluación cuantitativa es apenas uno de los elementos de la evaluación de la calidad académica, pero no es el único, y ni siquiera es el más importante. La evaluación académica debe ser contextual, pues debe hacerse a partir de la misión y el proyecto específico de las instituciones, de las publicaciones, de los distintos saberes disciplinarios, de los grupos de investigación y los individuos que son evaluados. Incluso el contexto cultural y socioeconómico juega un papel importante en la consideración de la calidad de una publicación académica. Los indicadores más influyentes suelen privilegiar, por ejemplo, las publicaciones en inglés, pues el factor de impacto de una publicación en esta lengua suele ser más alto por puras razones estadísticas. Pero las ciencias humanas y sociales, por su propia naturaleza, están vinculadas a contextos regionales y lingüísticos específicos, y esos vínculos son fundamentales en la consideración de la calidad de los productos académicos. Así ha sido reconocido, por ejemplo, en el documento “Bases para la Categorización de Publicaciones Periódicas en Humanidades y Ciencias Sociales”, publicado en junio de 2014 por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina.² Allí se establece con claridad que el factor de impacto o el índice de citación no tiene la misma incidencia en las ciencias sociales y las humanidades que en otras disciplinas, y que los libros –individuales y colectivos– tienen una gran importancia en la producción científica de este campo, a pesar de que no suelen ser incorporados en los índices de citación de las revistas periódicas. En consecuencia, el documento dice que criterios bibliométricos, como el factor de impacto, no deben ser tomados como criterios para evaluar la calidad de las publicaciones periódicas en ciencias sociales y humanidades.

Los comités editoriales de las revistas firmantes de la presente declaración hemos decidido tener en cuenta algunas de las observaciones de DORA y el “Manifiesto de Leiden”, para formular una serie de criterios básicos que guíen nuestro trabajo. Nuestras prácticas editoriales y académicas se basan, pues, en los siguientes principios fundamentales:

- Consideramos que la calidad de nuestras revistas no se basa en un indicador de citación, sino en los contenidos que publican. Por eso, no utilizamos los índices de citación como herramienta promocional. La evaluación de los artículos recibidos tiene como criterios centrales la originalidad y la claridad de sus argumentos, y el aporte que ellos pue

1. <http://www.ascb.org/dora-old/files/SFDeclarationFINAL.pdf>.

2. http://www.caicyt-conicet.gov.ar/wp-content/uploads/2014/07/CCSH_-RD-20140625-2249.pdf.

dan hacer en la discusión académica sobre problemas literarios, estéticos, históricos y culturales. No se tienen en cuenta, por eso, aquellas cualidades o tendencias que puedan incidir directamente en el incremento de la citación de ningún autor o artículo, y mucho menos de cada una de nuestras revistas en su conjunto.

- Nuestras revistas promueven la lectura de sus contenidos y facilitan el acceso de los lectores, pero no obligan a los autores, por ejemplo, a citar artículos previamente publicados por ellas mismas, sino únicamente lo que sea relevante para los fines de cada texto, y de acuerdo con las recomendaciones que surjan del arbitraje por pares.
- Nuestras revistas promueven la difusión gratuita de sus contenidos, pues consideramos que el conocimiento, el debate y la argumentación deben ser públicos. En la medida de lo posible, los artículos, traducciones y colaboraciones son cobijados con licencias de acceso libre (*Creative Commons*). Cuando, por razones específicas, estas licencias no puede ser adoptadas para algún texto, se declara explícitamente el titular de los derechos y el tipo de licencia bajo la que se publica.
- Para nuestras revistas, las bases de datos internacionales son un elemento clave en la difusión de sus contenidos, pues facilitan la organización de la información y el diálogo académico entre pares. Pero no constituyen, por eso, un instrumento para que nuestras publicaciones perciban ingresos económicos, y mucho menos para su lucro. En consonancia con esto, nuestras revistas no utilizan su inclusión en ciertas bases de datos como publicidad para atraer autores, ni tampoco cobran ni se proponen cobrar a los autores por publicar en ellas.

Queremos invitar a otras revistas y editoriales académicas a suscribir la anterior declaración y a tener en cuenta los principios aquí establecidos. Hasta ahora, ella ha sido suscrita por las siguientes publicaciones:

- *Revista Chilena de Literatura* (Universidad de Chile).
- *Acta Literaria* (Universidad de Concepción, Chile).
- *ALPHA* (Universidad de Los Lagos, Chile).
- *Anclajes* (Universidad Nacional de La Pampa, Argentina).
- *Literatura: Teoría, historia, crítica* (Universidad Nacional de Colombia).
- *Literaturas Modernas* (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).
- *Lexis. Revista de lingüística y literatura* (Universidad Católica del Perú).
- *Perífrasis* (Universidad de Los Andes, Colombia).
- *Kipus: revista andina de letras* (Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador).

KIPUS: NORMAS PARA COLABORADORES

A partir del No. 43 (*1 semestre 2018*), KIPUS: REVISTA ANDINA DE LETRAS Y ESTUDIOS CULTURALES aplicará el Subsistema Autor-Año (SAA) y los criterios de citación (adaptación del *Manual de Chicago*) del *Manual de estilo* de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 5ª. ed. 2018, en lo relacionado a la forma de indicar las fuentes.

Las colaboraciones que no normalicen lo observado por el *Manual de estilo* de la UASB, no serán consideradas por el Comité Editorial para su evaluación.

El artículo o reseña que se presente a *Kipus* debe ser inédito y seguir las normas de extensión y citación de *El manual de la UASB* que se indican en la presente guía.

- El texto debe enviarse al editor de la revista para que sea considerado por el Comité Editorial, el cual resolverá sobre su aceptación y publicación. El autor/a debe remitirlo a cualquiera de las siguientes direcciones electrónicas o postales: raul.serrano@uasb.edu.ec , paola.ruiz@uasb.edu.ec.

- <i>Kipus: revista andina de letras y estudios culturales</i> Corporación Editora Nacional Apartado postal 17-12-886 Código postal: 170517 Quito, Ecuador	- <i>Kipus: revista andina de letras y estudios culturales</i> Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador Área de Letras Apartado postal 17-12-569 Código postal: 170413 Quito, Ecuador
--	--

- Todos los trabajos serán evaluados por académicos especializados designados por el Comité Editorial de *Kipus*; con su informe se resolverá su aceptación y publicación. La recepción del texto y su aceptación será notificada a la dirección proporcionada por el autor/a.
- Los textos deben estar precedidos de un RESUMEN de entre 100 y 120 palabras, más las palabras clave, y deben incluir una ficha biobibliográfica del autor/a (de 100 a 150 palabras).
- Al proponer un artículo a *Kipus*, el autor/a declara que es titular de su autoría y derecho de publicación; este último lo cede a la Corporación Editora Nacional y a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador manteniendo desde luego su derecho de autoría. Si el autor/a ha propuesto el mismo texto a otra publicación, debe notificárselo al editor.
- Los artículos propuestos para las secciones Legado (destinada a celebrar a autore/a/s y referentes clave de la tradición literaria ecuatoriana y latinoamericana) deben tener 4.750 palabras; los de Crítica 9.500 palabras, incluida las notas (aclaratorias o explicativas) a pie de página y la bibliografía. Los textos se presentan a espacio y medio, con márgenes de 2,5 cm, en formato A4, letra Times New Roman, número 12, con sangrado en la primera línea de cada párrafo. Los artículos para la sección Reseñas no deben sobrepasar las 2.500 palabras.

A continuación se presentan ejemplos que permiten apreciar diferencias de citación entre notas de pie de página (N) y bibliografía (B).

Guía editorial

(Para las citas y lista de referencia y otros detalles se seguirán los criterios o referencias parentéticas del "Subsistema de referencias autor-año y número de página" del *Manual de estilo* (2018) de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador,

al que se puede acceder en www.uasb.edu.ec (La Universidad / Normas de la Universidad / Manual de estilo).

Después de los paréntesis que contienen la referencia bibliográfica [Ejemplo: (Adoum 2002, 20).] deben ir los signos de puntuación.

Los títulos de libros, periódicos, diarios, revistas y películas, van en cursiva. Los títulos de artículos, cuentos, capítulos de novela y poemas, van entre comillas.

Los títulos y subtítulos, en el ensayo, van en negritas, en altas y bajas. (No se usa el subrayado).

Las palabras en otros idiomas deben aparecer en letra itálica o cursiva.

Para citar una fuente, inmediatamente anterior, se suprime el nombre del autor y el año, se anota solo el número de página: (21).

La bibliografía va en orden alfabético:

Adoum, Jorgenrique. 2002. *De cerca y de memoria: Lecturas, autores, lugares*. La Habana: Arte y Literatura.

La primera vez que se utilice siglas o acrónimos, debe ir entre paréntesis después de la fórmula completa.

No se utilizarán expresiones de origen latino que en otros sistemas se emplean para resumir la información bibliográfica, tales como "ibíd.", "ídem", "ídem", "loc. cit." y "op. cit.". Sin embargo, dentro del paréntesis, sí se pueden añadir pequeños comentarios de corte editorial e incluso de contenido, siempre y cuando se los separe con un punto y coma (;) de los datos bibliográficos.

Sobre imágenes, mapas, cuadros, gráficos, figuras y tablas:

-Deberán estar incorporados en el texto de forma ordenada.

-Deberán contener fuentes de referencia completa.

- Cada uno/a contará con un título y un número de secuencia. Ejemplo: Tabla 1. Nombre de la tabla

- El texto en las tablas debe estar en interlineado sencillo, fuente Times en 10 puntos y las notas al pie de la tabla en 9 puntos.

- Los gráficos deben enviarse de forma separada (respaldos) en cualquier formato legible estándar (indicar el formato), siempre que en el texto se mencione la ubicación sugerida por el autor/a. Para asegurar la calidad final el autor/a hará llegar al editor un archivo digital con alto nivel de resolución (en cd, zip, usb u otra forma de archivo). Si fueron elaboradas en un programa estadístico deben venir acompañadas de un pdf generado directamente por el programa.

Kipus se reserva el derecho de realizar la corrección de estilo y los cambios editoriales que considere necesarios para mejorar el trabajo.

La revista no mantiene correspondencia sobre los artículos enviados a su consideración, limitándose a transferir el dictamen de sus lectores en un tiempo no menor de cuatro meses. Igualmente señalará a los autore/a/s una fecha probable de publicación.

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS Y ESTUDIOS CULTURALES

Kipus: revista andina de letras y estudios culturales, fundada en septiembre de 1993, es una publicación del Área de Letras y Estudios Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, editada conjuntamente con la Corporación Editora Nacional. Está dedicada a la subregión andina y orientada a un público latinoamericanista. *Kipus* quiere ser una respuesta concreta a la integración de nuestra conciencia latinoamericana, por ello destaca y profundiza en las nuevas valoraciones y discusiones que suscita la literatura ecuatoriana, andina y latinoamericana, más los estudios culturales. La revista destina varias secciones a legados, crítica, comentarios y reseñas de libros. Se publica dos veces al año en los meses de enero-julio.

Kipus consta en los índices de *LATINDEX, sistema integral de información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, España y Portugal* (base de datos de la Universidad Nacional Autónoma de México), y en *PRISMA, Índice de Revistas sociales y Humanísticas de Latinoamérica e Hispanoamérica*. Desde mayo de 2014, *Kipus* es miembro fundador de *LATINOAMERICANA. Asociación de revistas académicas de humanidades y ciencias sociales*.

Para la selección de ensayos se utiliza un arbitraje bajo el sistema de doble ciego (*peer review*).

Los artículos contenidos en *Kipus* son de exclusiva responsabilidad de sus autores; no necesariamente reflejan el pensamiento de la revista. Se autoriza la reproducción total o parcial de los mismos siempre que se cite como fuente a *Kipus: revista andina de letras y estudios culturales*.

Kipus, versión digital, también se puede consultar en el repositorio institucional:

<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/issue/view/75>

CDD 860.5 / CDU 8 / LC: PQ 7081

Kipus: revista andina de letras y estudios culturales.

Quito, UASB-Ecuador, 1993

vol.: 21 cm

Jul.-dic. 1993

Semestral-enero-junio

ISSN: 1390-0102

1. Literatura

2. Literatura-Latinoamericana I. Área de Letras,
Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador)



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIAL NACIONAL

IN MEMORIAM

Jaime Ricardo Reyes Calderón
La ironía en la antipoesía de Nicanor Parra

CRÍTICA

Wilfrido H. Corral
Un principio definitivo para una crítica
contemporánea

Alba Janeth Serrano Albuja
La sensibilidad transcultural como topic
en "Good-bye Lola" de Jorgenrique Adoum

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL