

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Literatura
Hispanoamericana

Las voces subterráneas en la narrativa de
Jorge Dávila Vázquez

Manuel Gonzalo Villavicencio Quinde

2000

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

También cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar los derechos de publicación de esta tesis, o de partes de ella, manteniendo mis derechos de autor hasta por un periodo de 30 meses después de su aprobación.

.....

Manuel Gonzalo Villavicencio Quinde

Cuenca, marzo del 2000.

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Literatura
Hispanoamericana

Las voces subterráneas en la narrativa de
Jorge Dávila Vázquez

Alumno: Manuel Gonzalo Villavicencio Quinde

Tutora: María Augusta Vintimilla Carrasco

Cuenca, 2000

Abstract

Las voces subterráneas en la narrativa de Jorge Dávila Vázquez, aborda toda la narrativa de un escritor contemporáneo de nuestro país desde la perspectiva polifónica del relato. Persigo demostrar, en primer lugar, cómo se construye el imaginario de la ciudad de Cuenca (básicamente presente en las tres primeras etapas de la creación de Dávila Vázquez) de los años cincuenta en el que el rumor, el murmullo, el comentario y el “qué dirán” se constituyen en los protagonistas de un mundo cotidiano anclado en la tradición de una Iglesia y de un ultra conservadorismo de la época. En segundo lugar, analizar la presencia de un diálogo con otros textos, o lo que llamaríamos las “voces de la intertextualidad”, re-citaciones, formas de alusiones que parten de las diferentes obras de arte como la pintura, la imaginería y la literatura, pero fundidas en la cotidianidad del presente fictivo del discurso literario. Asimismo, indago cómo mediante el empleo de la parodia, los mitos clásicos, “desacralizados”, abandonan su referente fundacional, para ser trastocados en situaciones diarias por las que

atraviesan los personajes que transitan por los diferentes cuentarios. Finalmente, exploro la presencia de la ironía, o, mejor, la “voz de la ironía”, y cómo se presentan y producen los procesos y niveles de ocultamiento en diferentes textos, partiendo de las denominadas *ironías verbales* (mediante el uso del estilo indirecto libre y la sugerencia), y las *situacionales*, en la cuales encontramos las formas más elementales de ironía como lo constituyen las *denotativas*; las que se bifurcan en varias posibilidades de interpretación, *connotativas*; o aquellas que, a manera de parodia, establecen un diálogo con formas y temas lejanos que, circunscritos en el nuevo discurso, nos remiten a una forma de percepción sobre un mundo nuevo y fabulado.

Agradecimientos

A Alicia Ortega, Fernando Balseca, Raúl Vallejo y Alejandro Moreano, por su entrega y bondad antes y durante el desarrollo de esta investigación.

A María Augusta Vintimilla, tutora de esta tesis, por la fortaleza que despierta en quienes queremos hacer algo dentro del apasionante mundo de las letras.

Tabla de contenido

Abstract:	4
Introducción:	8

Capítulo I

La lectura como interpretación de la obra literaria:	10
--	----

Capítulo II

1. La narrativa ecuatoriana del siglo XX: temas, tendencias y rupturas:	22
2. El autor y su obra:	33
3. Etapas de creación:	37

Capítulo III

Hacia la construcción del imaginario de la ciudad de Cuenca:	42
1. La ciudad evocada:	46
2. Representar la casa y la familia:	48
3. La casa de la infancia y de la adolescencia:	51
4. La calle, el barrio y la plaza:	64
5. El pueblo, la ciudad y la provincia:	75
6. La ciudad premoderna y conservadora:	78
7. El universo del rumor y del murmullo:	87

8. El valor de la polifonía y del perspectivismo múltiple:	91
9. El mundo de la oralidad y del sonido:	94

Capítulo IV

La citación y la voz de la intertextualidad en la obra narrativa de Dávila Vázquez:	102
1. La polifonía, el realismo mágico y el neobarroco como formas de citación en la obra de Jorge Dávila V.:	105
2. La presencia de la parodia:	112
3. Las referencias con las obras de arte:	117

Capítulo V

La ironía: la voz de la ironía:	123
Bibliografía:	132
Anexo:	140

Introducción

Realizar un trabajo de interpretación de toda la producción narrativa de un escritor contemporáneo y multifacético como es el caso de Jorge Dávila Vázquez, constituye un buen intento por incursionar en aquello que se ha denominado “La Nueva Narrativa Ecuatoriana”, pues, consideramos que una renovación de la historia literaria de nuestro país se llegará a conformar si es que nos preocupamos nosotros mismos por dar a conocer lo que se escribe en nuestro medio, cómo se lo hace y qué es lo que dicen esos textos. Siendo así, creemos que el autor y obra seleccionados se constituyen en una buena muestra -a nuestro parecer- de lo que llamaríamos una conformación del imaginario de la producción literaria del país, puesto que Dávila Vázquez, es un autor maduro, tiene una obra extensa y valiosa que no solo trabaja la narrativa, sino el teatro, la poesía y el ensayo.

Por otro lado, y de acuerdo con las lecturas realizadas, encontramos que, si bien existen juicios críticos, comentarios o análisis literarios sobre la cuentística¹ de Jorge Dávila V., los mismos son/están dispersos. Queremos decir que la mayor parte de esta bibliografía se encuentra en revistas literarias como *Cultura*, *Pucara*, *El Guacamayo y la Serpiente*, en las *Memorias de los Encuentros sobre Literatura Ecuatoriana*, *Kipus*, *Cabeza de Gallo*, estudios introductorios de la Colección Antares, etc. No ocurre lo mismo, por ejemplo, con la novela *María Joaquina en la vida y en la muerte*, obra que ha sido mayormente trabajada y que ha sido objeto de una monografía y una tesis en nuestra ciudad,

¹ Es lícito anotar que el único trabajo de investigación sobre un libro de cuentos de Jorge Dávila Vázquez fue realizado por David Ramírez, bajo la dirección de Alfonso Carrasco Vintimilla titulado “Una visión socio-estilística de los *Tiempos del olvido* de Jorge Dávila V.” como trabajo de tesis previo a la obtención del título de licenciado en Literatura y Castellano en el año de 1981.

aparte, por supuesto, de su inserción dentro de las panorámicas o historias literarias. Ahora bien, frente a un corpus abundante, he preferido abordar los diferentes textos desde la perspectiva polifónica del relato, cuyos sustentos epistemológicos inmediatos girarán en torno a Mijaíl Bajtín, complementados por los aportes de Graciela Reyes y Gérard Genette, principalmente. Dentro de este anhelo, tres son los hilos conductores que marcarán esta avenida interpretativa y que, *a posteriori*, serán tratados con mayor detenimiento. Lo que sí quiero dejar claro es que en ningún momento los mencionados referentes marcharán aislados, pues, persigo entablar sendos diálogos entre los diferentes textos, ya sea en la búsqueda de la conformación de un imaginario de la ciudad de Cuenca, la intertextualidad y la ironía.

De la misma forma, he preferido manejar las primeras ediciones de todos los textos para facilitar la ubicación de las citas y referencias. El material con el que trabajaré está constituido por la novela *María Joaquina en la vida y en la muerte* (1976); cuatro novelas breves, las tres primeras agrupadas en el libro *De rumores y sombras* (1991) y la última titulada “La vida secreta” (1999); once libros de cuentos²: *El círculo vicioso* (1977), *Los tiempos del olvido* (1977), *Narraciones*³ (1979), *Relatos imperfectos* (1980), *Este mundo es el camino* (1980), *Cuentos de cualquier día* (1983), *Las criaturas de la noche* (1985), *El*

² Para facilitar la ubicación de las referencias textuales de los diferentes cuentarios, emplearé las siguientes abreviaturas: *El círculo vicioso* (E.C.V.), *Los tiempos del olvido* (L.T.D.O.), *Relatos imperfectos* (R.I.), *Este mundo es el camino* (E.M.E.E.C.), *Cuentos de cualquier día* (C.D.C.D.), *Las criaturas de la noche* (L.C.D.L.N.), *El dominio escondido* (E.D.E.), *Cuentos breves y fantásticos* (C.B.Y.F.), *Acerca de los ángeles* (A.D.L.A.); y, *Vuelta de tuerca* (V.D.T.).

³ Obra publicada conjuntamente con Eliécer Cárdenas E., Volumen N° 88 de la *Colección Letras del Ecuador*, Guayaquil, Publicación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1979.

dominio escondido (1991), *Cuentos breves y fantásticos* (1994), *Acerca de los ángeles* (1995); y, *Vuelta de tuerca*.⁴

Finalmente, y a manera de anexo, he creído pertinente registrar cada uno de los cuentos con su respectiva ubicación bibliográfica para que, al momento de la referencia, el lector tenga un material de fácil acceso que le permita ubicar las diferentes citas que en este trabajo están presentes.

⁴ Constituido por una novela corta y alrededor de cincuenta cuentos, muchos de ellos publicados en la Revista “Domingo” del Diario *Hoy* en la sección denominada “Vuelta de Tuerca”; así también en revistas como *Pucara* y *Cabeza de Gallo*, publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca y la Asociación de Profesores de la Universidad de Cuenca, respectivamente.

CAPITULO I

La lectura como interpretación de la obra literaria.

Nadie cree en la verdad de lo que tú escribes. Son sueños, dicen, mentiras, imaginaciones. ¿Qué dirían si supiesen que todo ese universo de sombras y fantasmas, de monstruos de variada catadura y criaturas de la apariencia más estrafalaria, seres espeluznantes o hermosos hasta lo inverosímil, te es absolutamente familiar y que caminas entre esas criaturas como el viejo poeta que tocando su lira iba por el mundo subterráneo con todos sus terrores?

(Jorge Dávila Vázquez, “Imaginador”, en *Vuelta de Tuerca*, cuentario inédito).

Las voces subterráneas en la narrativa de Jorge Dávila Vázquez, aborda toda la producción narrativa de un escritor maduro de nuestros tiempos, cuya obra ha trascendido los ámbitos local y nacional; inscribiéndole -de paso- como uno de los máximos y legítimos representantes de la narrativa ecuatoriana a partir de la década de los setenta⁵, conjuntamente con escritores de la talla de Abdón

⁵ Efectivamente, nuestro autor conforma una lúcida y vigorosa generación de narradores excepcionales que, a partir de los setenta, emplearán otras/nuevas técnicas discursivas con respecto a los periodos anteriores (transición y realismo social); así como la exploración de otros temas: la ciudad, la homosexualidad, la infancia, la adolescencia, etc. De la misma forma, algunos estudiosos han preferido contextualizar a Dávila Vázquez como uno de los representantes en lo que se ha denominado “la Nueva Narrativa Ecuatoriana”; como son por ejemplo, Raúl Vallejo Corral en su antología del nuevo cuento ecuatoriano titulada *Una gota de inspiración, toneladas de transpiración*, Quito, Libresa, 1990, y en su reciente y magnífica antología crítica intitulada *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX*, Quito, Libresa, 1999; de igual manera, Diego Araujo en su “Panorama de la novela Ecuatoriana de los últimos años”, en *Cultura* N° 3, Quito, Publicaciones del Banco Central del Ecuador, enero-abril de 1979, pp. 17-25; Antonio Sacoto, “La novela ecuatoriana en el contexto de la latinoamericana”, en *Cultura* N° 3, Quito, Publicaciones del Banco Central del Ecuador, enero-abril de 1979, pp. 45-65; y, Cecilia Ansaldo en “El cuento ecuatoriano en los últimos treinta años”, en *La literatura ecuatoriana en los últimos treinta años (1950-1980)*, Quito, El Conejo, 1983, pp. 41-68; entre otros.

Ubidia, Raúl Pérez Torres, Carlos Béjar Portilla, Marco Antonio Rodríguez, Eliécer Cárdenas, Raúl Vallejo Corral, Iván Egüez, Huilo Ruales Hualca, etcétera.

Ahora bien, frente a un corpus bastante amplio, como el que conforman sus varios volúmenes de cuentos y su novela, para el presente estudio hemos preferido trazar una “línea de lectura”; que, a la par que demarca claramente nuestro objeto de investigación, permitirá adentrarme en el análisis de su obra narrativa desde la perspectiva polifónica del relato. Fundamentalmente, son tres los grandes temas concomitantes alrededor de los cuales gira mi propuesta interpretativa: a) La presencia de una multiplicidad de voces narrativas que persigue configurar y actualizar un universo cotidiano y pretérito; b) las “voces de la intertextualidad”, a través de las cuales se recrean situaciones de la vida diaria mediante la citación o mención de mundos, hechos y personajes lejanos; c) la “voz de la ironía”, a partir de la cual el sujeto de la enunciación manifiesta su concepción del mundo o su punto de vista sobre el universo descrito y presente en el texto literario.

En primer lugar, persigo demostrar cómo la multiplicidad de voces narrativas conforma un universo cotidiano y pretérito que, valiéndose de la memoria y del recuerdo, persigue actualizar, concretar y eternizar un mundo lejano que se ha perdido en el tiempo y por el tiempo. Es mi intento esclarecer cómo cada uno de los personajes presentes a través de diversas voces, actúa y caracteriza un mundo nunca dicho pero reconocible⁶, muy comparable a Comala

⁶ “En efecto, él -se refiere a Jorge Dávila V.- es un escritor cuencano por partida doble. Porque Cuenca es su tierra natal y porque Cuenca es la auténtica protagonista de sus relatos. Una Cuenca que nunca se la nombra pero que es reconocible. La Cuenca del pasado, apacible, tímida, tradicional, ultraconservadora. Pero, también la Cuenca gazmoña, la que hace del rumor un arte, la que cree en los abolengos, la «grávida de hipocresía, de Cristo y de rencor», de la que habla uno

de Juan Rulfo, a Santa María de Juan Carlos Onetti, a las Antillas de Alejo Carpentier o a Macondo de García Márquez. Personajes que aparecen en un presente literario como seres cotidianos, tomados del entorno o, que, quizás, nunca existieron verdaderamente (narradores incógnitos, anónimos e impersonales), sino que deambularon en la conciencia de algún otro ser que, asimismo, posiblemente, nunca existió. Personajes vencidos por la existencia, agobiados por las frustraciones y las nostalgias, torturados por el recuerdo y aplastados por el estrecho horizonte que contemplan. Personajes que sufren los embates más crueles como la enfermedad, la muerte y la locura; el misticismo religioso y los agravios de clases sociales venidas a menos; ambientes familiares en donde se producen situaciones cotidianas o deambulan seres ordinarios: solteronas engañadas, vírgenes otoñales, esposas sumisas, viejecitas que se burlan de la muerte, beatas que se aman a sí mismas y odian, cordialmente, al prójimo, etc. Fantasmas-personajes que evocan/evocamos un ambiente conservador, tradicional, incluso familiar, y que caracteriza, efectivamente, al mundo fabulado por Jorge Dávila V.

En “Imaginador”, por ejemplo, encontramos este pasaje revelador en donde la voz narrativa se inquiere sobre su propia labor de creación, de fabulación:

de sus poetas”, Felipe Aguilar A., “Estudio introductorio al *Dominio Escondido*” de Jorge Dávila V., Quito, Libresa, 1991, p. 28. O, como lo manifiesta también Alfonso Carrasco V.: La obra de Dávila “recrea un mundo inmensamente rico. Presente aún. No solo en nuestro «pueblo», sino también en Quito, México, o Buenos Aires o Río de Janeiro, pese a todo lo que se diga en contrario. Un mundo con caracteres imborrables [...] Un mundo que ya tiene, inclusive, un nombre: el barrio de San Rafael”, “Entorno a la narrativa de Jorge Dávila”, en Jorge Dávila V., *Relatos Imperfectos*, Quito, Publicaciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Pichincha, 1980, pp. 181-190.

¿Qué pensarían de ti si alguna vez afirmaras que has conocido todos los lugares de que hablas y has tenido trato con todas las visiones que asoman en tus relatos?

Dirían que algo anda mal, que tus tornillos, tu cordura, tu equilibrio, tu...

Dejémoslo. Vive la vida de tus extraños entes: permíteles ver la luz del mundo exterior de tiempo en tiempo; sigue hablando de esos lugares de maravilla en los que ellos habitan o habitaron; y calla, calla, que a veces el ruido que viene de fuera destruye más que una plaga o una catástrofe. En silencio, sigue viviendo con ellos y en su orbe misterioso, ¿no escuchas acaso lo que susurran en la oscuridad?

“Tú y nosotros sabemos la verdad de lo que escribes”.⁷

Tomamos como punto de partida las precisiones de M.M. Bajtín⁸ sobre la naturaleza dialógica del lenguaje, al que considera como un entramado complejo y en constante movilidad, hecho de una multiplicidad de lenguajes y estratificaciones internas, dentro de un sistema general de signos, de esferas discursivas que establecen entre sí zonas de contacto, de delimitación y de intersección, de predominio y subordinación, de diálogos y exclusiones. Cruces y diálogos entre lenguajes que definen la presencia de “varios mundos y varias conciencias e ideologías a la vez”⁹, lo que caracteriza a la novela polifónica en la cual

los lenguajes de heteroglosia social son el reflejo de ideologías: hablar de cierto modo es percibir y evaluar de cierto modo, y citar, un modo de hablar, por lo tanto, es citar -evocar, suscitar, reproducir- una ideología. Pero este contacto entre los diferentes discursos, entre las diferentes voces

⁷ Jorge Dávila Vázquez, “Imaginador”, en *Vuelta de tuerca*, obra inédita.

⁸ Sin duda uno de los principales soportes epistemológicos a partir del cual analizaremos la narrativa de Dávila Vázquez, y que se encuentra fijado, particularmente, en sus obras *Estética de la creación verbal*, Bogotá, Siglo XXI, 1992; *Problemas de la poética de Dostoievski*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1993; y, *El método formal en los estudios literarios*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 1994.

⁹ Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la Poética de Dostoievski*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 30.

narrativas que caracterizan a cada personaje, se encuentran en constante diálogo y en relaciones de subordinación y superposición dialógica.¹⁰

La lengua en uso, por tanto, es *per se* dialógica, compuesta por una multiplicidad de voces y conciencias, independientes e inconfundibles; en donde el fenómeno de la citación “no solo es un aspecto del lenguaje o una operación discursiva entre otras, sino el testimonio más claro del diálogo intratextual”.¹¹ La dinámica de la citación ilustra paradigmáticamente el diálogo del discurso o lenguaje en funcionamiento, en el que existe una constante fricción de discursos de origen distinto. Bajtín menciona que el discurso novelesco es dialógico por excelencia: la novela intensifica deliberadamente los diferentes lenguajes (dialectos sociales e históricos, jergas, argots, registros, etc.) de una sociedad y de una época, o de varias sociedades y épocas: “Las lenguas sociales [...] se entrecruzan en la novela, «dialogan»: se los comenta, se los evalúa, en cuanto lenguajes y en cuanto puntos de vista sobre el mundo. En este proceso, los lenguajes sufren una *estilización*: el novelista da una imagen de ellos, según las convenciones imperantes en su obra”.¹²

En esta misma óptica, Fuentes considera que debe ser la novela la que permita este rico vertedero de voces y lenguajes; pues, solo a través de su interrelación y reconocimiento al interior del texto, podremos obtener un mayor y verdadero acercamiento a un mundo plagado de conciencias y usos de lenguaje, diferentes:

¹⁰ Graciela Reyes, *Polifonía textual*, Madrid, Gredos, 1983, p. 128.

¹¹ *Ibíd* p. 124.

¹² *Ibíd* p. 126.

En una era de lenguajes conflictivos -información instantánea, sí, integración económica global también, mucha estadística y escaso conocimiento- la novela es, será y deberá ser uno de esos lenguajes. Pero sobre todo, deberá ser la arena donde todos ellos puedan darse cita. La novela no sólo como encuentro de personajes, sino como encuentro de lenguajes, de tiempos históricos distantes y de civilizaciones que, de otra manera, no tendrían oportunidad de relacionarse.¹³

Siendo así, la palabra viva no puede entenderse sino como una palabra enunciada, citada. El narrador literario cita -imita- variedades lingüísticas conservando sus formas e intenciones originales, pero lo hace con algún propósito y según reglas artísticas preconcebidas: “la voluntad artística -dice Bajtín- de la polifonía es voluntad de combinar muchas voluntades, es voluntad del acontecimiento”.¹⁴

Desde la perspectiva de la “Teoría de la enunciación”¹⁵ encontramos la presencia de un sujeto enunciator en todo discurso (algunos lo llaman narrador, locutor, portavoz, citador, etc.) con sus correspondientes cualidades polifónicas; y, un lector, igualmente polifónico, que debe poseer la capacidad de “escuchar y distinguir” todas aquellas voces que discurren en el texto; cada voz, particular e individual, que nos muestre su conciencia sobre el universo narrado¹⁶; un lector

¹³ Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 26-27.

¹⁴ Mijaíl Bajtín, *Problemas...*, op, cit, p. 38.

¹⁵ Para fines didácticos y/o de consulta inmediata, recomendamos la lectura de un texto bastante iluminador de Manuel Jofré titulado *Tentando vías: Semiótica, Estudios Culturales y Teoría de la Literatura*, Santiago de Chile, Impresión conjunta de las Universidades Católica de Blas Cañas de Chile y Simón Bolívar de Quito, 1995, especialmente en lo que se refiere al capítulo 2: “Texto e interpretación”.

¹⁶ Rosalba Campra nos habla de “régimen de la audición” en donde -y refiriéndose a la polifonía de la producción literaria de los autores del *boom*- menciona que “El registro elegido por la novela es el de una confesión dialogada en la cual faltan las respuestas del interlocutor”, un interlocutor capaz de cerrar, efectivamente, el círculo comunicacional. Rosalba Campra, *América Latina: La identidad y la máscara*, México D.F., Siglo XXI, 1987, p. 111, [1982].

muy próximo a lo que Eco denomina “lector modelo”¹⁷, que sea capaz de cerrar eficazmente el círculo comunicativo presente en el texto. “A esta polifonía esencial del texto -asegura Reyes- puede hacersele corresponder simétricamente, algo así como una poliaudición”¹⁸. Si el sujeto de la enunciación habla a través de una o varias voces suscitadas, el lector “escucha” a través de uno u otros autores que interpone entre él, saliéndose de sí, enajenándose también, para descifrar la obra literaria.

En un enunciado polifónico, el locutor o el “yo textual” usa un enunciado para referirse al mundo, y lo atribuye al mismo tiempo a otro locutor (personalizado, múltiple o vago). Lo atribuye y se apropia de su lenguaje y de su discurso; y es en este juego de atribución y apropiación, en donde el pensamiento propio y ajeno (la palabra propia y ajena) no pueden separarse radicalmente: uno es constitutivo del otro. Este sujeto de la enunciación es el “yo” de algún discurso y que nos presenta al *otro* (u *otros*) a lo largo del discurso. Así se constituye un proceso de apropiación de la palabra del *otro* u *otros*, que deriva en la presencia de varios lenguajes y varias conciencias que coexisten e interactúan.

Estrictamente, no puede distinguirse la voz de un autor (de carne y hueso), debido a que éste queda fuera de la estructura de la comunicación; las únicas voces que se escuchan son las de los complejos discursivos que se han mencionado. El “locutor o narrador -afirma Ducrot- se compara con un

¹⁷ Véase para el efecto, Humberto Eco, *Lector in fábula*, Barcelona, Lumen, 1987. Asimismo, y del mismo autor, *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen, 1996, especialmente el capítulo denominado “Entrar en el bosque”. Paralelamente se sugiere, *Seis propuestas de fin de milenio*, de Italo Calvino, Madrid, Siruela, 1996.

¹⁸ Graciela Reyes, *La pragmática lingüística*, Barcelona, Montesinos Editores, 1994, pp. 40-41.

novelista, con un actor teatral: se expresa usando otras voces”¹⁹; de tal modo que no solo se cita de manera ostensible con la ayuda de signos gramaticales convencionales (comillas, guiones, paréntesis, etc.), sino que en muchas ocasiones omite tales artificios, volviéndose el desciframiento de dichas voces menos evidente, no siempre fácil de distinguir²⁰, pero eso sí, ellas están presentes y actuantes dentro de la obra literaria.

En segundo lugar, si consideramos que todo discurso forma parte de una serie de discursos; que todo discurso es la continuación de discursos anteriores (la cita implícita o explícita de varios textos previos); y, que todo discurso es susceptible, a su vez, de formar parte de una clase de textos, tenemos, entonces, que en la narrativa de Jorge Dávila V., existen lo que podríamos denominar las “voces de la intertextualidad”. Voces que, aunque distantes en el tiempo, son re-actualizadas, re-creadas, re-citadas en el presente fabulado de los textos; se funden en este afán de búsqueda de la cotidianidad ya referido anteriormente cuando mitos, obras literarias, artísticas, etc., son trasladados, re-creados, actualizados y fundidos en situaciones de la vida diaria. En suma, cada voz, cada secuencia de voces presentes en la obra literaria, nos remite obligatoriamente a la existencia de mundos, personajes y conciencias mediatos e inmediatos sucedidos en un tiempo pasado pero fijados en un presente fictivo.

¹⁹ *Ibíd.* p. 134.

²⁰ Lo que ocurre efectivamente con la narrativa de Jorge Dávila V., en donde el cambio de perspectivas narrativas (voces narrativas) lo determinan algunas veces una coma, el punto y coma, las comillas, los paréntesis, por citar algunos ejemplos.

Del mismo modo, encontramos que el relato polifónico dentro de la intertextualidad reclama, asimismo, un “lector polifónico”²¹ capaz de poder escuchar aquellas voces distantes y lejanas para cerrar eficazmente el círculo comunicativo que le propone un autor modelo. Se deduce, por tanto, que la obra literaria polifónica e intertextual exige un lector más que empírico:

Un buen lector, un lector experimentado, es siempre activo: no lee esperando que el mensaje le llegue, sino que va a su encuentro aceptando el juego que propone el escritor. De otro modo, no hay lectura completa y fructífera: el miedo al texto puede impedirnos ser interlocutores de un poema o un relato con los que hubiéramos podido disfrutar.²²

La obra literaria por sí misma se constituye en un ejercicio de intertextualidad, en el que se exploran, analizan, tergiversan, cuestionan y exacerbaban los modos de ser del discurso que podríamos llamar “normal”. La intertextualidad no es un rasgo exclusivo de la literatura, sino una condición *sine qua non* de todo texto (recuérdese solamente el empleo en situaciones diarias de los textos más simples como chistes, adivinanzas, aforismos, dichos, etc.); pero en la literatura –en lugar de funcionar de modo automático, y no siempre perceptible en otros textos– la intertextualidad es puesta en evidencia -incluso- como tema de escritura.

Concebimos, asimismo, que los discursos ficticios son los exponentes de la iterabilidad lingüística, de la posibilidad y necesidad de que un signo, y por lo tanto, una secuencia de signos, se reproduzcan, se repitan; no obstante, esta

²¹ “Porque las palabras tienen ecos múltiples, polifónicos; resonancias que tocan a cada lector de manera diferente y que permiten evocar sensaciones, igualmente, diferentes, en lugar de emitir mensajes concretos y precisos”. Julián Moreira, *Cómo leer textos literarios*, Madrid, E.D.A.F., 1996, p. 34.

²² *Ibid.*, p. 41.

iterabilidad está supeditada a la presencia obligatoria de la coherencia, la adecuación, la intencionalidad comunicativa; en fin, de la pertinencia de la citación dentro del discurso, pues caso contrario, no funciona.²³ O, mejor, cómo en el discurso literario -referido a la construcción del imaginario de la ciudad de Cuenca- se manifiesta este deseo por aprehender la representación de la ciudad a través de los relatos, y la forma cómo se presenta la ‘realidad real’ con respecto a la ‘realidad representada’ en los textos.

Cabe anotar, sin embargo, que no todos los actos de habla son ficticios, aunque sí existe una ficcionalidad enunciativa, que no consiste solamente en el hecho innegable de que el hablante adopta papeles e imita modelos (mediatos e inmediatos), sino que cada enunciado puede ser el producto de muchas voces, aunque aparezca como producto de una:

Puede proponerse, en efecto, que hay en todo acto de habla una ficción, un locutor que repite locutores (Bajtín habla de citador/es), papeles preestablecidos, palabras que vienen cargadas de varios significados, de modo que al intentar actualizar uno de ellos, podemos actualizar otros sin querer, o queriendo. El lenguaje reproduce voces ajenas, es decir, *reproduce voces anteriores*, por fuerza, por necesidad de funcionamiento de unos subsistemas provistos de unidades discretas. Y además el lenguaje es multívoco de suyo, cada sonido trae sus resonancias, cada voz trae otras voces, cada texto evoca una historia de textos...²⁴.

Por lo tanto, hay en la literatura lo que Gérard Genette denomina “transfusión perpetua”²⁵ de textos, en el que se exponen y analizan diversos

²³ Sobre la “pertinencia e impertinencia textual”, véase Siegfried J. Schmidt, *Teoría del Texto*, Madrid, Cátedra, 1977, principalmente en los capítulos 5, 6 y 8; de igual manera, Teun Van Dijk, *Estructura y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 1980.

²⁴ Graciela Reyes, *La pragmática ...*, op. cit. p. 125.

²⁵ Sobre el problema de la intertextualidad, véase, fundamentalmente, Gérard Genette, *Palimpsestos*, Madrid, Lumen, 1990; al igual que, y del mismo autor, *Figuras III*, especialmente cuando aborda la categoría de la voz en la secuencia narrativa.

procesos de intertextualidad, de hipertextualidad; es decir, la incorporación de otros textos literarios en el texto nuevo presente, que puede parecer premeditada o no. Las formas de intertextualidad varían; parten desde el mismo plagio, homenaje y sátira, pasando por la mención de mitos, lugares comunes, sistemas descriptivos, para llegar, incluso, hasta la misma crítica que manipula y re-cita el texto literario.

Ducrot llama a la intertextualidad “polifonía” y menciona que en ciertos enunciados puede advertirse la presencia de otra voz u otras voces, aunque no existan marcas gramaticales de la cita, tratándose de citas -podríamos decir- subyacentes. Aunque el locutor sea uno solo, muchos son o pueden ser los hablantes citados (hablantes individuales o coros). El mismo Ducrot, más tarde, afirma que el enunciador es la persona a la que se le atribuye la responsabilidad de un acto ilocucionario, explícito o presupuesto, el enunciador podría ser la VOX PUBLICA, o el interlocutor, o el grupo formado por el locutor e interlocutor, o el mismo locutor, pero en otra enunciación.

Finalmente, encontramos la presencia de la ironía o, mejor, la “voz de la ironía” como forma de citación y que, empleada por el sujeto de la enunciación, nos quiere dar a conocer su visión sardónica sobre el universo fabulado presente en los textos, por lo que deberíamos intentar saber hasta qué punto las expresiones irónicas pueden o no ser guiños o parpadeos intercalados dentro de la visión conjunta de todo el discurso. Así resulta que dentro de un mismo discurso podemos encontrar niveles o formas de ocultamiento distintos, que están invitándole permanentemente al lector a la laberíntica tarea del desciframiento.

En el discurso literario encontramos que se crea un *yo* que no coincide con ningún individuo de la realidad. En el relato, el narrador implícito, impersonal

puede no tener siquiera entidad psicológica, ser solo un portavoz autorizado. El autor literario enajena su *yo*, declina su responsabilidad de hablante (de decir la verdad), atribuye el discurso a otro, cita. No calla, cita.²⁶

La ironía no constituye un simple tropo empleado dentro del discurso literario, en el que se persigue únicamente decir lo contrario de lo que se afirma, sino que quiere decir muchas cosas a la vez, puesto que en un “solo enunciado polifónico, por lo menos existen dos maneras alternativas de considerar un objeto: un análisis de cierto lenguaje y, con frecuencia, también una crítica de las personas que usan ese lenguaje”²⁷. El hablante irónico crea una situación de comunicación ficticia superpuesta a la real; un hablante le dice a un pretendido interlocutor algo que es eco de lo que ciertas personas dirían en una situación ideal; y que puede o no coincidir con la real:

...el hablante irónico no miente ni finge mentir, sino que hace dos afirmaciones a la vez, la literal y la que ha de sobreentenderse; la literal la atribuye a un locutor que ya identificaremos, y a ésta le yuxtapone la propia, no formulada. El hablante irónico «dice» algo, que no formula «diciendo» otra cosa... juega.²⁸

Empero, la tarea del lector de una obra literaria polifónica no es tan fácil a la hora de descifrar quién mismo es el que afirma o niega un determinado juicio, una determinada forma irónica. En la narrativa actual el escritor echa mano de una serie de recursos narrativos (por ejemplo, el empleo del estilo indirecto libre, mediante el cual en el texto confluyen las voces del personaje y del narrador, redundando en la desaparición de toda marca enunciativa y del disfraz de la

²⁶ Graciela Reyes, *Polifonía textual*, op. cit. p. 40.

²⁷ *Ibíd.*, p. 139.

subordinación, factores que hacen que las palabras concretas del personaje, teñidas de su tono expresivo particular, se incorporen al discurso del narrador, lo que da pie a una insólita situación como es la superposición de dos situaciones de enunciación) para despertar el apetito del lector más agudo, capaz de ingresar al juego que le propone:

Está en la mano del escritor el transgredir a conciencia los diversos niveles narrativos de su relato, sorprendiendo al lector y poniendo en quiebra su ilusión estética, al uso de los efectos más comúnmente asociados a la ironía romántica. Y también, puede multiplicar esos planos a voluntad, filtrando sucesivamente las palabras de narradores y narrarios hasta que el lector no sepa a ciencia cierta a quién atribuirlos.²⁹

En suma, la palabra viva no puede entenderse sino como palabra enunciada, que implica necesariamente un sujeto de la enunciación que se constituye como sujeto en el reconocimiento del *otro*, en un proceso de apropiación de una palabra como palabra propia y en el reconocimiento de la palabra del otro como una palabra ajena. De muy diversas maneras, el *otro* tiene alguna forma de representación en el enunciado mismo. En este sentido, el lenguaje, y particularmente el enunciado, es el lugar de un intercambio verbal; es siempre dialógico, siquiera virtualmente.

Cada esfera discursiva, cada lenguaje, es, en última instancia, la modulación de una experiencia del mundo, y, por lo tanto, la representación de un espacio cultural diferenciado (en nuestro caso, la representación de la ciudad de Cuenca en los relatos de Jorge Dávila V.). El dialogismo inherente al lenguaje,

²⁸ *Ibíd.*, p. 155.

con sus múltiples y variadas formas de concreción y de representación en cada género y en cada enunciado concreto, llega a ser -en su sentido más amplio- un diálogo entre culturas.

Sin embargo los diversos lenguajes -tanto como la diversidad y heterogeneidad de las formas culturales- no son formas autónomas, distribuidas en departamentos estancos, sujetas a su propio devenir, sino que en el espacio global de una lengua nacional se establecen zonas de contacto, de posibilidades e imposibilidades de un diálogo tenso y conflictivo que encuentra formas de resolución múltiples e infinitamente diversas.

En este sentido, la lengua literaria no es una sustancialidad, ni una forma particular que se haya constituido en un desarrollo histórico inmanente, sino la zona de un entrecruzamiento entre los lenguajes vivos y la tradición literaria. Cada género literario -en su desarrollo histórico concreto- y cada obra literaria en particular, modula este dialogismo lingüístico y cultural de un modo específico, en este caso, en la narrativa de Dávila.

²⁹ Pere Ballart, *Eroneia: La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, S.A., 1994, p. 393.

CAPITULO II

La narrativa ecuatoriana del siglo XX: temas, tendencias y rupturas.

Partamos del hecho de que toda reflexión panorámica -polémica además- que se realice en torno a la Narrativa Ecuatoriana del siglo XX debe surgir, obligatoriamente, desde el denominado “Realismo de los Treinta” hasta la llamada “Nueva Narrativa”. Considero al primero como uno de los momentos cruciales de nuestra literatura, sobre todo en el campo del relato, sin el cual no hubiéramos podido llegar a las instancias en las que nos encontramos, pues, al margen de constituirse en una literatura de honda vitalidad, prefigura “algunos de los caminos de la obra posterior que, como ocurre con la novela, ha sido también hecha por algunos de los mismos protagonistas de este periodo”.³⁰

Ahora bien, cabe la pregunta siguiente: ¿Por qué esta panorámica? Si queremos realizar el estudio de la obra de un escritor contemporáneo, debemos caracterizar primeramente cuáles son los temas o tendencias que prevalecen en el momento social y artístico de nuestro país en el que le ha tocado vivir; de la misma forma, y para llegar a estas instancias, explorar algunos de los caracteres

³⁰ Diego Araujo Sánchez, «Tendencias en la novela de los treinta últimos años», en *La Literatura Ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*, Quito, Editorial El Conejo, 1983, pp. 69-91. Una lectura más actual de la importancia que ha tenido la llamada generación del 30 –que ha tenido epítetos como literatura chata, vaga, simplista– es la realizada por Fernando Balseca, a la que considera como “una literatura que ha demostrado su intensa motivación de ampliar la esfera geográfica de la nación, pues el discurso literario ha tamizado la disparidad de criterios políticos para insistir más bien en una gestión intelectual que llama la atención hacia las zonas ‘olvidadas’ y desconocidas...», Fernando Balseca Franco, “En busca de nuevas regiones: la nación y la narrativa ecuatoriana”, en *Procesos* N° 8, Quito, Corporación Editora Nacional, 1996, p. 163.

estéticos y temáticos que gobernaron los momentos que precedieron a la consolidación de lo que se denomina la “Nueva Narrativa”.

Con estos ajustes, empero, debemos reconocer que las ideas que a continuación se desarrollan, están apoyadas fundamentalmente en algunos trabajos³¹ recientes de prestigiosos literatos de nuestro medio en torno a la narrativa del presente siglo, principalmente en lo que se refiere al “Periodo de Transición” -poco trabajado- y a las letras ecuatorianas de finales de siglo.

En 1930 aparece el pequeño gran libro *Los que se van*, publicación conjunta de Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara, con el cual se funda la llamada “Generación del 30”, cuyo antecedente inmediato lo encontramos en *Cosas de mi tierra* de José Antonio Campos.

Este momento girará en torno a la idea del Estado nacional, como promesa, como utopía realizable, pero también como un espacio inédito que hay que inventariar, nombrando las cosas con sus grandezas y sus infamias: sectores geográficos, étnicos y sociales del país. Tenemos, entonces, que Jorge Icaza (la figura más sobresaliente de este periodo con su magnífica obra *Huasipungo*), trata sobre el indio y el cholo de la Sierra ecuatoriana; José de la Cuadra al montubio de la Costa; Demetrio Aguilera Malta a los cholos de las islas del Golfo de Guayaquil; y Joaquín Gallegos Lara a los habitantes suburbanos de su ciudad natal. Ciertamente es una literatura de “denuncia y de protesta” que, sin embargo,

³¹ Nos referimos al inédito *El cristal con que se mira* de Abdón Ubidia; y a la antología crítica de Raúl Vallejo C. titulada *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX*, Quito, Libresa, 1999; cuya parte inicial abandona su calidad de “Estudio Introductorio” para transformarse en un excelente material que aborda y caracteriza al Nuevo cuento ecuatoriano. Finalmente, el ensayo de Jorge Dávila Vázquez, *César Dávila Andrade: Combate poético y suicido*, Cuenca, Publicaciones de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, 1998, en donde se trata de forma bastante lúcida e iluminadora el denominado “Período de Transición” de las letras ecuatorianas.

no consiguió los fines ideológicos que perseguía (el cambio social); y, en la mayoría de los casos, no gozó de una mayor regularidad estética.

Más tarde, hacia la década de los cuarenta, aparecen dos grandes libros: *Juyungo* de Adalberto Ortiz, y *El éxodo de Yangana* de Ángel Felicísimo Rojas; obras en las que podemos evidenciar un rico manejo de técnicas discursivas, a través de la mezcla de tipos de narrador tradicionales con otros “más actuales”, estableciéndose un puente simbólico con respecto a la generación anterior.

Dentro de esta misma generación encontramos, además, el llamado *criollismo*, al interior del cual se presenta el dilema entre civilización/barbarie (hombre/naturaleza), una suerte de diálogo con las obras de Domingo Faustino Sarmiento (*Facundo*) y Rómulo Gallegos (*Doña Bárbara*); en nuestro país, desde esta óptica, son: *La Tigra* de José de la Cuadra y la *Isla Virgen* de Demetrio Aguilera Malta; obras en las que se decanta la resistencia de la selva a ser modernizada.

No podemos dejar de nombrar -¡imposible!- al realismo psicológico inaugurado por el lojano Pablo Palacio, quien con sus obras *Vida de ahorcado* y, sobre todo, *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), deja abiertas las puertas hacia una forma del contar renovado a través del empleo de nuevas estrategias narrativas como son la interiorización del personaje y la técnica cinematográfica.

A finales de la década del cuarenta y principios del cincuenta, aparecen nuevas formas expresivas y conceptuales que, sin embargo, guardarán alguna vinculación con el período inmediatamente anterior . Paulatinamente, los escenarios se desplazarán del campo al ámbito citadino, y habrá una mayor preocupación de los autores por explorar a profundidad el alma y la

individualización de sus personajes. “Importa sí su condición social, pero empieza a preocupar enormemente lo humano; se da un paso desde el orbe de lo colectivo al de lo personal”.³² Máximos representantes de este periodo serán César Dávila Andrade (1918), Arturo Montesinos Malo (1911), Alejandro Carrión (1915) Alfonso Cuesta y Cuesta (1912), entre otros.

Hacia la década de los sesenta, apareció el Grupo Tzántzico³³, grupo político-cultural que, mediante la difusión de la revista *Pucuna*, se convirtió en el portavoz de toda la vanguardia cultural, caracterizada más por las inclinaciones políticas que artísticas de su producción.

En la década del setenta, nace en Quito el Frente Cultural y con la aparición de la revista *La Bufanda del Sol* (1972) se da un viraje rotundo y definitivo a la concepción de la escritura y al papel del escritor. Dicho frente marcará el derrotero por donde continuará una literatura con conciencia de lo nacional y lo popular, producto de la superación de la etapa inmediatamente anterior:

El cuentista de los años sesenta, y más aún, de los setenta ha sido consciente de esta necesidad de abordar la realidad con una técnica selectiva y no acumulativa, ahondando en situaciones claves y significativas, trabajando en profundidades con símbolos y psicologías. Por otro lado, ha sido capaz de dar un nivel estético a lo que antes se consideró insignificante cotidianidad, y lo ha hecho sin caer en el

³² Jorge Dávila Vázquez, *César Dávila Andrade: Combate poético y suicidio*, Cuenca, Publicaciones de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, 1998, p. 63.

³³ Moreano sostiene que son estas las constantes que gobiernan el ideario tzántzico en la época: “el arte como actitud vital; el parricidio; la tesis del compromiso de la literatura; la poesía oral escenificada y agitational, y a la vez la experimentación formal; la invocación y la propuesta de una cultura nacional y popular y el carácter subversivo de la actividad intelectual”. Alejandro Moreano, “El escritor, la sociedad y el poder”, en *La Literatura Ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*, Quito, El Conejo, 1983, p. 114.

criollismo de los realistas sociales ni en la bufonada de los costumbristas de comienzos de siglo, ni tampoco en la fácil y chata vulgaridad³⁴

Cecilia Ansaldo, es más pragmática a este respecto, cuando afirma de manera categórica:

En materia de literatura, a partir de 1970 se recogen los ecos de una nueva producción latinoamericana, ecos que han llegado a Europa y a los Estados Unidos lo suficiente como para volcar sobre los escritores de América Latina curiosidades e intereses editoriales. Esta dinámica enriquece las iniciativas culturales y literarias del Ecuador al punto de poner a nuestros narradores en la actitud común de buscar la propia identidad a partir de un propio lenguaje³⁵

Paralelamente, la proliferación de talleres literarios hacia principios de los ochenta, y que vinieron a suplir el vacío dejado por los frentes literarios, propiciarán el cambio de actitud de los ‘nuevos escritores’; los cuales, “removieron el ambiente literario, y de ellos salieron nuevos autores, aunque no todos hayan continuado con la *escritura literaria*, que, finalmente, resulta lo que siempre ha sido: un acto solitario y de maniática perseverancia”.³⁶

Jorge Dávila V. mira así la situación actual de las letras ecuatorianas de los ochenta, cuando en una entrevista de Francisco Febres Cordero, a propósito de la publicación de sus *Relatos Imperfectos*³⁷, señala:

³⁴ Juan Valdano M., “Panorama del cuento ecuatoriano: etapas, tendencias, estructuras y procedimientos”, en *Cultura* N° 3, Quito, Publicaciones del Banco Central del Ecuador, enero-abril de 1979, p. 131,

³⁵ Cecilia Ansaldo, “Dos décadas del cuento ecuatoriano: 1970-1990”, en *La Literatura Ecuatoriana de las dos últimas décadas (1970-1990)*, Cuenca, Publicación de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca y de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1993, pp. 15-31.

³⁶ Raúl Vallejo Corral, *Cuento Ecuatoriano de finales del siglo XX*, Quito, Libresa, 1999, p. 21.

En el Ecuador existen muchos literatos -y entre los jóvenes están algunos de ellos- que piensan que narrar es contar algo. Hay otros que creen que narrar es detenerse morosamente en la palabra, en el concepto y quedarse allí; de allí surgen esas novelas que no avanzan, valiosas como experimento. La tendencia mayoritaria de este momento es contar. Podemos reflejar en la obra narrativa ese enorme mundo que todavía no ha sido rescatado por la literatura y para la literatura. [...]. Una cosa sí es evidente: no volveremos a narrar como los que estuvieron cuarenta años antes que nosotros. Eso no es posible. El mundo que vieron ellos se ha desintegrado. La sociedad que conocieron ellos ha cambiado, aunque puede que la explotación que conocieron ellos siga en el punto que dejaron, pero han cambiado los explotados y los explotadores. La historia no se detiene. El flujo de la historia es incesante y el arte, la literatura, tienen que estar a tono con el flujo de la historia.³⁸

En la década de los noventa encontramos que en la narrativa concurren aquellas inclinaciones de los escritores por capturar otras/nuevas realidades³⁹: la magia de las tradiciones orales, la subjetividad plena de los habitantes de las ciudades⁴⁰, su drama existencial, sus derrotas o la caída de las aspiraciones colectivas; y, sobre todo, su universalidad. De igual manera, se da un afán por

³⁷ Jorge Dávila Vázquez, *Relatos Imperfectos*, Quito, Publicación de la Casa de la Cultura Ecuatorina, Núcleo de Pichincha, 1980.

³⁸ Francisco Febres Cordero, "Jorge Dávila Vázquez y sus 'Relatos Imperfectos'", en Suplemento Dominical del Diario *El Mercurio* de Cuenca, p. 1, s/f.

³⁹ El mismo Dávila, en una entrevista reciente, se refiere a los temas, problemas y/o preocupaciones que aborda la literatura y el literato de los noventa: "Yo considero a la narrativa actual como un testimonio humano, de época, como una meditación sobre los grandes problemas de la sociedad, tanto del hombre que vive en el Ecuador como fuera de él; entonces, eso abre las perspectivas de la literatura cuando se aborda temas como la miseria humana, la pobreza, los conflictos que genera la ciudad, etc.". Entrevista realizada por el autor de esta tesis a Jorge Dávila V., mayo 19 de 1999.

⁴⁰ Tal y como lo manifiesta Joseph, la ciudad moderna y sobre todo la contemporánea, parece haberse escapado de las manos del hombre en su afán de progreso, en su afán de construcción-destrucción, que huía de todo control racional hasta caer, incluso en el absurdo. "Pues en ella comenzaron de inmediato a expresarse todos los excesos humanos, todas las conductas en contravía, como en un teatro para el espectáculo, todos los delirios de novedad y de actualidad, todas las voracidades imaginables, las múltiples voracidades e intereses, las velocidades. En ella el imperio de lo efímero se hizo fuerte. Hasta allí llegaron las migraciones incontroladas e incontrolables de todos los países, provincias, etnias y regiones, y muy pronto las ciudades fueron el receptáculo babélico donde debían por fuerza coexistir culturas y estilos de vida de origen espacial y temporal no sólo diferentes sino incluso contrarios y hasta antagónicos", Isaac Joseph, *El transeúnte y el espacio urbano*, México, Gedisa, 1988, p. 191.

tratar temas que se desarrollan en ciudades europeas, principalmente; demostrando con ello, una cierta tendencia cosmopolita de nuestros escritores.

Emerge, por lo tanto, la ciudad como la protagonista de las historias en la narrativa de este periodo⁴¹; ciudades con sus particularidades, que no persiguen sino conformar un imaginario a través de los textos literarios, que permiten entender diferentes y singulares modos de apropiación del espacio urbano, delimitando sus fronteras (imaginarias) y estableciendo puentes simbólicos entre el espacio y la memoria colectiva.

Ciudades que cobijan a personajes de lo más inverosímiles, bondadosos, crueles, agónicos, espeluznantes, conflictivos, apocalípticos, etc.; que manifiestan sus sueños, sus aspiraciones, sus terribles desilusiones y descontentos frente a un sistema que los absorbe y les carcome el espíritu. “En este nuevo estado de cosas -dice Alicia Ortega- la vida de los personajes adquiere una fisonomía imprevista, como si el desbordamiento de la ciudad, con sus cambios físicos y reales, arrastrara a todos a una readecuación violenta de sus vidas”:⁴²

... Llega a la puerta de su casa pero no entra, necesita extirparse aquel malestar y por eso cruza la calle y entra en el bar lleno de vecinos. Bebe silenciosamente, casi solo, y, contrariamente, su malestar se dilata hasta empujarlo a la decisión. Tambaleante cruza La Marín que es un pedestal con caballo estático brincando en el aire, tres agobiados faros, un poncho con dos cabezas dormidas; luego, la cuesta de la Flores que es una columna irregular de mendigos y borrachos tirados en la calzada. Por fin el cine Rex, con su facha de viejo fantasma amordazado...⁴³

⁴¹ Lo que, según palabras de Carpentier, es la misión del novelista contemporáneo: “... me convenzo de que la gran tarea del novelista americano de hoy está en inscribir fisonomía de las ciudades en la literatura universal, olvidándose de tipicismos y costumbrismos”. Alejo Carpentier, *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Barcelona, Plaza & Janés Editores S.A., 1984, p. 11.

⁴² Alicia Ortega, “La representación de Quito en su literatura actual”, ensayo inédito.

⁴³ Huilo Ruales Hualca, “Los abusos de la metrogoldinmayer”, en *Loca para loca la loca*, Quito, Editorial Eskeletra, 1989, p. 117.

Estas ciudades/personajes/protagonistas⁴⁴ nunca comparables con las ciudades de las grandes metrópolis -aunque sí hay textos que se circunscriben dentro de estos escenarios-, porque nuestras ciudades son particulares y diferentes las unas de las otras, porque son el reflejo y el producto de “simbiosis, de amalgamas, de transmutaciones tanto en lo arquitectónico como en lo humano”.⁴⁵ Y sus gentes/seres/personajes no pueden sino representar este mundo diverso, heterogéneo y conflictivo, en donde se produce una toma de conciencia de la situación inhumana; la entrega del hombre a la existencia inmediata con sus semejantes; la vida aparece como algo esencialmente en tensión contradictoria que significa la angustia (el “miedo”, diría Jesús Martín Barbero) del ingreso a una ciudad moderna e, incluso, postmoderna:

Seres del vivir cotidiano y ordinario; individuos nada heroicos, con características comunes y problemas comunes: niños, adolescentes, oficinistas, amas de casa, campesinos, prostitutas [...] en su lucha diaria por la vida, para lograr alguna ilusión o, simplemente, por mejor soportar su desilusión.⁴⁶

En este estado de cosas, y con la complejidad que engendra la “vida de la ciudad”, encontramos el ascenso de personajes que nunca antes estuvieron tan presentes en nuestra narrativa; y que irrumpen, fundamentalmente, a partir del reconocimiento de la existencia de grupos llamados “minoritarios”; nos referimos a los pandilleros, a los habitantes de los barrios marginales, homosexuales, travestis, prostitutas, etc., que buscan su propia conciencia e identidad:

⁴⁴ *El rincón de los justos*, de Jorge Velasco Mackenzie, es un buen ejemplo de ciudad-protagonista.

⁴⁵ Alejo Carpentier, op cit., p. 13.

Juro que no entiendo, les decía Erasmo a las caritativas. Verán, adú es amigo y también parcerero y pana y yunta, cuatro palabras para una misma cosa.

Cuando quieren decir calle, dicen lleca, ronda, patín, Matavilela, y peor no se entiende cuando hablan de robos, y dicen choreos, levantes, pingües, hurtos que es la palabra buena, pero todo rápido, como al dirigirse a una mujer para decirle pinta, carne, hembra, colectivo si es de las que rinden, o sea güisa, zorra, meca, chuchumeca ...⁴⁷

O, cuando se aborda el tema de la homosexualidad, como es el caso del cuento “Los paseos alucinados del profesor Reina”:

PR: Tú sabes que hace tiempo me pasó algo parecido con un muchacho de dieciséis años; en esa ocasión fue él mismo quien me agredió. Te juro que en ningún momento se me pasó por la mente hacerle daño a ninguno de los dos: era la divinidad y ante ella solo puedes extasiarte. Tú me entiendes, ¿verdad?

(Intento pero ya no puedo responderle porque la mirada del profesor Reina se ha quedado como congelada en dirección a mis labios y su mano, torpemente, acaricia mi mejilla)

PR: Adán, solo, desnudo en mitad del Paraíso; eso es el éxtasis y Dios nos bendice.⁴⁸

Otra de las irrupciones notables que se dan en la actual literatura ecuatoriana, es la de la mujer, quien deja de ser un personaje accesorio al servicio del protagonismo del primer personaje masculino, para transformarse en la protagonista de la obra literaria. Ya no es el “sujeto amado, sino el sujeto que se ama; ya no es el objeto de quien se habla, sino el sujeto que habla, no solo desde su punto de vista sino desde su propio tono de voz”.⁴⁹

⁴⁶ Raúl Vallejo C., *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX*, op. cit., pp. 16-17.

⁴⁷ Jorge Velasco Mackenzie, *El rincón de los justos*, Quito, El Conejo, 1983, p. 103.

⁴⁸ Raúl Vallejo C., “Los paseos alucinados del profesor Reina”, en *Fiesta de solitarios*, Quito, El Conejo, 1992, p. 32.

⁴⁹ Raúl Vallejo C., *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX*, op. cit., p. 47.

Por otro lado, surge en la actual narrativa ecuatoriana lo que podríamos denominar la “voz de la infancia”. Dentro de esta perspectiva, los niños/protagonistas miran -por así decirlo- “el mundo de los adultos” y, frente a los desencantos y avatares de la vida moderna y postmoderna, no les queda sino refugiarse en aquellos “mejores días”, cuando sus padres, abuelos o los mayores del barrio narraban pasajes maravillosos, escenas de convivencia y reuniones de “mantel largo”, juegos de trompos, rayuelas, canicas, etc., que ellos mismos o los otros desentrañan; complemento de una infancia dolorosamente vivida y superada, o nostálgicamente evocada desde un lejano presente, que no deja de ser, en última instancia, un mundo misterioso e inexplicable:

“A quien me dé la gana, cabrón. Sería una buena respuesta, ¿no? ¿Por qué la niñez no se prolonga? Después de todo es absurdo, duro, estúpido. Claro que hay amarguras de la infancia que no tienen nombre, amarguras inexpresables. ¿Verdad, Justi? Pero, generalmente, un niño busca su mentira y en ella vive un instante feliz. A veces esa mentira es un amigo imaginario que cuenta largas, inacabables, maravillosas historias, un amigo oportuno, que está presente en los momentos precisos en que debe estar, y que tiene sobre todo otra virtud la de que jamás lo ven los mayores, jamás...”⁵⁰

De la misma forma, los escritores de esta época emprenden una lucha a muerte con el lenguaje, con la palabra, en la búsqueda de nuevas formas de expresión, que les lleven a construir un discurso auténtico, una identidad lingüística que, en última instancia, exprese una verdadera ideología del momento. Surge, entonces, esta *dificultad estética* -de la que nos habla Vallejo Corral- como tema mismo de escritura o, mejor, una “hiperconciencia

escrituraria”, que arroje esta nueva forma de concebir a la creación como una labor de artesano de la palabra, un trabajo de hormiga con el lenguaje, llegando en último término a que la escritura no sea sino “lo único evidente / inminente / [...] romperle el culo a las palabras”.⁵¹

Paralelamente, se cierne aquel desencanto del escritor frente a un público que prefiere las “telebobelas” y no las novelas; y frente a un sistema que “no le gusta que la gente lea”, no encontrando otro refugio/escape que el encierro en su mundo de fabulador, de constructor de mundos y discursos dentro de una realidad histórica en la que le ha tocado vivir:

En los 90, sin posibilidades políticas de reconstitución de los *frentes culturales*, y agotada la dinámica de los *talleres*, los escritores se presentan como autores individuales enfrentados a su soledad no solo en el acto mismo de la escritura [...], sino además en su práctica cultural, evidenciando un rechazo cada vez mayor a la política institucional y renovando el aislacionismo de las prácticas sociales similar a la de cierta tendencia modernista que, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, encontró en la *torre de marfil* la respuesta sensible de rechazo a un mundo pragmático y, en este caso, globalizado y carente de utopías, en el que el escritor no tiene cabida si su obra es el *best seller* o su nombre se convierte en marca registrada del mercado del libro.⁵²

En esta misión de búsqueda, aparece de manera recurrente el empleo de expresiones coloquiales en los discursos, los usos de jergas y argots, de regionalismos o localismos o formas diglósicas, nuevas construcciones o juegos con las palabras (aglutinaciones, españolizaciones de vocablos extranjeros, etc.); en fin, de términos y discursos que acerquen la ‘realidad real’ a la ‘realidad

⁵⁰ Jorge Dávila Vázquez, “El Testigo”, en *Narraciones* (obra conjunta con Eliécer Cárdenas), Guayaquil, Publicaciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1979, pp. 122-123.

⁵¹ Efraín Jara Idrovo, “Escamoteo”, en *El mundo de las evidencias*, Quito, Libresa, 1998, p. 266.

representada', mediante los cuales el público lector encuentra y descubre un/su país escondido.

De igual modo, se construye aquello que se ha dado en llamar el “placer por el desciframiento”, o lo que se conoce con el nombre de ‘obra abierta’⁵³, con lo que el lector se hace “cómplice” del escritor al verse inmerso dentro de este universo de búsquedas, retroalimentaciones; de preguntas y respuestas. En este sentido, Rosalba Campra manifiesta que el secreto de la autenticidad del escritor de esta época radica en el ingreso al “laberinto de la búsqueda permanente”, a fin de alcanzar su propia voz:

De la mimesis de los aspectos que en la naturaleza o en las costumbres puedan considerarse caracterizantes, a las más atrevidas fundaciones imaginarias, la literatura latinoamericana ha ido trazando poco a poco las líneas en las cuales leer la propia definición. Definición que no es nunca estática, que no significa metas alcanzadas de una vez y para siempre; que, por el contrario, aparece como un hacerse en la búsqueda misma.⁵⁴

Debemos señalar, además, que varios escritores concretizan en sus obras a héroes míticos, legendarios e históricos; transformándoles, desmitificándoles también de su categoría de “héroes”, cuando asumen en los textos actitudes y características normales, ordinarias y cotidianas.⁵⁵

Dentro de las técnicas y/o estrategias narrativas de las que echa mano el escritor, anotamos: distorsión o superposición de tiempos y espacios; cambio permanente de perspectivas o voces narrativas; el nuevo rol del narrador que muy

⁵² Raúl Vallejo C., *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX*, op. cit. p. 21.

⁵³ Se recomienda la lectura del texto de Umberto Eco, titulado “El problema de la obra abierta”, Ponencia presentada en XII Congreso Internacional de Filosofía, Venecia, 1958 y publicada en las *Actas del Congreso*, vol. VII, Florencia, 1961, p. 139.

⁵⁴ Rosalba Campra, op. cit. pp. 120-121.

rara vez conserva su omnipresencia tradicional; libre manejo de diálogos y monólogos; cambios de velocidad narrativa gracias a la introducción en el relato de pistas falsas, repeticiones, digresiones; montaje de planos, flash backs, travellings, el contrapunto, etc. Así como elementos de realismo mágico, honda psicología, humor, ironía, erotismo, etc. Son, pues, estas las tendencias que -según Ubidia-⁵⁶ marcan a la Nueva Narrativa Ecuatoriana: a) el realismo mágico; b) algunas de sus variantes cercanas que recrean tanto los modos expresivos de la leyenda rural o de la comidilla citadina, cuanto los ritmos, las cadencias y las peculiaridades del habla citadina; c) lo que, en el lenguaje lukacksiano, llamaríamos la *narrativa del héroe problemático*, tan propia de las ciudades urbanas y capitalistas; d) la temática histórica; y, e) el relato fantástico, de ciencia ficción y utópico.

2. El autor y su obra.

Jorge Dávila Vázquez nace en Cuenca en 1947. Su infancia la comparte con su madre y dos tías, quienes lo inician en el mundo de la literatura cuando compartían con él leyendas, viejas fábulas, consejas, mitos y supersticiones. En ese universo familiar conoció *Las Mil y una noches*, en la versión cortesana y afrancesada de Galland; *Corazón* de Amicis; *La isla del tesoro*, etc. Luego vino Verne, Dumas. Todo, en un ambiente cargado de tradición, ultra conservadorismo, provincialismo e, incluso, parroquiano. “Por esos días –nos confiesa nuestro autor– se anunciaban las películas de aquellos tiempos en

⁵⁵ Lo que se presenta en Dávila Vázquez de manera recurrente, especialmente en los textos de su última etapa.

⁵⁶ Abdón Ubidia, *El cristal con que se mira*, obra inédita.

grandes cartelones que pendían de las plazas principales, lo que le daba a nuestra ciudad, efectivamente, muchos aires de parroquia”.⁵⁷

Se enroló en las filas de la escritura desde muy joven, “suelo decir que empecé a escribir por llevarle la contraria a un profesor de la escuela que aseguraba que copié un pequeño poema que escribí para mi madre en quinto grado”⁵⁸, nos dice el autor. Posteriormente, en el colegio, gana unos Juegos Florales organizados por el Colegio Manuela Garaicoa; empero, su carrera misma como literato se da en la década del setenta.

Sus primeros textos son más bien textos en poesía; textos que aparecen en fragmentos en algunas revistas y/o periódicos de la ciudad⁵⁹. Posiblemente, el primer texto más o menos conocido es un conjunto de poemas de carácter social que se titula *Las almas de la antigua angustia*, que ganó el Premio “Ismael Pérez Pazmiño”.

Hacia 1975, decide publicar *Nueva Canción de Eurídice y Orfeo*.⁶⁰ Aparecen algunos de sus textos en la *Lírica ecuatoriana contemporánea* de Hernán Rodríguez Castelo, que significará la presentación oficial del cuencano en el contexto de la literatura ecuatoriana.

Jorge Dávila es un escritor multifacético de muy equilibrada labor en diferentes campos: su poesía, sus cuentos, su novela, teatro y ensayo, así lo

⁵⁷ Jorge Dávila V., entrevista concedida al autor de esta tesis el 29 de mayo de 1999 en el Banco Central del Ecuador, sucursal Cuenca.

⁵⁸ *Ibíd.*

⁵⁹ Podemos, para citar solamente, anotar: “Obertura”, *El Mercurio*, 13 de enero de 1974; “España amanece”, Suplemento del diario *El Mercurio*, Cuenca, noviembre de 1975; y, “Canción de amor”, Suplemento del diario *El Mercurio*, Cuenca, marzo 31 de 1976.

⁶⁰ Reeditado en *Memoria de la poesía y otros textos*, Cuenca, Publicación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1999.

demuestran; un escritor lúcido, ágil y sugestivo, cuya obra es, asimismo, bastante amplia. Al comienzo de su carrera de literato se sintió muy atraído por la historia del Ecuador, tal y como puede verse en los primeros textos, como por ejemplo en *María Joaquina en la vida y en la muerte*. Pero lo que más se manifiesta y le interesa es el tema de la familia, del barrio, la ciudad y la sociedad provinciana (que ha sido mayormente trabajado); los problemas de los hombres y mujeres a los que ve vivir y morir de cerca; de aquellos que sufren a diario las pequeñas calamidades ordinarias, sin relieve; de los que se aferran a sus sueños y vencen a la desolación y a la desventura; y de los que son vencidos por la muerte. Busca que el hombre reflexione sobre sí mismo y su destino; su vida, las pequeñas tragedias que la conforman, pero también la esperanza que se enciende siempre en medio de la oscuridad.

Un Dávila V. muy consciente que la tarea del escritor reclama un trabajo y una constante perseverancia. Se considera un obrero, un artesano que combate a diario con la palabra, y que no apunta sino a una hiperconciencia escrituraria del creador:

Pienso que el el título de “Relatos Imperfectos” le cae bien al libro porque los escritores jóvenes tenemos que aprender a ser modestos y a darnos cuenta que somos todavía aprendices. Entonces, si bien en la nueva literatura hay obras logradas, obras estupendas, los jóvenes no hemos alcanzado el nivel de los viejos. Por ejemplo, estos días estoy deslumbrado por la prosa de Cuesta y Cuesta en *Los Hijos*, una obra aparecida por primera vez en el año 62 pero escrita hacia la década del 40, cuando Cuesta tenía más o menos unos treinta años; sin embargo, él la ha ido puliendo hasta obtener una obra de calidad extraordinaria. Integra los cuentos anteriores y va elaborando la prosa de esos mismos cuentos; ha ido dejando lo más esencial, es decir, depurándose. El sí podría hablar de una cierta perfección en lo que hace, pero nosotros los jóvenes no

podemos hablar más que de intentos que a veces se logran y en otras abortan.⁶¹

Su ingreso dentro del campo de la narrativa (a la cual siempre la consideró como un gran reto) lo hace con la novela *María Joaquina en la vida y en la muerte*, Premio Nacional de Literatura “Aurelio Espinosa Pólit” en 1976, novela que no causó pocas controversias en el sentido de que, algunos, afirmaban que se trataba de la pintura de una época de nuestro país y en la cual se evidenciaban los excesos del dictador; sin embargo, de gran acogida dentro del público como lo demuestran sus más de cinco ediciones.

Más tarde aparece *El círculo vicioso* (1977), que es quizás el cuentario en el que más claramente se refleja la vida de familia y los innúmeros suplicios que padece dentro de un universo cerrado y cruel; de la misma forma se describen y se levantan aquellos ambientes que, aparentemente insignificantes, muestran esta vida de encierro de los personajes en el momento de asumir roles protagónicos: el cuarto, la casa de inquilinato, los patios traseros, la sala de las visitas, el comedor, el umbral, la ventana, etc., espacios íntimos y fundacionales de estos personajes atrapados.

En 1977 publica *Los tiempos del olvido*, Premio Nacional “Al mejor libro de prosa literaria” , una suerte de novela fragmentada, una serie de diez historias en la que vislumbramos el ocaso de una familia, la familia Carreño que representa la caída de una aristocracia ante el advenimiento de una arrolladora burguesía. En 1979 publica “Pequeñas desolaciones”, incluida en *Narraciones*, cinco cuentos y una novela breve en la que se decanta el barrio y la ciudad que vive los excesos

⁶¹ Francisco Febres Cordero, “Jorge Dávila Vázquez y sus *Relatos Imperfectos*”, op. cit., p. 2.

de una religión y un sistema que corroe el espíritu de los personajes, que no tienen la posibilidad de surgir e ingresar a nuevas realidades que se transforman muchas veces en utópicas. En 1980 publica *Relatos imperfectos*, la primera parte conformada por un grupo de cuentos aparecidos en ediciones anteriores; mientras que en la segunda encontramos la novela breve “Gabriel o las puertas de la noche”, alrededor de la cual gira una visión sobre la problemática del escritor con el “pluriempleo”; de la misma forma, se aborda el tema de la ciudad y la provincia, su encerramiento y el impedimento por acceder a una prometedora modernidad, así como el problema del retorno ante la huida inminente.

En 1980 aparece *Este mundo es el camino*, Premio Nacional de Literatura “Aurelio Espinosa Pólit”, cuentario conformado por cinco series de cuentos vinculados por un tema nuclear, por ejemplo, la niñez, la adolescencia, el tema de los mitos, el diálogo con referentes anteriores a través de las obras de arte de otros tiempos, sin embargo re-creadas y re-actualizadas en el presente fictivo de los textos.

En 1983, *Cuentos de cualquier día*, una serie de los mejores cuentos recopilados por el autor en una edición publicada por la Casa de la Cultura en los cuales se evidencian temas de la casa, la familia, el barrio, la plaza, el pueblo, la ciudad y la provincia. En 1985 publica *Las criaturas de la noche*, tres series de cuentos agrupados de acuerdo con diferentes temas: los pecados capitales, los denominados “otros” pecados y una suerte de incursión en textos que no tienen nada que ver con los referentes anteriores lo que muestra una actitud de autor por ensayar nuevas búsquedas en su fabulación y que serán más tarde abordados con mayor soltura en la etapa final del escritor. En 1991 aparece *De rumores y*

sombras, tres novelas breves, la primera, “Quizás”, la única nueva, pues, las dos que cierran la serie, aparecieron en *Pequeñas desolaciones y Relatos Imperfectos*, respectivamente. En 1991 Libresa publica *El dominio escondido*, obra que responde a una selección de los cuentos publicados por el autor hasta esa fecha con el estudio introductorio de Felipe Aguilar Aguilar. En 1994 aparece *Cuentos breves y fantásticos*, un conjunto de cuentos que marca el alejamiento definitivo del autor para con aquellos temas relacionados con la familia, la ciudad y la provincia. El referente de esta nueva entrega estará marcado por lo que llama Ubidia el relato fantástico, de ciencia ficción y utópico, pues, aparecen escenarios nunca presentes en textos de las etapas anteriores con marcadas acentuaciones paródicas, sobre todo con respecto a los mitos griegos y la fabulación de nuevos mitos que nos remiten de inmediato a una aguda influencia borgeana.

En 1995 publica *Acerca de los ángeles*, cuentos que tienen su génesis en la imaginería cristiana, pequeñas estampitas textuales cada una de ellas motivadas por una imagen o cuadro de un ángel; cuya idea o intención final no es otra que la de afirmar que “todo hombre tiene un ángel particular con el que se identifica”. Finalmente, *Vuelta de tuerca*, obra inédita, en la que resuena esta actitud del autor por construir universos distantes, utópicos o universales; de la misma forma, la fabulación de seres extraños y lejanos que no se encuentran dentro de nuestro imaginario; la recreación de mitos, sin embargo, re-actualizados en nuestra cotidianidad, trastocados en situaciones de la vida diaria, etc.

3. Etapas de creación:

a) Etapa experimental.

Esta etapa está conformada por la novela *María Joaquina en la vida y en la muerte*, y los cuentarios *El círculo vicioso* y *Los tiempos del olvido*. Obras que se caracterizan por ser textos laberínticos, en los que se deja entrever el afán experimental de aquel joven escritor que se siente un poco deslumbrado por todo lo nuevo que lee, por todo lo nuevo que siente, y que trata de incorporarlo en su obra. Intenta encontrar un lenguaje narrativo, una manera de expresar las vivencias ajenas, que no son otras que las vivencias de la clase media.

Los textos de esta primera etapa se caracterizan por ser muchas veces duros de leer porque rompen en forma desconcertante la secuencia del relato e intercalan historias secundarias. Se dan saltos hacia atrás y hacia adelante en el tiempo y porque se cambia con suma facilidad de narrador y de espacio. Esta es una etapa altamente neobarroca, con sus juegos de palabras, su brillo, su poesía audaz y con mucha abundancia. Del mismo modo encontramos la presencia de *realismo mágico*, principalmente en la novela y en los relatos de *Los tiempos del olvido* ; todas estas, influencias de la narrativa hispanoamericana⁶².

b) Etapa de transición.

Etapa en la que persiste el afán experimental del autor, aunque de forma no tan marcada como la anterior ya que se manifiesta algunos brotes por dejar

⁶² Pienso que en los catorce relatos del *Círculo vicioso* la cosa cuajó bien, incluso con una estructura ligeramente complicada que no fue intencionalmente buscada. Yo trataba de encontrar algo: un lenguaje narrativo, una manera de expresar vivencias ajenas, porque a mí no me interesan las vivencias propias en el campo de la literatura. Me preocupa más bien expresar las vivencias de

constancia de lo vivencial, de lo vital. La narración desde múltiples perspectivas todavía se mantiene como lo evidenciamos en “El Testigo” y la muy curiosa irrupción de la literatura en la literatura con la “Señorita que leía a Escudero”. Los cuentos de la transición son cuentos más universales con respecto a la etapa anterior, aunque siempre hay un olor, un sabor nuestro. Por tanto los temas sobre la casa, la familia y el barrio estarán todavía latentes, aunque con mucho menor grado y abundancia con respecto a la etapa inicial. Los excesos experimentales, de lenguaje y la irrupción de lo real maravilloso, igualmente, se atenúan, se flexibilizan y se decantan con el único afán de encontrar un lenguaje y un estilo cada vez más particular, propio.

la clase media [...] porque pese a que significa una etapa de búsqueda, da algunos frutos interesantes, Jorge Dávila V., entrevista citada...

c) Las búsquedas.

Marcada principalmente por los libros *Relatos imperfectos* y *De rumores y sombras*, en los cuales se manifiestan las preocupaciones sobre lo que acontece en la ciudad y la provincia fundamentalmente. Es importante subrayar que en esta etapa se presenta una circunstancia particular como es el anhelo de salida o escape de un universo colmado de excesos y hermetismo; al mismo tiempo que se manifiesta la imposibilidad del retorno a universo original. *De rumores...* es, sobre todo, un trabajo que tiende a romper con el experimento e ir cada vez más hacia lo vivencial y trascendente del hombre.

d) La apropiación del oficio de escritor.

Etapa que gira alrededor del cuentario *Este mundo es el camino*, a través del cual se marca el fin de la experimentalidad de nuestro autor con respecto a la presencia de una abundante cantidad de voces narrativas y cambios de perspectivas. Aquí evidenciamos una cierta condescendencia del escritor con el lector en lo que respecta al empleo de estructuras menos complicadas que las anteriores; al mismo tiempo que en este afán de universalidad ya sea mediante el empleo de la parodia o la construcción de los denominados “microcuentos”, cuyos temas giran en torno a los mitos clásicos.

e) La madurez.

Dentro de esta etapa final encontramos dos momentos claramente definidos. El primero, con el cuentario *Las criaturas de la noche*, cuentos independientes, únicos, pero al mismo tiempo, lo suficientemente ensamblados entre sí para configurar un cuadro total de una ciudad y de la vida misma. Un libro orgánico, con personajes que protagonizan una historia pero que aparecen en otras para redondear sus esbozadas personalidades; con entrecruzamientos de amistades y problemas para ratificar el carácter transitorio de la vida. Escenarios con dramas cotidianos, en donde la pobreza material engendra la miseria del alma; “mezquindades espirituales tan grandes que no pueden paliarse ni con la religión”⁶³. Personajes solitarios, envidiosos, ávidos por amar y ser amados, cobardes y sumisos, descorcertados frente a la vida que no les ofrece salidas y oportunidades. Todo gira alrededor del “cinturón temático”: el pecado, el adulterio, la seducción, la hipocresía, la apariencia social, el alcoholismo y, por encima de todo, la malidicencia, esa atmósfera del despiadado rumor colectivo que atrapa la vida del prójimo y la destroza entre sus dientes con malsano placer.

En segundo lugar, aquello que Ubidia denomina “el relato fantástico y utópico”, y dentro del cual encontramos a sus *Cuentos breves y fantásticos*, *Acerca de los ángeles* y *Vuelta de tuerca*. Son cuentarios que se escapan definitivamente de los temas de la familia, el barrio, la ciudad y la provincia para

abordar temas más universales y fantásticos. De la misma forma, encontramos un riquísimo empleo de la parodia cuyo fin no es otro que el “desacralizar” los mitos clásicos trastocando escenarios y personajes dentro de una cotidianidad; paralelamente, se da la presencia de los “microcuentos” y la fabulación de lugares exóticos y lejanos, con clara influencia borgeana.

En suma, en la obra de Dávila Vázquez existen algunas constantes como son los temas de la casa, el barrio, la ciudad y la provincia; los múltiples problemas en los que se encuentran envueltos los diferentes personajes que transitan en este espacio tradicional y ultraconservador; y el empleo de la parodia, fundamentalmente, sobre mitos griegos que, trastocados nos remiten a un nuevo universo fabulado y cotidiano.

⁶³ Cecilia Ansaldo, “Mezquindad y pecado”, en Revista *Tiempo Libre*, N° 10, abril, p. 54. Guayaquil, s/f.

CAPITULO III

Hacia la construcción de un imaginario de la ciudad de Cuenca.

Y pasaron los días y llegó el tiempo en que las casas se quedaron solas, de soledad humana, han cumplido un ciclo como sus dueños decían y ese aire de modernidad que alguien esgrimió en un justificativo de mal gusto, degeneró en codicia. Cayeron los muros de los conventos, los altares de las iglesias, las capillas colegiales donde se entraba a rezar en casa propia; los púlpitos recubiertos de pan de oro, como almas en pena vagan extraviados en bares y cantinas, se arrancaron las verjas del parque, una cuadra entera de su entorno se redujo a polvo, elevándose luego horrendos edificios ideados por afuereños.

(Josefina Cordero Espinosa, “Las Casas Viejas”).

Si consideramos a la ciudad, en general, en su dimensión física y como estructura cultural, como un escenario en el que conviven lenguajes, evocaciones, sueños, miedos y utopías; normas, códigos y convenciones; imágenes, símbolos de pertenencia y variadas escrituras; entendemos que la lectura de una ciudad puede partir desde los más diversos ámbitos y elementos que la constituyen. Entonces, debemos/podemos hablar de varias posibilidades de lectura de una misma ciudad, porque esta, a la vez que una, es, múltiple, heterogénea y dialógica⁶⁴; con sus propias normas, códigos; con memorias individuales y

⁶⁴ Bajtín manifiesta que la ciudad es una gran polifonía, el encuentro de coros, la heteroglosia de voces y murmullos por excelencia, que comparten relaciones de tensión y conflicto; es el punto de confluencia de códigos comunicativos y de significaciones.

colectivas que se proyectan sobre un espacio colmado de significación histórica y social⁶⁵.

Por ejemplo, es posible efectuar la lectura de la ciudad desde el recorrido mismo que realiza algún transeúnte por las diversas calles, plazas, parques y mercados; pasando por la afluencia innúmera de jóvenes por alguna avenida “de moda”, centros comerciales o malls, también “de moda” -cuya riqueza iconográfica de señales y signos a más de colorear y definir ese espacio, invita al sujeto urbano a iniciarse en las bondades y gentilezas que le promete la vida moderna-; hasta las más diversas formas de escritura que nos permiten establecer puentes simbólicos de apropiación de la ciudad.

En este sentido, los *graffitis*, los avisos callejeros, los *publik*, los pictogramas, los cartelones de cine, la literatura, y otras fantasmagorías actúan como legítimas “marcas que evidencian modos de habitar, de mirar y de imaginar el esfuerzo que hacemos, como habitantes, por apropiarnos de una memoria desde donde fabular un sentido de pertenencia, de identidad y de certeza”⁶⁶, pues, solo a través de estos sistemas de representación, evocamos, actualizamos y concretamos acontecimientos, personajes, mitos, lugares, olores, colores que identifican a una ciudad, la definen y la segmentan; al mismo tiempo que las diferentes fabulaciones (historias, leyendas, dichos, refranes y rumores) que se

⁶⁵ “Las ciudades -afirma Joseph- son muchísimo más que una simple instalación física hecha de calles, avenidas, rotondas, edificios, casas, pueblos, porterías, avisos publicitarios y plazas; está compuesta por toda aquella carga de afectos, sensibilidades y temores que se asocian a nuestras representaciones del mundo”, Isaac Joseph, *El transeúnte y el espacio urbano*, Bogotá, Gedisa, 1988, p. 208.

⁶⁶ Alicia Ortega, op. cit.

narran, permiten establecer recorridos y ‘rutas’ que finalmente se “tejen en reconocimientos, lugares de cita, de encuentro y de juego”.⁶⁷

Fábulas que nos remiten a viajes laberínticos por alguna casa de inquilinato; parquecitos de enamorados marcados por las primeras promesas de la adolescencia; calles-fantasmas por donde deambulan algunos seres que quizás nunca existieron, pero a los que todos aseguran haber visto; placitas en las que comulgan y se inventarían las fabulaciones más inverosímiles sobre el “chisme de la semana” o los “personajes de moda”; barrios con tradición, perdidos en el tiempo, por la novedad de una incipiente modernidad, pero latentes en la memoria colectiva. Ficciones que nos remiten a universos plagados de situaciones cotidianas: la compra-venta, la religión, la moral, la familia, el barrio, las deudas, el alcoholismo, el desamor, el abandono, la homosexualidad, la censura, el machismo, etc. Personajes que huyen de su pueblo-ciudad originario para buscar mejores días en alguna metrópoli; personajes apocalípticos que sufren los embates de un espacio urbano que le es esquivo, cruel y roñoso; al fin de cuentas, personajes abatidos por el diario vivir y las mil y un peripecias que se inventan para escapar o, al menos, congraciarse con el medio en el que habitan, porque sin duda, “toda elaboración literaria es una forma particular de habitar la ciudad e identificarse con ella”.⁶⁸

⁶⁷ Jesús Martín-Barbero, “Prólogo a *Imaginario Urbanos* de Armando Silva”, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1994, p. 27.

⁶⁸ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, México D. F., Talleres de Producción Gráfica y Comunicaciones, S.A., 1996.

En estas circunstancias, la ciudad se ha convertido en un tema predilecto de la literatura⁶⁹. En unos casos la representación de la misma aparece terriblemente evidente, por ejemplo, Bagdad en *Las mil y una noches*, Praga en Kafka, San Petesburgo en Dostoievski, Venecia en Casanova, New York en John Dos Pasos, o Dublín en el *Ulises*; en otros casos, se construyen villobarrios, suburbios, comarcas o ciudadelas que no solo deben su prestigio, sino su existencia misma a la escritura: Yoknapatawpa de Faulkner, Santa María de Onetti, Comala de Juan Rulfo, Macondo de Gabriel García Márquez, Arkham de Howard Philip Lovecraft; o, en el caso de la obra de Dávila V., y refiriéndonos en particular al cuento “Gabriel, o las puertas de la noche”, la constitución de un universo imaginario, como es el barrio de San Rafael; y, en general, en toda su obra, la ciudad de Cuenca, pues, “ninguna ciudad existe verdaderamente sino como ficción. Las ciudades son páginas en blanco que escribimos todos, pero que sólo puede firmar un escritor predestinado”.⁷⁰

Desde esta perspectiva, nos preguntamos cómo se construye un imaginario⁷¹ de la ciudad de Cuenca en la narrativa de Dávila Vázquez, en la cual

⁶⁹ Vale recordar, en breves rasgos que, incluso, las ciudades en muchas ocasiones han sido las verdaderas protagonistas de una determinada obra literaria, como por ejemplo, y en el caso ecuatoriano, la Matavilela del *Rincón de los justos* de Velasco Mackenzie; lo cual, a su vez, nos remite a esta cita bastante iluminadora de Brito García: “La ciudad, signo augusto del hombre, puede decir que nada de lo humano le es extraño: nace, crece, inviste de mitos la existencia, trata de reproducirse, batalla, vence o es vencida. Al igual que el hombre, recuerda y festeja, se enluta y proyecta, ama y odia, es amada y detestada: acaricia la ilusión de la inmortalidad y muere: su unánime destino es el olvido. Puede ser que las verdaderas protagonistas de la vida sean las ciudades: que éstas algunas vez descubran con desmayo que sus vastos cuerpos están integrados por millones de desechables y efímeras células: nosotros”, Luis Brito García, “La ciudad como escritura”, en Revista Literaria *Quimera*, N° 126, Enero de 1999, p. 52.

⁷⁰ *Ibid.* p. 52.

⁷¹ El término “imaginario”, engendra algunos problemas de carácter semántico, pues, los diversos estudios que se han realizado sobre la ciudad parten de una definición operatoria del término desde donde abordar las diferentes posibilidades de lecturas que van desde los avisos publicitarios, *graffitis*, slogans, plazas, centros comerciales hasta la literatura misma. Para lo cual,

encontramos este deseo por aprehender la ciudad de un tiempo pretérito a través de la construcción de este puente simbólico que constituye la literatura y cómo, desde la ficción, el lector que habita la ciudad de hoy encuentra caminos para evocar y refamiliarizarse con aquello que ha devenido como algo extraño, lejano a veces y nostálgico, pues, según entendemos,

La escritura literaria, a la vez que acompaña procesos reales, ofrece saberes e imaginarios que una comunidad se construye de sí misma y, al mismo tiempo, le entrega motivos para imaginar su propia identidad en el punto de encuentro entre nuestras historias individuales y las narrativas de los avatares de la historia y cultura que nos abarca⁷²

Y más todavía, cómo la construcción de un imaginario de cualquier ciudad a través de la literatura, no constituye sino otra de las formas de evidenciar nuestros deseos y miedos por construir una ciudad utópica, o celeste (Brito García) en la que verdaderamente queramos vivir y habitar: “La representación de una ciudad [...] también es el efecto de un deseo o de muchos deseos que se resisten a aceptar que la urbe no sea también el mundo que todos quisieran vivir [...] se trata del estudio y proyección de la otra ciudad: ella misma”.⁷³

Por otro lado, si nos hacemos eco de la afirmación de Wallace Stevens, con respecto a que el ciudadano no habita una ciudad⁷⁴, sino una representación de ella tenemos, en verdad, que este espacio urbano en el que nos movemos a diario, no tiene más realidad que las imágenes y símbolos que percibimos en forma abstracta. En consecuencia, percibir la ciudad en el discurso literario no

y vale puntualizarlo, cuando nos referimos a “imaginario” dentro del contexto literario, lo tomamos como ‘recreación’, ‘fabulación’ o ‘literaturización’ de la ciudad en los textos.

⁷² Alicia Ortega, op. cit.

⁷³ Armando Silva, *Imaginario Urbanos*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1994, p. 23.

⁷⁴ Alicia Ortega, op. cit.

consiste sino en decodificar mentalmente este patrimonio de imágenes y símbolos que gravitan -en este caso- sobre la ciudad de Cuenca, en la producción narrativa de nuestro autor.

1. La ciudad evocada

La evocación de lugares perdidos y desaparecidos en el tiempo, la reconstrucción de instantes del pasado, de vivencias ya idas, de recorridos realizados por la urbe, siempre han constituido preocupaciones de la literatura. Efectivamente, esta concreción en el presente literario del pasado, permite tanto al escritor como al lector reencontrarse con un mundo perdido, retornar a un “tiempo original”, primero, fundacional, en el cual el sujeto (individual y colectivo) se mira a través de las imágenes y símbolos que en el texto se registran:

Desposeído por «demolición modernizadora» o por «limpieza contemporaneizante» de los soportes físicos de su pasado -casa, mesas, armarios, calles, parques-, el sujeto comienza a sentir que su memoria se convierte en el único lugar en el cual, mediante procedimientos evocadores, retornan a él las imágenes acompañantes del pasado, los lugares del origen; los puntos de partida del «viaje».⁷⁵

⁷⁵ Isaac Joseph, op. cit., pp. 168-169.

A partir de las imágenes y símbolos evocados, el habitante de la ciudad⁷⁶ empieza a sentir nuevamente que recorre aquellos espacios que en el presente ya no existen y se vale de la memoria no solo para evocar aquellos viajes durante su niñez y adolescencia por laberínticos pasajes, sino para darle sustento a su propia existencia y “volver sobre los instantes fundadores, recabar alrededor de los acontecimientos y lugares que por algún motivo para nuestra vida se tomaron como fundamentales”.⁷⁷ Del mismo modo, quienes no habitamos aquel espacio urbano, si bien no podemos familiarizarnos con ese universo, sí tenemos la oportunidad de establecer enlaces simbólicos y conocer desde dónde venimos, comprender lo que somos y planear lo que queremos ser; situaciones que no nos conducirían a otra cosa que a ese deseo y ese miedo del que nos habla Martín Barbero⁷⁸ de querer habitar una ciudad ideal, utópica⁷⁹ o celeste, referida líneas atrás.

En la obra narrativa de Jorge Dávila V., advertimos este esfuerzo por aprehender la ciudad de Cuenca de un tiempo anterior, pues, en los diferentes textos que conforman sus cuentarios y novelas breves, se evidencia la

⁷⁶ Lo que nos remite a lo que Armando Silva define como el “punto de vista del ciudadano”, estrategia discursiva mediante la cual el habitante de la urbe narra las historias de la ciudad. Al tiempo de transcribir, los dos sentidos con los cuales hace uso nuestro autor de tal categoría: “Primero, como una estrategia de enunciación en cuanto en la construcción de la imagen ya está previsto un ciudadano destinatario, con características de especial competencia comunicativa, tanto verbal como visual. Y segundo, hablo de punto de vista en relación con un patrimonio cultural implícito, que siempre actuará como especial sugerencia identificadora en esta relación dialógica de participación ciudadana”. *Ibid.*, p. 39.

⁷⁷ Isaac Joseph, op. cit., p. 169.

⁷⁸ Jesús Martín Barbero, *Pre-Textos. Conversaciones sobre la comunicación y sus contextos*, Cali, Editorial Universidad del Valle, 1996.

⁷⁹ Tal y como lo señala Joseph, este deseo por construir una ciudad ideal es, a la vez, un proyecto peligroso y despótico, en razón de que: “en la historia de la humanidad existen pruebas de que la utopía social y política conduce generalmente a la dictadura y al despotismo, en su búsqueda de la perfección que rechaza toda idea de divergencia y trata al disidente como a un enemigo del propósito colectivo. De igual modo, la utopía de aquellos urbanistas que sueñan la ciudad como un todo coherente, «limpio» y ordenado, transparentemente planeado, donde cada lugar debe ser

construcción de un imaginario a través de la descripción de lugares de antaño como casas, barrios, plazas o parques, calles, viejas residencias de inquilinato, patios, iglesias, conventos, etc., que en su mayor parte han desaparecido arrollados por el «progreso»; o, en el menor de los casos, han enrolado las filas del Programa “Salvemos al Centro Histórico”. De igual manera, encontramos en los relatos la presencia de los más variados personajes que habitan este universo y lo caracterizan: beatas, sacerdotes que no viven su fe, solteras engañadas, esposas sumisas, viejas chismosas, maridos abandonados, tontos que nacen y mueren tontos, ricos que nacen pobres, etc.

En fin, un universo que vive su cotidianidad con todas sus bondades, crueldades y desengaños, en donde el fanatismo religioso, la falsa moral, el afán conservador y el “qué dirán” se constituyen en el pan de cada día, y que a través de la memoria provocan en nosotros nostalgias, reproches y censuras con una Cuenca, con una ciudad recreada, representada en los relatos de Dávila Vázquez.

2. Representar la casa y la familia.

Cuando abordamos las etapas de la creación narrativa de Dávila Vázquez, afirmamos que en las mismas, al menos en sus tres primeros momentos, se recrean los diferentes acontecimientos que suceden al interior de la familia, el barrio, el pueblo, la ciudad y la provincia. Encontramos que el primer referente hacia la construcción del imaginario se inicia con la casa y la familia. La casa actúa como punto de partida a través del cual acceder más tarde (por medio de la

el resultado de un frío cálculo y cada cosa debe ocupar el justo lugar que un «plan» dispuso para

ventana y el umbral) a la calle, al barrio, a la plaza, al pueblo, la ciudad y la provincia.

En algunos casos, nos encontramos frente al lugar de habitación de una familia venida a menos o en decadencia, lo que nos remite a la caída de una aristocracia frente a una arrolladora irrupción burguesa. En otros, la idealización de la casa del encuentro, del escape o del retorno; un cuarto de trabajo tejido con los hilos de la rutina; el patio trasero de una gran casa de inquilinato en el que se entierran los desencantos frente a un mundo hostil y de revanchas; y, muchas veces, aquella casa de la infancia y de la adolescencia, que deviene como el lugar natural y más íntimo a partir del cual aquellas evocaciones ocurren en instantes de recogimiento del sujeto en su alcoba, sala de visitas, cocina y ante la puerta de calle, desde donde se “pretende adivinar el pueblo, sentir su lejano murmullo”.⁸⁰

En “Rosana, alguna vez”, por citar un ejemplo, el recuerdo y la nostalgia por la casa y la familia, elementos de una sociedad venida a menos, son evidentes; son evocados cada uno de los rincones y objetos que conformaban el escenario de la vida de los personajes en tiempos de aparente opulencia, y que han quedado grabados en la memoria fotográfica de la protagonista:

¡Rosana para acordarse! Si se acuerda de todo: la casa, la sala, el marco de plata con el retrato de los abuelos, la foto del marco bordado: el matrimonio de la tía enmarcado en flores de naranjo, macilentas y el abuelo entre rosas de raso negro-verdoso, cada vez más desmayada, hasta que un día amaneció en nada. [...] Recuerda los tapetes sobre la mesa y la estrella de polvo que dejaban al quitarlos, el piano viejo como una

ella, no se queda atrás en su despotismo.”, Isaac Joseph, op. cit., pp. 181-182.

⁸⁰ *Ibíd.* p. 169.

enorme dentadura postiza, las porcelanas cursis, la cabeza de Beethoven...
81

Más tarde y en el momento en que no quedan sino solamente recuerdos, el polvo actúa como símbolo que cobija todo el lugar y los seres, estableciendo un puente que eslabona un “antes” y un “después” de una familia que ha descendido al sótano de la ruina,⁸² que ocasionará, a más de la nostalgia, una suerte de malestar agónico con la nueva situación. Fijémonos en las siguientes líneas:

Usted se acordará de la horrible casita en que vivíamos, Dios, toda llena de polvo y de recuerdos, uno caminaba con un miedo espantoso de pisar un recuerdo, de romperlo, de caerse encima de la añoranza familiar apilada en todos los rincones y levantarse acatarrado por las nubes del polvo producido.⁸³

Pero la casa –también sujeta a segmentación: habitaciones, cocina, sala, comedor, patios traseros, jardines, recibidores, etc.– aparece reflejada en este esfuerzo de apropiación; que se consolida como suma de lugares propicios para la realización de situaciones cotidianas: la preocupación por el prójimo, los rezos, los enamoramientos, las disputas, los abandonos, el paladeo de los más exóticos manjares, las reuniones de familia, las reminiscencias, las reconciliaciones, las maldades, etc. Buenas muestras son, por ejemplo: la sala de las cacatúas Carreño o el cuarto de la soledad y el autoexilio de Alberto y del abandono de Victoria en *Los tiempos del olvido*; el patio trasero de la infancia en “El testigo”; el comedor,

⁸¹ “Rosana, alguna vez”, en (ECV), pp. cit., pp. 92-93.

⁸² Aunque más tarde lo abordaremos con más detalle, cabe anotar, sin embargo, que el tema de la “crisis económica de la familia”, y su consecuente ruina, nos remite a la desaparición en la sociedad cuencana de una aristocracia incipiente frente al advenimiento poderoso de la burguesía. *Los tiempos del olvido* y *Las criaturas de la noche*, son buenas muestras de aquello.

⁸³ “Rosana, alguna vez”, en (ECV), op. cit., p. 91.

escenario ideal para los devaneos de la protagonista con su amante, en “Perla”; el taller Mignon o el cuarto/tumba de tierra en el que es hallado el cuerpo de la Mayita en “El círculo cuarto” en *Las criaturas de la noche*; el dormitorio del encierro y la desdicha en “La Señorita Camila”; el cuarto/asilo del viejo abandonado en “Días...años”; el estudio del pintor en “La historia de Jason”; o, por ejemplo, el cuarto de soltero idealizado por María Felipa en “El lugar largamente previsto”, que termina en desilusión:

Me imagino el cuarto, el dormitorio, la lámpara, yo siempre he querido una lámpara linda, con unos flequitos rosados y un pie de mármol o una cosa así, chuta qué colchón tan chévere, la colcha, ay, voy a manchar la colcha, casi mancho la colcha y él, no importa, y bueno, a lo mejor sólo una cobijita, pero eso sí, una con tigre, y si no hay lámpara, bueno, con tal que el interruptor de la luz no esté lejos...⁸⁴

Asimismo, aquella voz protagonista que denuncia el malestar que le causa el solo hecho de pensar en el cuarto, también de soltero, (que deja entrever la tendencia de ciertos personajes por abandonar este espacio cerrado, esquivo y repugnante), lugar último de sus encuentros más íntimos con Perla:

-porque me imagino que mis sábanas sucias y el aspecto asqueroso de mi cuarto arrendado, (con su cuadro en la pared y su estantito de libros, en donde están las selecciones y el libro de poemas de mi abuelo que se publicó en edición de lujo, a costa de la familia en Junio último y el guardarropa en el que están los dos ternos que heredé del tío Luis y el malucón ese que me compré con el décimo catorceavo del otro año y la bacinilla que estaba sucia de ni sé qué cuántos días y mi ropa interior agujereada y todas las veces que allí, en ese mundo y en esa cama crujidora nos estuvimos revolcando) me imagino, digo que no te habrás olvidado.⁸⁵

⁸⁴ “El lugar largamente previsto”, en (ECV), op. cit., p. 41.

⁸⁵ “Perla:”, en (ECV), op. cit., p. 14.

Retornos al pasado próximo o lejano, cargados de nostalgias⁸⁶, que configuran una suerte de inventario de aquellos lugares en los que se entretejen una serie de evocaciones que el sujeto ha interiorizado a lo largo de su existencia en sus espacios privados; y que, en último caso, terminan por redimirlo de cualquier sentimiento de culpa. De la misma forma, se trasluce el anhelo por sostener y defender aquella afirmación tan nuestra en “que los tiempos anteriores fueron los mejores”, pues, se pretende vivir en un pasado eterno, como intentando escapar de la ruina social en la que se encuentra sumida –en el presente– la clase aristocrática; eternizar aquellos bellos momentos con el primer amor; las aventuras y anécdotas de adolescentes en el colegio; las reuniones familiares antes del desmembramiento final; o, los juegos inocentes durante una niñez que ha sucumbido al tiempo.

3. La casa de la infancia y de la adolescencia.

Uno de los temas favoritos que se advierte en la obra de Dávila Vázquez., y a través del cual se manifiesta con mayor intensidad el recuerdo y la nostalgia por la casa, es aquel relacionado con las «moradas» de la infancia y de la adolescencia, y que se convierten en una “suerte de demonios personales a los que se pretenderá exorcizarlos una y otra vez o recuperarlos por medio de las

⁸⁶ “De allí que la nostalgia por lo perdido -afirma Joseph- deba ser sólo un modo de aprender a morir con dignidad, viendo cómo todo huye y se relativiza en otras manos, a la luz de otros proyectos y bajo el predominio de otros afectos y sentimientos ni mejores ni peores, sino sólo diferentes”, Isaac Joseph, op. cit., p. 225.

palabras o de la imaginación”⁸⁷. Escenarios o pinturas de la casa, que se constituyeron como fundamentales dentro de su vida: el patio, lugar de reunión con los amigos de juego y confianzas; los altos muros de adobe que resguardan las delicias de los frutos ajenos; los diversos pasajes de las grandes construcciones, lugares propicios para las búsquedas y escondidas; zaguanes oscuros, secretos espacios para las primeras confianzas de amor, etc. Además de los determinados objetos que llaman al retorno por su singular existencia en un tiempo anterior: cuadros de santos, mesitas de café, estatuas de mármol, estanques, etc.

Ahora bien, dentro de la obra de nuestro autor, se manifiesta el afán por dejar traslucir –al igual que en la mayor parte de la obra de este periodo– el mundo cerrado en el que se desenvuelven tanto los niños como los jóvenes; personajes que se encuentran atrapados dentro de un universo plagado de fantasmas (viejas tacañas y tramposas, padres alcohólicos, madres que abandonan el hogar, etc.), y que trae consigo el reclamo, la frustración y hasta el odio por no haber compartido la felicidad que sí compartieron los “otros niños”; tal y como ocurre, por ejemplo, en “Papito monstruo”, “El grito”, “El testigo” o, como lo confirman estas líneas, en la “La grieta”:

Pero se dio cuenta de que le hablaba a nadie. Entonces, no se detuvo más que un instante, le contó lo triste que había sido verlo ir y venir, llegar y salir sin saludar ni despedirse jamás; le reclamó, sin rencores, que no le hubiese acunado con un beso, como hacían los padres de los otros chicos; de aquellos con los que solía jugar por la noche, con una voz enronquecida de tabaco y fatiga, las fábulas doradas de la infancia, esas de ogros y princesas de ojos dulces; como hacían el tendero y el

⁸⁷ María Rosa Crespo Cordero, “El tema de la infancia en los relatos de Eliécer Cárdenas y Jorge Dávila Vázquez”, en Suplento Dominical de *El Mercurio* de Cuenca, domingo 18 de febrero de 1979, p. 1.

comprador de sombreros y hasta el sastre de la esquina que bebía todos los sábados, sin falta como él mismo...⁸⁸

Más tarde, nos encontramos con la voz que reclama a su padre por la pocas atenciones de las que fue objeto cuando niño, incluso, el no narrarle al menos aquellas historias de aparecidos que atemorizan a los chicos y que son usadas para imponer normas de comportamiento. Del mismo modo, se subraya la ausencia de la televisión en la época que, a más de marcar y definir a una sociedad premoderna, denuncia el peligro de este adminículo para las conversaciones y reuniones de familia:

Y usted jamás me ha contado un cuento y a todos los chicos del barrio los padres les contaban cuentos, porque en esa época no había televisión para desembarazarse de los muchachos, y en todos los altillos de la cuadra, en sus camitas pobres, sobre las que apenas se doblaba una colcha de remiendos para atenuar el frío de la sierra, hombres cansados runruneaban historias, sí, de esas tétricas que la gente cree que son las mejores para los niños, en las que nunca falta un leñador que abandona a sus hijos en medio del bosque, una bruja que engorda a un par de criaturas para devorarlas, un dragón, un gigante malvado, etc., etc.⁸⁹

Al final de este cuento, el muchacho no siente sino que su único/último refugio es su cuarto, en el cual está permitido mostrar su malestar y denunciarlo a un destinatario imaginario: su aislamiento del resto de niños que comparten las atenciones de sus padres, las navidades, la música y el convite de los dulces y las risas de los diciembres. Solo, en su habitación, luego de inventariar sus recuerdos, abraza su cama y duerme, duerme con la esperanza de amanecer protegido por el cariño de su padre. La sensación es desgarradora:

⁸⁸ “La Grieta”, en (E.C.V.), op. cit., p. 45.

⁸⁹ *Ibid.* pp. 45-46.

Luego, y ya que estamos en éste, llamémosle inventario le diré que siempre tuve una navidades recontra tristes, usted me encerraba en la casa el 24 de noche y volvía el 25 bastante mal, y yo, esperándole, solo, creo que algunas veces lloraba, me hacía llorar la música, me ponía triste el ruido de afuera, luego me adormecía un poco, abrazando a mi cama de madera pintada de todos los años, no, no, no me quejo, en medida de lo que tuvo siempre me dio, la ropa, la escuela, los cortes de pelo [...], pero está lo otro, usted no es tonto, nunca ha sido tonto, usted sabe a qué me refiero verdad que sí, a esa cosa que todos necesitamos, a ese afecto, a ... en fin, yo no puedo decirle con palabras, usted mismo ha hecho que entre los dos se levante como un muro, una pared inmensa de silencio, noes y miradas frías...⁹⁰

Del mismo modo, encontramos el reclamo del protagonista de “El testigo”, quien se refugia en su mundo para escapar del otro, frío, duro y espantoso de los mayores, de los adultos y de los viejos, hasta darse cuenta de que, a pesar de refugiarse temporalmente en la mentira y la imaginación, no puede escapar de aquel universo cargado de desencantos y malos recuerdos: “Pero no. La infancia y sus mentiras no duran. Poco a poco te encuentras con un mundo rudo, cruel, poblado de seres repulsivos, viejos. Un mundo tan áspero, que cinco dedos acariciando tu cara te parecen algo inverosímil”.⁹¹

Asimismo, se evidencia la increpación que la “voz de la niñez” lanza al cielo frente a la tacañería de alguna vieja decrepita y amargada que nunca entendió que los niños sienten gran placer por paladear el fruto de un árbol de una casa vecina:

Los chicos, sin embargo, no vivíamos en ese mundo. Entre algunos descubrimos la forma de pasar a la huerta de las Clermont. Viejas de mierda, dejaban que los higos se pudrieran por cientos en los árboles y que las frutas caídas se cubriesen de abejas y mosquitos. [...] Pero no. La

⁹⁰ *Ibid.* p. 46.

⁹¹ “El testigo”, op. cit., p. 123.

infancia y sus mentiras no duran. Poco a poco te encuentras con un mundo rudo, cruel, poblado de seres repulsivos, viejos. Un mundo tan áspero, que cinco dedos acariciando tu cara te parecen algo inverosímil.⁹²

Cabe anotar, sin embargo, que la evocación de la infancia y la adolescencia ocurre desde la edad adulta e incluso la vejez. En todo momento los narradores aparecen en un presente fictivo y, mediante el retorno a través de la memoria, nos ubican dentro de la esfera del pasado constituyendo una de las características –ya anotadas– de Dávila Vázquez: el juego con los tiempos, los espacios y las perspectivas narrativas. Estos retrocesos y adelantos en el tiempo, así como este torrente de voces de épocas lejanas, muchas veces oníricas, que nos remiten a la nostalgia por tiempos anteriores, series de arrepentimientos, que no culminan sino en la actitud penitente frente al pasado y la imposibilidad de remediar lo irremediable:

Vuelvo viejo, perdido tras mis gafas oscuras, para tratar de encontrar a ese muchacho de dieciocho años, que embarazó tontamente a una colegiala bonita y romántica, entre los árboles de tomate de una huerta de la casa de las Marchena, allí, en el centro mismo del áspero olor de esas flores blancas y menudas, que daban un fruto rojo y agrio, usado contra las anginas por toda la vecindad.⁹³

Las siguientes líneas de “El Grito”, muestran igualmente cómo se intenta recuperar el pasado de la infancia mediante un rastreo exhaustivo de aquellos “grandes instantes” compartidos en el campo; edificando, imaginariamente, todo el ambiente que el canibalismo del tiempo ha devorado:

⁹² *Ibid.* pp. 121-123.

⁹³ “Gabriel o las puertas de la noche”, en (R.I.), op. cit., p. 111.

Ayer, casualmente, he vuelto a nuestra niñez.

Te reirás, diciendo está loco. Pero, fue así.

¿Te acuerdas de ese río al que bajábamos por un caminito lleno de moras, piedras y peligros, cuando nos mandaban a pasar vacaciones donde el tío Salvador, ese río donde iban a lavar y lavarnos? ¿Te acuerdas de un campo en la otra banda, con unos arco de ladrillo, que no sabíamos qué eran, y de un riachuelo, que luego de cruzar el llano, desembocaba cerca de esos arcos? Esos arcos, que nosotros pensábamos eran las ruinas de algún palacio, de una fortaleza, de una prisión, o “de una iglesia”, decías vos.

¿Te acuerdas que después del baño en medio de los chillidos por el frío...⁹⁴

Y en este anhelo por recuperar el pasado, la niñez, la juventud; en fin, los primeros tiempos, el protagonista no encuentra sino que solo le queda la soledad del recuerdo, una soledad en la que la reinvidicación no tiene lugar sino como nostalgia y aflicción: “Vuelvo, para tratar de alcanzarme en mi desolada juventud, y no lo logro, porque todo retorno es inútil, y nos deja más vacíos que antes”.⁹⁵

La adolescencia, por otro lado, se manifiesta principalmente en los problemas cotidianos a los que se ven avocados los protagonistas, quienes en algunos casos, deben iniciarse tempranamente en la vida de los adultos; en otros, las primeras desilusiones del amor o errores propios de la juventud como un embarazo prematuro.

En “Declaración de amor”, percibimos los mil y un suplicios por los que tiene que atravesar el adolescente que frente a su primer amor, Rita, no puede darle a conocer sus requerimientos sin que el asedio y la burla de sus amigos, el Yépez y el Gómez le persigan, éstos, expertos en materia de enamoramientos, se

⁹⁴ “El Grito”, en (C.D.C.D.), op. cit., pp. 125-126.

⁹⁵ *Ibid.* p. 111.

constituyen en personajes perversos que gozarán de los desaires sufridos por el primerizo:

Y a él se le subieron los colores a la cara “huevoón, huevonsísimo, coloreándote huevoón”, porque ni el Yépez con su sabiduría erótica, ni el Gómez con su audaz catálogo de fórmulas amorosas, sabían como era esa confusión que ella le causaba, cómo ese sacudimiento de todo el cuerpo, el sudor en las manos y esa espada que cortaba su voz, implacable.⁹⁶

En “La mazorca”, por otro lado, encontramos al adolescente del colegio⁹⁷, inmerso en su cotidianidad: sus lecturas, sus predilecciones y deficiencias con ciertas materias o asignaturas, sus enomoramientos y desilusiones, sus singulares cualidades; en fin, los líderes o los “más populares”, los más débiles o tontitos, etc.; una etapa bella de la vida, sin embargo, cegada por la separación de todos y, sobre todo, por la pérdida de un “grano” de esta mazorca que nunca va a ser la misma y que nos trae a la memoria algo parecido a lo que ocurre en *La sociedad de los poetas muertos* :

Sí, el colegio en que no fue feliz, pero en el que estuvieron ellos, este Juan que acaba de colgar, este Juan enorme y bonachón, ese Fausto de las espinillas juveniles, que fue su mejor amigo, y que se pierde entre innumerables adquisiciones y negocios: Orlando, que vino ya “viejo:, al cuarto curso, y que sufría tanto con el inglés; los Almán, que le robaban la plata a la madre, una mujer horrible y avara; el pequeño Carrera, que tenía un repertorio de palabrotas impresionante, como para estar en guardia contra las burlas que pudiese despertar su corta estatura, ellos, y los otros, todos... ahora, como el vilano soplado por el viento, dispersos. Después de tanto tiempo juntos, todo encuentro ha sido casual, breve, como alguno como este Arturo, muerto, a quien recuerda ahora, pero la vida es así, no se detiene, no se remansa, fluye siempre.⁹⁸

⁹⁶ “Declaración de amor”, en (E. M. E. E. C.), op. cit., p. 18.

⁹⁷ Podemos atrevernos a afirmar que la escuela y el colegio se constituyen en un suerte de «casas», en las cuales los niños y los adolescentes realizan, asimismo, sus situaciones cotidianas.

⁹⁸ “La mazorca”, en (E.M.E.E.C.), op. cit., pp. 24-25.

Finalmente, en “Días... años”, se manifiesta la situación de un adolescente que ha tenido que hipotecar su juventud por cuidar a su padre decrepito y abandonado (nótese la tendencia a la huida que tienen ciertos personajes – femenino en este caso– frente a un universo que aparentemente no les da posibilidad de salida o escape). En este cuento, el protagonista se ve privado de “vivir su vida de adolescente” para encargarse de la casa, de su padre y de las exigencias que reclama su manutención. Cuando regresa su madre a recuperarlos y llevárselos (imposibilidad del regreso) con ella, se da cuenta que su misión ha terminado, que ha dado el gran salto a la nueva etapa de su existencia. Es la hora de buscar su propia salida. La calle, generosamente, le tenderá la mano para escapar, por fin, de un lapso de vida que le ha sido arrebatado:

Encendió la luz y encontró el vacío de la cama del viejo, las cosas en orden, todo más o menos limpio, todo lo limpio que podía estar en aquel sitio lleno de polvo y telarañas y hollín. [...] Cuando bajó las gradas a la mañana siguiente le esperaban los olores conocidos, pero al momento de pisar la calle algo le decía que no volvería a percibirlos más.⁹⁹

Lo inmediatamente anterior nos remite a otros temas igualmente recurrentes como son la salida (escape) del ambiente fabulado y la imposibilidad del retorno, como forma de evasión de la rutina. Los espacios como el cuarto, la casa, el barrio, la ciudad y la provincia se han transformado en espacios cerrados que corroen el espíritu de los diversos personajes que deambulan por las páginas

⁹⁹ “Días... años”, en (E.C.V.), op. cit., p. 88.

de los diferentes cuentarios en busca de una luz que les posibilite la huida de las sombras de la rutina¹⁰⁰, la miseria y el infortunio.

En algunos casos, este anhelo quedará truncado cuando los personajes no se refugien sino en los sueños y en la reminiscencia de lugares y pasajes afables de la niñez y primera juventud; en otros, se anudarán en el arrepentimiento de lo no realizado; y, en pocas ocasiones, el escape del universo que los encierra (lo que marca una suerte de determinismo ante un sistema corrosivo y cruel) para salir de la ruina en la que se encuentran sumergidos. El siguiente pasaje muestra de manera contundente cuál es el síntoma que se fermenta en un personaje femenino que mira al abandono de su familia como única posibilidad de salida:

Si tú crees que yo me puedo pasar la vida cosiendo para los ricos y vestida con estos únicos trapos, [...] calzada con estos zapatos por los que me salen todos los dedos, [...] con este pelo que más parece escobilla, [...] si tú crees que una mujer puede acabarse al lado de un viejo por nada, solo por los cuatro hijos que tiene, te equivocas, en una de estas pongo a los chicos en un orfanato y me largo, por Dios santito que me largo!

Y lo hizo.¹⁰¹

En “El Grito”, igualmente, evidenciamos a la voz protagonista que a su regreso encuentra que un segmento de su infancia le fue arrebatado, a raíz de la caída de su hermano al río y la consecuente terrible escena de muerte que le tocó

¹⁰⁰ En el siguiente fragmento demostramos cuán insostenible se vuelve el pesado fardo de la rutina, que, de paso, se constituye en una buena muestra del juego de la “ironía en la ironía”: “ - Qué ironías, machaca el cuñado, tirando el periódico sobre la mesa. Todos terminan por mirarlo, incluso tú. Hay una noticia sobre un tipo condenado a cadena perpetua, que acaba de morir en prisión dramatiza. ¿Y saben lo que ha escrito? (Silencio general). Un libro que se llama algo así como de la fuga y afines, quince maneras infalibles de escapar de la cárcel. Qué imbecil! Dices, levantándote para ir al baño. Y tienes, sin saber por qué la absurda idea de parecerte a él, o ser tú mismo el prisionero, mientras la voz de tu esposa grita, cuidado con la válvula del servicio, verás si compras una pasta de dientes, no vayas a quedarte horas de horas como acostumbras, acuérdate

vivir. La casa de campo, el río, las orillas ya no son lo mismo; siente profundo desencanto al no mirarse más, con Inés, paseando y jugando por aquellos recovecos cargados de felicidad y de dicha cuando el peligro de la muerte los empañó:

Y ahora, Inés, ¿me crees? Todo estaba allí, y, sin embargo, nada era igual. Ese río, que nos parecía el Amazonas, no es más que la suma de algunos riachuelos ínfimos, tiene poco caudal. (-Podría arrastrar a un niño, a un hombre, no. Dice ayer mi amigo, viendo que observo la corriente verdosa y tranquila. Así es, digo.) Pero todo estaba allí, su anchura y su profundidad que tanto hicieron sufrir a la tía, renegando de que fuéramos tan tercos como una mula, siempre buscando el peligro...¹⁰²

La casa, el barrio traen a la memoria del personaje malestar y desdicha por las pobreza material y afectiva en las que se encontraba envuelto; el falso amor, el arrepentimiento y el infortunio, por lo que el solo hecho de mirar al pasado le carga de odio y repugnancia por un mundo en que la chismografía y el qué dirán de la gente reinan inmisericordes:

Primero, que yo no quise ir a esa casa porque como me he pasado toda mi vida en esas casas bajas viejas que tienen un patio empedrado al medio y unas macetas con amor constante y una olla con flor de cera y una mata de ruda para el mal aire y un cuadro de algún santo en una repisa polvosa y un gato hediondo a culo de dueña de casa.¹⁰³

En otros casos, y ante el desastre sufrido por una clase social y económica venida a menos, la ruina obliga a los personajes a refugiarse en un cuartucho de inquilinato, percibiendo una mísera pensión y comprando viandas en alguna

que los chicos tienen que salir para el colegio ya mismo”. “De la fuga y afines”, en (E.C.V.), op. cit., p. 81.

¹⁰¹ “Días...años”. en (E.C.V.), op. cit., pp. 85-86.

¹⁰² “El Grito”, en (C.D.C.D.), op. cit., pp. 127-128.

fonda del barrio como es el caso de las Carreño en *Los tiempos del olvido*; hay una especie de resignación ante la pobreza en la que se encuentran sumidas. Más tarde, la penúltima de la dinastía terminará confinada en un asilo de ancianos:

«Tuvimos que arrendar la casa, yo le dije, mira Mercedes, siempre has hecho lo que te dio la gana, ahora, óyeme, nuestro sobrino nos cuesta un ojo de la cara, y si se va a casar tenemos que darle algo, así que arrendemos la casa, metamos los cachivaches en un solo cuarto, ya ni hay también gran cosa, todo se cae de lo apolillado que está, nos acomodamos en un cuarto las dos, comemos el almuerzo de fonda, como tanta gente que se hace traer la comida a la casa en una portavianda, y la merienda, un café con leche y ya está, arrendemos la casa».¹⁰⁴

Como hemos visto, la huida o el escape de los personajes de estos ambientes cerrados no se presenta sino como una solución urgentísima ante el agobio, la angustia y miseria en los que viven; caso aparte constituye la imposibilidad del retorno o el regreso a la casa, al barrio y, por ende, a la ciudad y la provincia. En unos casos, volver es imposible, como es el caso de “El retorno”, cuento en el cual se narran las nostalgias de un espía que se finge corresponsal de prensa, que lucha por regresar a su país y los miedos que siente por reencontrarse con un mundo ajeno; empero, este regreso no culmina sino con el suicidio, otra forma de escape-retorno.

En otros casos, los personajes que retornan del «viaje» se sienten extraños, intrusos en el momento en que su imaginario como que se ha despedazado con el paso de los años. Las casas, los barrios, las personas han cambiado, ya no son los mismos, y no les quedan otra cosa que echar mano, nuevamente, de la memoria y

¹⁰³ “Perla”, en (E.C.V.), op. cit., p. 12.

¹⁰⁴ “Mercedes o los tiempos del olvido”, en (L.T.D.O.), op. cit., p. 107.

de la nostalgia como única fuente de deseo por aprehender, rescatar algo de aquella realidad que se ha perdido con el tiempo.

Por supuesto que ante este regreso, algunos personajes rehuirán de sus raíces y levantarán sendas críticas contra el sistema imperante en su tierra original, tal y como lo evidenciamos en “Perla...”, cuento en el que queda explícito ese lamento, rechazo y malestar por los tiempos pretéritos y encontrar que nada ha cambiado. En “Días... años”, citado anteriormente, esta imposibilidad de retorno está marcado por la pérdida del hijo mayor (al momento del abandono) y su negativa de regresar con su madre cuando viene a buscarlos. De igual forma, en la novela breve “Gabriel o las puertas de la noche” encontramos al protagonista vagando por las calles de su vieja ciudad sintiéndola ajena, distante, irreconocible, otra. Registra en su memoria una serie de desencajamientos y desencantos con las cosas y los personajes que “se han muerto” o han cambiado desde su partida; el personaje mira abatido su desarraigo, advierte que una parte de su historia ha desaparecido y se siente, de alguna forma, intruso, profano, incapaz de inventariar su pasado:

Vuelvo, no a re-encontrar la cantina de la Concha Meneona, o la casa de las Marines, o la zapatería del negro Baldeón, o la tienda de la Monstrua. No, nada de eso. [...] Vuelvo, para tratar de alcanzarme en mi desolada juventud, y no lo logro, porque todo retorno es inútil, y nos deja más vacíos que antes, más solos.¹⁰⁵

En otras ocasiones, y dentro de este mismo recorrido, el personaje/narrador deja latente su desconsuelo en el momento de descubrir que la

¹⁰⁵ “Gabriel o las puertas de la noche”, en (E.M.E.E.C.) op. cit., p. 111.

casa de su infancia y primera juventud ha desaparecido, quizás por el advenimiento de una incipiente modernidad, o, quizás, porque ante la muerte de los patriarcas de la familia, la morada física se autoextermina. En este proceso, él mismo busca consuelo frente a esta carencia, cuando ensaya una suerte de artilugio que compensa en algo la pérdida y le permita, al menos, soñar que su hogar existe y no ha desaparecido; al tiempo que se dejan entrever claramente abundantes elementos de realismo mágico:

Qué se habrá hecho esa casa, qué pasaría con ese árbol tan raro, en dónde correrá ese río. La familia que heredó la propiedad se fue hace tiempo, después, me dijeron que unos gringos habían comprado todo y se llevaron el caserón lejos, piedra por piedra y tabla por tabla, y, seguramente, teja por teja, que cruzaron de calles el sitio en donde estuvo el jardín, una fuente musgosa, el árbol de alcanfor, y que secaron el río, porque la región necesitaba una represa, restó un chorrillo que fue canalizado a que se viera mejor, para que no aparecieran los peces muertos y los desperdicios y el agua sucia de pájaron difuntos.¹⁰⁶

Más tarde, y en el mismo relato, la voz protagonista busca alguna explicación ante esta desagradable sorpresa y su sensación de desterritorialización¹⁰⁷ a su regreso. Las casas, las calles, el pueblo, ya no son los

¹⁰⁶ “Dafne o las formas de la soledad”, en (P. D.) op. cit., p. 61.

¹⁰⁷ Hacemos uso de este término en el sentido de que un sujeto a su retorno, busca familiarizarse, o mejor, refamiliarizarse con el espacio cultural luego de su salida, persiguiendo su autorreconocimiento en los diferentes elementos que contituyeron su vida pasada tanto física como espiritualmente en donde se trazaron bordes imaginarios que en un presente (fabulado, en este caso) ya no existen, produciéndose un síntoma de desarraigo muy parecido al de un extranjero que, en último caso, actuaría como un visitante con el consecuente retorno a su “autodestierro”. Joseph, es categórico a este respecto, cuando afirma de manera determinante: “Pero como es imposible pretender que el mundo exterior urbano se abstenga de cambiar ni sea transformado, construido-destruido vuelto a hacer a un ritmo y a una velocidad determinados, no precisamente por las añoranzas de quien evoca sino por las diferentes y babélicas racionalidades que gobiernan el proceso de modificaciones urbanas, incluida, por supuesto, la racionalidad comercial-inmobiliaria, todo sujeto humano en dicha transformación pierde algo de sí en cuanto resulta desposeído de parte o de todo su pasado referencial. Sin embargo la literatura -y esto es lo que a nuestro criterio intenta nuestro autor- sale en defensa de ese sujeto humano desposeído mediante su usual proceso de evocaciones, precisamente ahora más fuerte en esa dirección,

mismos. Han cambiado, y ese cambio le causa una angustia tal que, seguramente, optará por un inminente nuevo escape:

Pero no sé si sea cierto, no sé, y lo peor de todo es que no he podido preguntarle nada de esto a nadie, y yo, van a ser diez años el próximo mayo que no veo a mi pueblo, que no escucho a sus gentes afirmando la grandeza de su ciudad, que no siento el vapor soñoliento y húmedo que se levanta de sus casas grisáceas y de sus calles dormidas.¹⁰⁸

O, como lo demuestran las siguientes líneas, el desengaño que provoca el retorno a una ciudad que ha cambiado demasiado desde la partida del personaje, vuelve más evidente este síntoma de exclusión de un universo que no le pertenece, y que en muchos instantes le hace dudar si es que existió o no verdaderamente:

Algunos de esos lugares, algunos de esos nombres, me sonaban conocidos. Otros no. Me confundía. Le preguntaba cosas, vacilaba. Mi amistad con Juan Carlos Correa era muy grande, ciertamente, pero, mis conocimientos del barrio no eran demasiado fuertes, además, en estos años, algo había cambiado, ciertos vecinos murieron, algunos dejaron el lugar, llegó gente desconocida, las casitas bajas en torno a la plaza iban desapareciendo, ya nadie estaba por las noches allí, junto al monumento, la verde hierba de antaño sólo era un pasto reseco y gris.¹⁰⁹

En “Gabriel o las puertas de la noche”, así como en “Dafne o las formas de la soledad”, se dejan explícitos, el desencanto y la contrariedad que causa el retorno a la casa y al pueblo. A su regreso del «viaje», de la fuga obligatoria de una sociedad cerrada, conventual y recontraconservadora, los personajes no

exclusivo y casi único lugar de la cultura donde la casa-calle-ciudad hace su resurrección desde su ya no realidad física”. Isaac Joseph, op. cit., p. 171.

¹⁰⁸ “Dafne o las formas de la soledad”, en (P.D.) op. cit., p. 61

¹⁰⁹ “Gabriel o las puertas de la noche”, en (E.M.E.E.C.), op. cit., p. 132.

encuentran otra “salida-refugio” que tejer recuerdos de una casa, de un pueblo que ahora les son esquivos. No encuentran otra “salida-refugio” que recorrer, aunque sea imaginariamente, aquellos pasajes y laberintos por los que deambularon en otros tiempos; inventariando, exhaustivamente, juegos, disputas, enamoramientos, decepciones, frustraciones y alegrías; así como, plazas, calles, mercados, lugares que se tornaron como fundacionales, una parte crucial de su historia personal:

«Y recuerdo tu gesto travieso, después de aquel beso robado al azar», canturreo, alejándome de la plaza testigo de mis juegos de la infancia, de la verde hierba, cuyos canteros se enteraron, como primicia, de los balbuceantes alardes de virilidad; de los bancos de hierro forjado, cuyos brazos semejabán rosas, en los cuales las vecinas iban a comentar las bodas, los raptos, los engaños [...]; de los sauces raquíuticos y enfermos, como las acacias de otro parque casual; canturreando me alejo, me alejo del recuerdo de todo beso robado, de toda promesa rota, de todo ayer [...] Caminábamos tranquilos respirando la siliente tibieza del atardecer, por las calles familiares, de pueblo que en pocos años perdería su paz, cuando el progreso y sus fanfarrias hiciera su irremediable ingreso en ellas».¹¹⁰

Los fragmentos últimos dejan entrever a un viejo pueblo, a una vieja ciudad, inquietos por el advenimiento de una modernidad implacable o seducidos por el mito del progreso; los universos narrados inician su transformación, situación que marca la destrucción, la caída, o al menos, la modificación del imaginario colectivo. Al fin de cuentas, un universo pasado que quiere ser rescatado desde un presente fictivo a través de la memoria y del recuerdo avivando en el interior de los personajes añoranzas, desencantos y frustraciones.

¹¹⁰ *Ibíd.* p. 133.

Recuerdos de un mundo que les tendió generosamente la mano o, les cerró fuertemente el puño.

4. La calle, el barrio y la plaza.

Como lo manifestamos anteriormente, la casa no constituye sino el punto de ingreso a la calle y a través de ésta al barrio, al pueblo y la ciudad. En unos casos avistamos que el anhelo por ingresar al barrio está marcado por la presencia del encierro de la ventana, a través de la cual el espectador/personaje siente el deseo por apropiarse del imaginario que en el exterior se presenta atractivo y al cual no puede acceder fácilmente desde el encierro de la casa. En otros casos, el umbral, constituye una suerte de puente intermedio, a través del cual la calle se le presenta como una posibilidad de salida hacia un mundo exterior, más amplio, seductor: “Te pasaste toda la vida entera asomando tu nariz enrojecida a los zaguanes, portales y portillos por donde corría un viento frío, serrano y amaratante”.¹¹¹

Las calles definen los espacios, las esferas sociales de una urbe, sus situaciones cotidianas. En algunos casos, la calle propondrá el galanteo dominical de los enamorados que la recorren¹¹² con el objeto de que “el resto los vea”, y evitar las agudas críticas que a sus espaldas se puedan entretejer en su ascenso hasta la plaza o parque central. En otros, la calle definirá al sujeto que por ellas

¹¹¹ “Los días del Arcángel”, en (E.C.V.), op, cit., p. 27.

¹¹² Se sugiere la lectura “Testimonio de la Transición de una Sociedad Patriarcal a la Sociedad Burguesa en Cuenca: *La Escoba*” de Adrián Carrasco Vintimilla y Claudio Cordero Espinosa, en *Memorias del II Encuentro de Historia y Realidad Económica y Social del Ecuador*, Cuenca, noviembre 24-28 de 1980, en el que se da a conocer a manera de parodia la vida de la Cuenca de los cincuenta, partiendo de la lectura de *La Escoba*.

deambula o frecuente: un prostíbulo¹¹³, un barrio pobre, una cantina, etc. La calle popular de aquellos tiempos (nótese aquí como juega el autor al momento de ficcionalizar la “Calle del Libertador” con la que siempre ha sido la “Calle Simón Bolívar”) adquiere un valor todavía mayor cuando se constituye en el eje alrededor de la cual giran y se desarrollan todas las actividades cotidianas del barrio y de la ciudad:

Humillados por tu altanería, los hombres del barrio sintieron que los atenaceaba el deseo de poseerte, y en más de una ocasión alguno estuvo a punto de echársete encima, en plena calle, como dicen que quiso hacer alguno de los Alcívar con tu hermana Victoria, que fue en cambio, la hembra más tranquila y de más reposada hermosura que hubiese conocido la calle del Libertador.¹¹⁴

Las calles, a más de definir la ciudad, se constituyen en prolongaciones de la casa, la tienda de la esquina, de los patios; son las calles los lugares por los que deambula algún ser solitario con las manos en los bolsillos y su figura encorvada; los lazos que engastan a los sujetos con sus actividades cotidianas y su rutina; el camino que recorre un enamorado en su afán de cumplir con los requerimientos de la visita; los sitios por donde recorren los amantes para disfrutar, en algún recóndito lugar, de sus pasiones más secretas; el lugar propicio para los asaltos, los juegos de los niños, por donde transitan los escasos automóviles, o, incluso, los sitios ideales para la chismografía de alguna pequeña ciudad; inaugurándose, por tanto, una nueva forma (otra) de nomadismo, el nomadismo urbano:

¹¹³ “Te veía correr, hablando sola, perderte a lo lejos en esquinas desoladas, doblar encrucijadas oscuras, transitar calles de mala fama, esperar que las sombras envolvieran los barrios dudosos, los cines equívocos, las avenidas suburbanas, las iglesias abandonadas”, “Los días del Arcángel”, en (E.C.V.), op. cit., p. 27.

¹¹⁴ “Los sueños”, en (L.C.D.L.N.), op. cit., p. 60.

La categoría del transeúnte es exclusivamente urbana, ciudadana. [...] El habitante de la ciudad que sale de paseo por las calles, plazas y avenidas, un poco a la deriva o con un destino preciso aunque siempre de regreso a su original punto de partida, circunscrito de todos modos al territorio de la ciudad y que deambula ante la mirada de los otros, igualmente nómadas urbanos que observan y a su vez son observados, realiza la imagen exacta del transeúnte.¹¹⁵

De la misma forma, Michel de Certeau afirma que la acción del transeúnte durante su caminata o vagabundeo, no es otra cosa que una forma de “apropiación”, de conocimiento y reconocimiento que hace el peatón de su espacio; coincidiendo, efectivamente con lo que manifiesta Luis Brito García cuando aborda “La ciudad como lenguaje”:

El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación es a la lengua o a los enunciados realizados. Al nivel más elemental, hay en efecto una triple función «enunciativa»: es un sistema de *apropiación* del sistema topográfico por parte del peatón (del mismo modo que el locutor se apropia y asume la lengua); es una realización espacial del lugar (del mismo modo que el acto de habla es una realización sonora de la lengua); en fin, implica *relaciones* entre posiciones diferenciadas, es decir, «contratos» pragmáticos bajo la forma de movimientos (del mismo modo que la enunciación verbal es «alocución», «establece al otro delante» del locutor y pone en juego contratos entre locutores). El andar pues parece encontrar una primera definición como espacio de enunciación.¹¹⁶

Una vez que el sujeto ha dado el gran salto hacia la calle, y por ende al barrio y a la ciudad, empieza su recorrido, durante el cual caen sobre sus espaldas un mundo de sensaciones (otras) al que su casa le brindaba. En “Días...años”, descubrimos que la salida de la casa e ingreso a la calle está seguido por el

¹¹⁵ Isaac Joseph, op. cit., p. 174.

¹¹⁶ Michel de Certeau, op. cit., pp. 109-110.

cambio de sensaciones¹¹⁷, las mismas que servirán de hilo conductor/referencial a lo largo de todo el cuento, y que el protagonista va aprehendiendo conforme avanza su recorrido por las calles del barrio y la ciudad; sensaciones que ve, escucha, toca, gusta y huele: “Todos los días, al bajar, le sorprendían los mismos olores: cortezas descompuestas, papeles húmedos, hortalizas fermentadas: la putrefacción del hormiguero, allí, en esa hora temprana en la cual los basureros acaban de ser vaciados”.¹¹⁸

Asimismo, la calle se transforma en cómplice de las intimidades más secretas del transeúnte, al igual que el cuarto y la cama. Durante el recorrido que realiza este nuevo nómada, solitario, describiendo el recorrido de un vagabundo, encerrado en sí mismo, deambulan en su conciencia sus afanes, metas, alucinaciones, deseos, reproches y miedos; sus recuerdos, sus utopías de “retorno al pasado” como ocurre, por ejemplo, en “Los días del Arcángel” en que la protagonista deambula sórdidamente por la calle, el barrio y el pueblo sin memoria, sin conciencia, loca:

Vagando por allá arriba, rondando por entre esas nubes grises-escarlata que empañaban la luz de tu memoria, girando por entre los oscuros recovecos en los que se confundían el tiempo, tu tiempo, en pasados que eran futuros sin dejar de ser presentes y viceversa y otra vez viceversa; perdida entre los espejos irreales de tu sonrisa y en el desierto de tu mente y tu soledad.¹¹⁹

¹¹⁷ “La ciudad -asegura Joseph- se nos presenta como una especie de «suma» de evocaciones y recuerdos, instalaciones físicas, lugares para el vagabundeo del transeúnte, lo otro de lo privado, donde lo privado se comprende y se realiza, utopía de perfectibilidad y objeto de deseo y, ahora, además, tupido tejido de sensaciones. Sensaciones que el habitante de la ciudad registra desde su intimidad más íntima; la ciudad allá, lejos de él, en su rumor, en su olor, en aquellas imágenes que observa desde el lecho a través de la ventana o desde el altillo. Cada habitante urbano en su fantasía, creyéndose sujeto y además observando, escuchando, olfateando, en fin, sintiendo aquel objeto lejano y exterior: la ciudad”, Isaac Joseph, op. cit., p. 185.

¹¹⁸ “Días...años...”, en (E.C.V.), op. cit., p. 85.

¹¹⁹ “Los días del Arcángel”, en (E.C.V.), op. cit., p. 28.

O, como ocurre en “Gabriel o las puertas de la noche”, novela breve, en la que se evidencia el recorrido que realiza el protagonista en su afán por rescatar el pasado que se le ha fugado de las manos, mirando, con pesadumbre, que no le queda otra cosa que la nostalgia: “Al pasar por una casa enorme, se detuvo./ - Esto fue de las Morand, dijo. Un caserón de cuarenta cuartos para una viuda y su hija, dieciocho gatos y ni sé cuántos perros, mientras que a cincuenta metros de aquí la gente se amontonaba como ratas en un cuchitril al que llamaba «El Socorro». No sé si todavía existe”.¹²⁰

De igual manera, el cuento “La Señora que leía a Escudero”, se convierte en una buena muestra del recorrido que realiza la protagonista todos los días por la calle, mirando vitrinas¹²¹ o escaparates (que se constituyen en los objetos de «deseo» de la protagonista) hasta llegar a su placita y a su banca de lectura, anhelando encontrarse –algún día– con el ansiado ser que le proporcione el amor y las pasiones que, impaciente, reclama; al tiempo que el cuento se constituye en un buen ejemplo de “literatura en la literatura”:

Camina lentamente, se detiene ante los escaparates, mira los objetos preciosos, campanitas de plata, que en su mente llaman a imaginarios sirvientes; las figuritas de porcelana: manos, rostros, cuerpos eternamente detenidos en un movimiento delicado, teatral; los encajes, que

¹²⁰ “Gabriel o las puertas de la noche”, en (R.I.), op. cit., p. 132.

¹²¹ Como lo sostiene Armando Silva, las vitrinas y los escaparates se convierten en una especie de ventana, pues, “en ella construimos un espacio para que los demás nos miren, pero también miramos a través de ella. Y aún más, de la manera cómo nos miran podemos comprender cómo nos proyectamos, y de la forma cómo la vitrina se proyecta podemos entender cómo dispone ser vista. De esta manera la vitrina se constituye en un juego de miradas, unos que muestran, otros que ven, unos que miran como les ven, otros que se ven sin saber que son vistos. [...] Entonces en la vitrina encontramos dos elementos constantes: unos objetos y unas miradas; los objetos que buscan traspasar la mirada, llegar hasta el sujeto óptico para hacerlo ciudadano consumidor, y los ojos que buscan traspasar el objeto para hacerlo su objeto del deseo...”. Armando Silva, op. cit., pp. 63-65.

mentalmente pasan a su cuello; las perlas que rodean su garganta, y, en aquella plaza de los cipreses recortados: el brillante.¹²²

En “La que esperaba”, encontramos otro ejemplo bastante iluminador en el que la calle es cómplice, confidente y hasta contestataria de los pensamientos del personaje. En este caso, Esteban, decepcionado por haber “llegado tarde” , trata de preguntarse y responderse a sí mismo sobre qué fue lo que ocurrió para que se vuelva con el anillo de compromiso. Al final, montado en el tranvía de la calle, se retira arrepentido por lo no hecho:

Palpó la pequeña caja con el anillo, mientras caminaba lentamente calle abajo, sin una meta determinada. Por algunos metros, casi cincuenta, se volvió esperanzadamente apenas oía el ruido de un motor, pero luego se dio cuenta de que era inútil, y caminó con las manos en los bolsillos, tratando de volver a la realidad; de despertar de un mal sueño, de acabar de entender lo que estaba pasando, aunque se repetía casi en voz alta y levantando los hombros de rato en rato, que era justo, Esteban, hombre, justo, justísimo, que nadie se puede pasar la vida esperando la decisión de algún cojudo como vos, ¿no te parece?¹²³

Finalmente, la calle asume también el rol de alcahueta de las pasiones más prohibidas de los sujetos que acuden a ellas para no “ser vistos”. Algunas barriadas laberínticas están conformadas por callejuelas o zaguanes que potencian en sumo grado la «invisibilidad» que quieren escaparse de los ojos de la censura de un ambiente preocupado por las buenas costumbres y el buen andar de la gente en el que un desliz significaría la comidilla diaria del barrio, del pueblo:

Llegaba Dios mío este Flavio con su olor que salía del color de la camisa, llegaba este Flavio ay Dios mío de noche se pegaba a mí en la pared del

¹²² “La Señora que leía a Escudero”, en (P.D.), op. cit., p. 106.

¹²³ “La que esperaba”, en (L.C.D.L.N.), op. cit., pp. 113-114.

callejón y me besaba en el pescuezo, en las orejas y me pasaba las manos por todo lado ay Flavio sí el Flavio no, ay si mi tía no gritara, ay ya voy ya voy déjame pero quiero decir que no me dejes no, no no, no.¹²⁴

Con el vagabundeo del transeúnte por las calles, nos encontramos con el barrio -segunda instancia que posibilita el acceso al pueblo, la ciudad y la provincia-

y que se constituye en un mundo más heterogéneo, diverso, polifónico; en el que confluyen los más variados discursos y personajes: la tenderas, las vendedoras de velas, devocionarios y rosarios en las puertas de los templos, los policías que vivían con una y con otra, las lavanderas del río Tomebamba, las tejedoras del Chorro, los borrachitos, los alzadores de pesas, los músicos y cantantes, los voceadores de periódicos, las “niñas bien” que no hablaban con nadie, los aristócratas caídos en desgracia, los nuevos ricos, los viejos pobres o pobres pobres, beatas, prostitutas, sacerdotes, etc. que viven la rutina de su vida cotidiana¹²⁵, o, al menos, pretenden escapar de ella.

En el barrio, la parroquia, el vecindario todo el mundo se conoce, todo el mundo conoce de sus oficios o profesiones, sus defectos y virtudes. El barrio se tranforma en un pequeño gran mundo en el que el murmullo, el rumor y el “qué dirán” conducirán la vida de sus habitantes: “Nos percibimos allí, sostenidos en el

¹²⁴ “La idea fija”, en (L.C.D.L.N.), op. cit. p. 117.

¹²⁵ Un buen ejemplo en el que describe la vida cotidiana del barrio lo constituye el siguiente fragmento: “(la vida en el barrio era así, algunos tenían la ropa en carrizos colgados sobre el respaldo de toscas sillas, junto a la puerta de la tienda en donde se amontonaban; otros cocinaban en esos braseritos que trabajaba un hojalatero llamado Raimundo, y las tías, o las abuelas decían, fulana está preparando un rico caldo de patas, o, el mote de las Contreras ya mismo ha de estar, o, la Aurora tuesta café, o ... [...] La gente tomaba el sol junto a las puertas de sus casas, los recados se daban a gritos, dígame al Gonzalo que ya venga, que ya es hora de comer; Paco, crees que vas a pasarte toda la tarde en el parque; mandará a retirar los zapatos señora Concha; Antuco da yendo a ver si está confesando el padre Luis; las peleas no tenían ninguna discreción, como tampoco los amores, los odios, los sueños, ni las ceremonias tocantes a nacimientos o muertes.)”. “Aurora”, en (R.I.), op. cit., p. 174.

rumor, cual si se tratara de un pasamano. Las madres, las abuelas, las tías, el cuchicheo entero del barrio susurraba lo mismo «la Aurora se muere».¹²⁶

En *Relatos Imperfectos* y, más exactamente en la novela breve “Gabriel o las puertas de la noche”, se intenta aprehender de mejor manera el imaginario del barrio. Todos los viajes por aquellos recovecos, aparentemente escondidos, no buscan otra cosa que levantar aquel mundo de la barriada y de la plaza mediante la memoria, al regreso del protagonista que narra lo sucedido en un tiempo pretérito, de cómo quedaron las personas, las cosas y casas, el barrio; y cómo las encuentra. Al mismo tiempo que las diferentes voces presentes en la obra marcan, igualmente, un “antes y después” dentro de la construcción de este imaginario... Este deseo –insistimos– es tan evidente que incluso tiene hasta su propio nombre: el barrio de San Rafael¹²⁷: “Logré salir airosa en lo que a mi honra se refiere. Todo el barrio de San Rafael puede atestiguarlo, pese a que es lugar de maledicentes, sitio de comidillas y calumnias”.¹²⁸

El barrio asume, en algunas ocasiones, el rol protagónico de la historia, así como lo pueden hacer una calle o avenida, una plaza, una ciudad. Si recordamos los cuentos, por decir, “La Pantagruela”, es el barrio quien la denominaba así por su desafortunada inclinación por la comida; en “Este Gabriel”, el barrio lo bautiza con el sobrenombre de ‘Tonto Gabriel’, forma deíctica que lo populariza entre los que pertenecen a ese pequeño mundo; o, como en “La Señorita Camila”, lo demuestran las siguientes líneas: “En el barrio es la Señorita Camila, esa que vive

¹²⁶ *Ibíd.* p. 171.

¹²⁷ Nos aventuramos en afirmar que el barrio de San Rafael es el universo fictivo creado a partir del barrio de San Blas de nuestra ciudad. Tal aserción parte de la confesión, que en alguna entrevista con el autor, anotáramos: “El parroquiano era parte del lenguaje nuestro. Recuerdo que la única luz que había en el barrio de San Blas era un único foco; y a la luz de ese foco jugábamos todos los chiquillos...”. Entrevista citada...

en la casita de frente a la panadería, que tiene gatos, perros y sobrinos, delirios de grandeza e ínfulas de noble; para las beatas, sus compañeras del sermón mañanero es la niña Camila que les hace rezar el rosario y sabe la letanía en latín...”.¹²⁹

Por otro lado, el barrio, al igual que la casa, traerá una multiplicidad de sensaciones y definirá los espacios y los personajes que habitan en él: barrios aristócratas, barrios apegados a una ferviente religión católica, barrios de tolerancia, barrios que se caracterizan por una determinada actividad¹³⁰ u ocupación (panaderos, tejedores de sombreros de paja toquilla, hojalateros, herreros, etc.) barrios ricos y pobres, barrios de tradición y los nuevos barrios que empiezan su surgimiento en las zonas periféricas de la urbe (como tratándose de alejar/escapar de la ciudad y que la modernidad ha sabido bautizarlos como “ciudadelas”, “urbanizaciones”, “centros o complejos habitacionales”...) ante el advenimiento del “progreso”. El retorno al barrio original siempre estará acompañado por los buenos y los malos recuerdos; en el primer caso, con abundantes aires de nostalgia: Mi barrio. / A veces me entran nostalgias de ese barrio mío, con sus casas bajas dispuestas en torno a una placita, en cuyo centro se levantaba la estatua de alguien muy conocido en esa casa, y de quien ninguno de nosotros oyera hablar jamás, pero, en cuyo pedestal de mármol rosado...¹³¹

¹²⁸ “Gabriel o las puertas de la noche” en (R.I.), op. cit., p. 139.

¹²⁹ “La Señorita Camila”, en (E.C.V.), op. cit., p. 21.

¹³⁰ “La ciudad era algo más que la sociedad de hidalgos, poetas, artistas, y labriegos. Era un «cholerío» de tejedores, azocadores, compositores, clasificadores y empacadores que vomitaban por la hemotitis del Corro al Vecino -barrios de los trabajadores de sombrero de paja toquilla- [...] De panaderos madrugadores en los barrios del Vado y Todos Santos. de los alfareros es de cuero en el Corazón de Jesús, de los herreros de El Vergel, los coistas de aguardiente de San Blas y San Sebastián y de los chocolateros y coheteros de San Roque...”. Adrián Carrasco y Claudio Cordero, op. cit., pp. 7-8.

¹³¹ “Gabriel o las puertas de la noche”, en (R.I.), op. cit., p. 108.

En otros, avizoramos el rechazo que sienten varios personajes a su vida pasada, en donde la casa, el barrio y los seres que habitaron su mundo les propiciaron desencantos y frustraciones que estigmatizaron su vida, su historia personal. En el cuento “Perla”, evidenciamos esta pesadumbre que se constituyó en la causa que le obligó al escape: “...ya te digo que no me gustas ni esas casas ni esas gentes porque siempre ha sido mi mundo y a mi mundo yo lo odio”.¹³²

Ahora bien, como hemos visto, al interior del barrio se presentan “microespacios” que lo definen –a parte, por supuesto de las casas y de las calles– y los afirman. Por ejemplo, las cantinas (como el ‘Salón aquí me quedo’ y ‘El duraznito’ en “No”); las casas de cita (el Hotel Magnolia en “De importación directa”); o, las placitas o pequeños y grandes parques que se constituyen en el «centro» o «corazones del barrio y de la ciudad» alrededor de los cuales giran sucesos cotidianos: encuentros y paseos de enamorados, novios y esposos, murmullos, fiestas religiosas, etc., (un ambiente en el que todos se conocen, y en el que pueden advertir con extrema facilidad la presencia de los “extraños” o “extranjeros”, en fin, de las caras nuevas¹³³ en la plaza, y por ende, en el pueblo, en la ciudad) hasta los mismos templos que, férreamente ligados con la religión – incluso– adquieren su nombre.¹³⁴

¹³² “Perla”, en (E.C.V.), op. cit., p. 12.

¹³³ “Mientras miraba su vieja mansión, a punto de derrumbarse, don Nicolás Perdomo descubría, a veces, una cara nueva en la plaza: un viajante de comercio; el predicador de alguna secta exótica; una mujer que iba hacia remotos lares, donde, en sueños, encontrara un hombre; un extranjero que buscaba las selvas en las que reducían cabezas; un cura perdido, en busca de almas a quienes salvar; una mulata, deseosa de perderse con cualquier pretexto. Y el señor Perdomo los llevaba a su casa. Alguna vez, incluso los invitaba a quedarse la noche en uno de los ruidosos cuartos, todavía habitables”. “El viaje interminable”, en (E.M.E.E.C.), op. cit., pp. 113-114.

¹³⁴ Es interesante resaltar el hecho de que para la época los únicos barrios alrededor de los cuales giraba la vida cotidiana de nuestra Cuenca tienen nombres apegados a la religión católica: San

Adrián Carrasco y Claudio Cordero describen así el ambiente de la Cuenca de ese entonces, a propósito de la importancia del parque para la época y explican además en qué consistía su cotidianidad (atiéndase el agudo sentido crítico sobre la cosmovisión azuaya de la época) que, cotejado a la realidad representada en los textos de Dávila V., encontramos escasas diferencias:

Era... “el obsesionante redondel del parque, en el cual íbamos a dar por millonésima vez en nuestra vida, interminables vueltas y revueltas, al son de una música que nadie escucha, conversando de las cosas más fútiles, saludando con gentes que detestamos, mirando los mismos rostros, llenándonos de insulsez y de fatiga” [...] la ciudad ha dejado de ser la mejor tierra del mundo, la de la eterna primavera, la Atenas del Ecuador [...] para cobrar su dimensión provinciana, con su aire de ciudad estancada por los años de aislamiento, con su estilo de vida tradicional que se reflejaba en las costumbres cotidianas, repetitivas de sus habitantes, en la arquitectura de sus parques, plazas y casas. La pesadez del cansancio -llega al estado de la desesperación cuando al evocar al final de la retreta dominguera de medio día se constata que, «cuando se retire la banda... el parque se queda tan solo que Abdón Calderón comienza a sentir miedo de los fantasmas»¹³⁵

Las placitas o parques¹³⁶ se convierten en el espacio del encuentro y el reencuentro con el *otro*, el escenario propicio en el confluyen los campesinos, las vendedoras de golosinas, los fotógrafos, los enamorados, las “familias bien”, las beatas, los curanderos, los niños, los jóvenes, los jubilados, etc. que con sus diferentes peculiaridades y discursos hacen del parque o de la plaza el ambiente ideal para el carnaval, la fiesta y el color. Un mundo en constante tensión en el

Blas, San Sebastián, San Roque, Santo Domingo, Todos Santos, etc. Se sugiere, al mismo tiempo la lectura de “Biografía de San Roque” de Eugenio Aguilar, en *Estudios, crónicas y relatos de nuestra tierra*, compilados por María Rosa Crespo, Cuenca, Publicación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1999, pp. 177-183.

¹³⁵ Adrián Carrasco y Claudio Cordero, op. cit., p. 13.

¹³⁶ Creemos que la metáfora de la “vitrina”, tratada líneas atrás, cabría muy bien como característica esencial de la plaza o el parque por ser el espacio propicio del «deseo»: el ánimo de figurar, de criticar, de ser vistos y de ver; de los anhelos, del rumor y del comentario, etc.

que sus habitantes se enfrentan, “se miran”; al mismo tiempo que no “quieren mirarse”, reconocerse. El universo en el que nos enfrentamos con nuestros deseos y miedos, el universo de nuestro pasado y nuestro futuro. En Dávila este conflicto de voces y discursos, de oposiciones y contrastes; de miedos y deseos, de recuerdos y olvidos; de nostalgias y frustraciones están por demás manifiestos:

«Y recuerdo tu gesto travieso, después de aquel beso robado al azar», canturreo alejándome de la plaza testigo de mis juegos de la infancia, de la verde hierba, cuyos canteros se enteraron, como primicia, de los balbuceantes alardes de virilidad; de los bancos de hierro forjado, cuyos brazos semejaban rosas, en los cuales las vecinas iban a comentar las bodas, los raptos, los engaños (también de nosotros habrán hablado, en la remota tarde soleada de algún octubre polvoso); de los sauces raquíuticos y enfermos, como las acacias de otro parque casual; canturreando me alejo del recuerdo de todo beso robado, de toda promesa rota, de todo ayer.¹³⁷

Asimismo, la plaza o el parque se constituyen en los lugares de la más honda intimidad; de los paseos que realiza algún personaje persiguiendo algún ser que se le ha escapado en el tiempo, o esperando a aquel que no llega, o no regresa; (o, será quizás, que espera aquel tiempo que no regresa) recordemos solamente los paseos alucinados en la “Señora que leía a Escudero”, o en el mismo “Gabriel o las puertas...”, citados anteriormente. En “Ocaso”, se trasluce la importancia del parque, que asume un rol protagónico asido de alguna nostálgica voz que vagabundea:

Camina, lenta y hasta se diría dificultosamente, por el parque de parejas, que antaño tenía en el centro lo que el poeta hubiese definido como “Un efebo que fuese una niña”, un mármol desnudo, a cuyos pies las hojas agonizaban doradamente, una Diana o quizás un Apolo; camina, hasta llegar a un banco libre, y vuelve a sentir bajo las plantas esa antigua sensación de la alfombra de flores amarillas, flores de un fresno que hace

¹³⁷ “Gabriel o las puertas de la noche”, en (R.I.), op. cit., p. 114.

veinticinco años ya no está, un tapiz casi vivo, palpitando de flores recién caídas en una tarde de lluvia.¹³⁸

Más allá de la casa, el barrio y el parque se extiende todo el pueblo, la ciudad y la provincia. El parque, corazón del pueblo (véase “el parque, noción del centro” en *Imaginarios urbanos*¹³⁹), será la ventana¹⁴⁰ a través de la cual podamos aprehender un mundo todavía mayor, más diverso y conflictivo en el que convergen otras/nuevas formas de contacto, transformándose el pueblo en un verdadero carnaval de discursos.

5. El pueblo, la ciudad y la provincia.

Abordados el cuarto, la casa, la calle, el barrio y la plaza, tenemos la convicción de que hemos capturado en gran medida lo que constituye la representación del imaginario de la “gran parroquia” (pueblo-ciudad-provincia) como define Jorge Dávila V. a Cuenca. Ahora bien, dentro de este tramo, al igual que en los ámbitos anteriores, encontramos el recuerdo y la memoria como pivotes sobre los cuales se asienta todo este esfuerzo por mantener una conciencia de unidad histórica, un diálogo a través de este cordón umbilical (la fabulación o el discurso ficcional) que liga el presente con el pasado, de tal manera que es

¹³⁸ “Ocaso”, en (L.C.D.L.N.), op. cit. p. 147.

¹³⁹ Armando Silva, op. cit. pp. 125-127.

¹⁴⁰ El siguiente fragmento, cargado de mucha nostalgia, nos permite esclarecer este acceso, ascenso a un universo todavía mayor con respecto al barrio y a la plaza: «Entonces, don Nicolás, con esa discreción [...] salía a la plaza del pueblo casi el día entero, para así fingir que ya no pasaba nada en la casa [...] aunque desde el parquecillo observara con cierta nostalgia el viejo caserón en un tiempo en que la familia poseía todo el pueblo...», “El viaje interminable”, en (E.M.E.E.C.), op. cit., pp. 112-113.

posible que al margen del tiempo, el olvido y la muerte, podamos asomarnos a la ventana del pasado y mirar a la Cuenca¹⁴¹ de los años cincuenta:

Si la literatura entraña siempre una visión del mundo, parece ser que uno de los rasgos que especifican a la literatura latinoamericana última, es el reconstruir la realidad -entendida como un mundo histórico-, no ya como un mero reflejo de los conflictos sociales, sino como visión escrutadora de la totalidad del epos histórico, que recobra lo insólito, lo maravilloso, lo mítico, en tanto se entretajan con los acontecimientos y aparecen como su explicación y motivación, como justificación de la vida de personajes y de pueblos. De ahí que se hayan ido estructurando esos mundos novelescos: Santa María, Comala, Macondo, Las Antillas de Carpentier.¹⁴²

A lo largo de los textos de esta primera etapa encontramos que los vocablos

‘pueblo’, ‘ciudad’ y ‘provincia’ son usados indistintamente, quizás porque en el fondo, no se sabía a ciencia cierta cuál nomenclatura se ajustaba mejor para definir al ambiente cuencano. Lo cierto es que percibimos una Cuenca enfrascada en la premodernidad, el ultraconservadurismo; inundada por ríos de tradiciones y supersticiones; mística también y que no parpadea sino bajo la anuencia de la religión católica; en la que el rumor, el murmullo y la chismografía se constituyen

¹⁴¹ “La Cuenca de mi infancia -afirma nuestro autor- era la de un ambiente parroquial. En el cine, por ejemplo, que es una de mis grandes pasiones, se anunciaban las películas que pasaba el teatro salesiano en grandes cartelones que se ponían en las plazas; y he vuelto a encontrar en varios lugares del Ecuador y del Perú el mismo sistema de anunciar con cartelones en las plazas, y actualmente, la cosa es más sofisticada porque tenemos el afiche, la propaganda televisiva, las cuñas en la radio...; pero en esa época, no. Por otro lado, había gente que tenía un gusto muy especial por ciertas comidas, ahora, también vivimos en Cuenca el imperio de la comida rápida; en cambio, en la época de mi infancia y de mi primera juventud eran célebres los lugares donde podías comer qué se yo, un caldo de patas, las comidas más típicas de acá de Cuenca y la de apodos famosos: la Mama Nati, la Mama Michi, la Bella y la Bestia, los dulces de las Caravacas o el pan de la Virgen de Bronce. Todo tenía un sabor más tradicional, más especial: los helados que ahora son todos ya de marcas transnacionales eran cuadraditos, hechos qué sé yo en no propiamente congeladores o en máquinas que batían helados, muy deliciosos, muy particulares como son los de la botica de la Salle que entregaban en un papelito de destraza. Muy doméstico en el pleno sentido de la palabra”. Entrevista citada...

en el paladeo diario de quienes habitan este universo cotidiano; un mundo en el que todos se conocen, se cuestionan y critican.

Una órbita en la que flotan personajes cotidianos, con situaciones de su vida diaria propio de un pequeño pueblo o provincia que vive la cruel angustia de su presente del que, aparentemente, no tienen escape. Se trata de un pueblo o una provincia de la cual no se tiene sino el recuerdo de aquellos días vividos y que, ante una salida (poco común), el regreso se transforma en una experiencia verdaderamente conflictiva:

Pero no sé si sea cierto, no sé, y lo peor de todo es que no he podido preguntar nada de esto a nadie, y yo, van a ser diez años el próximo mayo que no veo mi pueblo, que no escucho a sus gentes afirmando la grandeza de su ciudad, que no siento el vapor soñoliento y húmedo que se levanta de sus casas grisáceas y de sus calles dormidas.¹⁴³

O, el momento en que se acepta el provincianismo en el que viven los seres que deambulan y habitan en el universo descrito por Dávila V., y que al final de cuentas se constituye en uno de los síntomas que corroen el alma ante la incapacidad de surgir, de explorar y conocer nuevos mundos transformándose en una suerte de determinismo: “No me caes mal, no trato de demostrarte que también la gente de provincia vale, valemos, algo, aunque vivamos rodeados de vacas y metidos en el monte y no salgamos a la ciudad más que para vender leche, y a la capital más que para endeudarnos en un tractor”.¹⁴⁴

¹⁴² Diego Araujo Sánchez, “Presentación de *El círculo vicioso*”, Cuenca, Publicación de la Universidad de Cuenca, 1977, pp. 3-4.

¹⁴³ “Dafne o las formas de la soledad”, en (P.D.), op. cit., p. 61.

¹⁴⁴ “No”, en (E.C.V.), op. cit., p. 67.

De la misma forma, continuamente se evidencian escenarios propios de un ambiente pueblerino, provinciano: la comunicación con los demás a través de llamados en alta voz o gritos; la asistencia a la plaza o parque principal de una serie de elementos que convergen en busca de este “centro” en donde vender o promocionar sus productos: sombreros de paja toquilla, cohetes, artesanías, etc.; la presencia de flores silvestres¹⁴⁵ a poca distancia del barrio; el lavado de la ropa en el río, que transforma sus verdes orillas en banderas multicolores con la labor del secado; sus angostas calles de adoquín o de tierra, construidas para los peatones y no para los automotores; en fin, un ambiente cerrado en el que todos comulgan de sus bondades y perversidades.

6. La ciudad premoderna y conservadora.

El afán por aprehender la ciudad a través de la literatura nos ubica dentro de otros aspectos muy importantes como, en este caso, el ambiente premoderno y conservador de Cuenca. Ahora bien, en sendos pasajes de los textos vislumbramos a un pueblo que vive las típicas realidades de un universo enclaustrado en la obsolescencia y el retraso, frente a un arrollador «progreso» que parece habitar proféticamente fuera de sus fronteras (recordemos, para mostrarlo de mejor manera, el pasaje del cuento “No”, en el que la salida del pueblo a la capital no está motivada sino por este anhelo de insertarse dentro de la

¹⁴⁵ Este pasaje, corrobora nuestra afirmación: “Por las mañanas jugábamos un poco en ese llano grande, al final del cual corrían las aguas servidas del pueblo. Buscábamos unas frutitas violáceas en los cercados, alguien conversaba sobre los mil pequeños detalles de la vida del pueblo y la barriada: que había muerto esa vieja tan rica, cuyo vacío caserón, pintado al fresco y adornado de lámparas y cielorrasos de Bélgica, empezaba a llenarse de telarañas, ruido, leyenda e intrusos, allá frente a la avenida del río”. “Aurora”, en (R.I.), op. cit., pp. 171-172.

modernidad. La presencia del «tractor», fundamenta nuestra apreciación). Una sociedad aislada, impedida de acceder y gozar de las “generosidades” de la modernidad: las telecomunicaciones, la transportación terrestre colectiva, el acceso comunitario a la luz eléctrica, etc. (Carrasco y Cordero, afirman: “La ciudad ha dejado de ser la mejor tierra del mundo, la de la eterna primavera, la Atenas del Ecuador, la digna madre de egregios campeones, para cobrar su dimensión provinciana, con su aire de ciudad estancada por los años de aislamiento, con su estilo de vida tradicional que se refleja en las costumbres cotidianas...”.¹⁴⁶) y que, el más moderno adminículo despierta las sensaciones más inverosímiles de sus habitantes: “Qué, preguntó al fin él. El espejo, dijo ella y volvió a alisarse el pelo. Recorrió toda la habitación con la mirada [...]. No había para qué ser irónicos. Todo el mundo. Se sintió como esas máquinas increíbles que fotografían un planeta en un segundo”.¹⁴⁷

Por otro lado, es interesante mencionar que en no más de tres cuentos se hace referencia tanto a la televisión cuanto a los automóviles (que podemos tomarlos como una suerte de símbolo de la modernidad), en los que se decanta esta ‘ausencia’ y al mismo tiempos que este «deseo». En el primer caso, y en el ya citado cuento “La grieta”, tenemos: “y usted jamás me ha contado un cuento y a todos los chicos del barrio los papás les contaban cuentos, porque en esa época no había televisión para desembarzarse de los muchachos...”.¹⁴⁸; en el segundo caso, anotamos: “... Nunca venía solo. Parece que se comió la pequeña herencia

¹⁴⁶ Adrián Carrasco y Claudio Cordero, op. cit., p. 13.

¹⁴⁷ “Nada”, en (E.C.V.), op. cit., p. 52.

¹⁴⁸ “La Grieta”, en (E.C.V.), op. cit., p. 45.

de los padres [...] haciéndote la corte, viniendo a rodarte en su destartalado Ford de los años veinte, en medio de su cohorte de pitucos bien comidos...”.¹⁴⁹

De igual forma, en pocos cuentarios encontramos algunos pasajes que nos remiten al advenimiento de la modernidad en el universo fabulado, sin embargo, que aunque pocos, nos dejan entrever este «deseo» por enrolarse en un nuevo estadio prometedor:

Se decía, incluso, que algunos de ellos, que a más de robar todo lo que podían [...] tal vez ella no se acordaba, el padre había sido chulquero en el barrio alto de Santa Catalina, se enriqueció con ayes ajenos, prestando plata al ciento por ciento y quién sabe qué otras barbaridades, que compraron la parte que daba a la calle y ellos le habían dado ese trozo de casa para que viviera un tiempo, antes de echar abajo todo, pues iban a levantar un edificio de varios pisos, decían.¹⁵⁰

Empero, este «deseo» se mediatiza por la existencia de un ambiente conservador (ideología) bastante arraigado y cuyo mejor aliado será la Iglesia. Esta clase, esta ideología conservadora, tradicional, afincada en la ciudad propondrá la represión en múltiples facetas de la vida cotidiana construyendo y demoliendo, al mismo tiempo, patrones de conducta en las actividades diarias de los personajes que deambulan en los textos: “Padre Medina, ¿supo que esta mañana la tropa dizque ha registrado la casa de los Saldariagas y la de los Carreños? Qué tiempos estos, quién iba a pensar que un gobierno conservador pudiera buscar armas en gentes tan, pero tan conservadoras”.¹⁵¹

Un conservadurismo que dictará las formas de convivencia social como los paseos los fines de semana de los enamorados a la luz de todo el sistema, las

¹⁴⁹ “Los sueños”, en (L.C.D.L.N.), op. cit., p. 62.

¹⁵⁰ “Morir...dormir”, en (L.C.D.L.N.), op. cit., pp. 80-81.

¹⁵¹ “Alejandro, o lo irremediable”, en (L.T.D.O.), op. cit., p. 65.

visitas, las frases estereotipadas para los saludos a los curas e hidalgos, los matrimonios entre pareja de la “misma clase social”, la represión sexual, (el orden feudal-social de la época manifiesta “la defensa del derecho natural de posesión sobre la mujer, la tierra, los trabajadores y la patria = fortaleza del espíritu = pilar de la sociedad = represión sexual”.¹⁵²) la virginidad, la soledad/fidelidad a la viudez, la prohibición de asistir a lugares de tolerancia; o, como este caso, un arraigado machismo¹⁵³:

Creo que la muerte fue un descanso para mi hija, una paz merecida, aunque la suerte de sus criaturas esté en manos de un mal hombre como ese Villalengua. Isabel se casó con Héctor Correa, bueno para nada, eterno viajero, que la ha tenido siempre en soledad. Menos mal que es hija mía, si no, hubiera corrido la triste suerte de cualquier mujer desamparada, en una sociedad en que los hombres se creen nuestros dueños, propietarios del mundo. Un mundo en que nosotras estamos como cosas, sometidas a su suprema y absurda voluntad.¹⁵⁴

Una sociedad machista e impositiva en la que, aunque la mujer lanza agudas críticas en contra de su triste situación, su voz no es escuchada nada más que por otra de sus semejantes en una suerte de mutuo consuelo: “-Estos hombres son una mierda, qué se creen ellos Elena, qué se creen, ¿reproductores?; y nosotras las mujeres tenemos la culpa, nosotras, por haberles abierto las piernas con tanta facilidad”.¹⁵⁵

¹⁵² Adrián Carrasco y Claudio Cordero, op. cit., p. 3.

¹⁵³ En un estudio que realizamos como requerimiento académico de fin carrera intitolado *La jerga juvenil en la ciudad de Cuenca: relaciones con la lengua general*, pudimos concluir que, a pesar de haberse aligerado a lo largo de estos años esta forma radical de pensamiento, existe una gran cantidad de vocablos empleados por los jóvenes en donde se evidencia la despiadada censura hacia la mujer considerada como “no virgen”, además de un abundante material en el que leemos una actitud de sometimiento de la mujer con respecto al varón.

¹⁵⁴ “Gabriel o las puertas de la noche”, en (R.I.), op. cit., p 140.

¹⁵⁵ *Ibíd.* p. 160.

Por otro lado, en pocos pasajes se decanta el “culto al cuerpo”, como queriendo desvestirse de aquella ideología marcadamente cerrada y conservadora. En “Dafne o las formas de la soledad”, asistimos a un hecho verdaderamente importante, el ánimo por cambiar la cosmovisión colectiva; para ello, paradójicamente, la mujer sigue siendo el centro de la atención, al mismo tiempo, como fuente de deseo:

Bueno, pero eso es otro cuento, a lo que íbamos es a que esta María, una real hembra por supuesto, se parece a las chicas que fueron pintadas por Renua, Renua, se escribe Renoir, sí, es así, abundante, carnosa, dorada, bueno, debe ser dorada, no le he visto todavía en el cuero, cuero, pero debe ser tal como ellas, le digo que no le he visto, pero me imagino; pero además se nota esa redondez de los senos, como manzanas, con una frutilla en el centro, invitatorios, señora, femeniles, no esa cosa plana, antinatural de las abuelas que se ponían un corset de hierro para disimular, aplastar, humillar una parte del cuerpo que justamente debe ser airosa, llenita, jugosa, fresca.¹⁵⁶

Sin embargo, así como la sociedad de ese entonces se muestra conservadora, también vislumbramos la caída de un grupo económico-social (la aristocracia) frente a una arrolladora burguesía local “que comenzó a actuar agresivamente en los negocios, en la manufactura y en la circulación económica, al mismo tiempo que el advenimiento de una incipiente industrialización y la era de la planificación”¹⁵⁷. Creemos que el cuentario en el que mayormente se palpa el declive de una clase social y el ascenso de otra, lo constituye *Los tiempos del olvido*: La familia Carreño no tiene sino que refugiarse en el recuerdo de sus mejores tiempos para intentar sobrevivir en el momento de descender a los “infiernos” de la quiebra. María Rosa Crespo es bastante explícita al afirmar:

¹⁵⁶ “Dafne o las formas de la soledad”, en (P.D.), op. cit., p. 79.

La familia Carreño simboliza la decadencia de una vieja aristocracia criolla que lucha en vano por mantener su prestigio en el momento histórico en donde ya no tiene cabida. *Los tiempos del olvido* van señalando en forma implacable su paulatino derrumbe: desde la antigua hacienda hasta el asilo de ancianos para la última que muere. Su mundo rígido, estratificado, ha estallado en mil pedazos, como los espejos dorados de sus vetustos salones, sólo queda ir juntando los fragmentos de aquellas vidas que se debaten en medio de la soledad y la angustia, alienados frente a sí mismos y al mundo que los rodea, se trata de un nuevo orden social en el que la antigua nobleza ha perdido su poder económico presionado por la naciente burguesía.¹⁵⁸

Esta clase aristocrática, que ha perdido su fortuna y su poder dentro de la sociedad intenta rehuir de su presente refugiándose en las polvosas mansiones de su pasado, intentando, en todo momento aparentar lo que ya no es. El narrador hace gala de su humor en estas líneas:

Cómo detestaba usted a ese cabezón al que veneraban encima del piano, hasta le quitaron el polvo que nunca se limpiaba en esa casa, repitiendo “oh, qué maravilla, es maravillosa”, mientras usted y su otra tía que no era “ni leída ni escrita”, como ella mismo afirmaba, no sabía en qué consistía la maravilla de ese Beto ni sé cuantos que para colmo había sido hasta sordo.¹⁵⁹

Un ambiente conservador que se consolida más todavía en el momento que el poder de una Iglesia extiende sus largos brazos para atezar a una comunidad mística, tradicional, prohibida de toda forma de libertad. En verdad, la religión dominante¹⁶⁰ ha elaborado su propio imaginario y en este caso marcha

¹⁵⁷ Adrián Carrasco y Claudio Cordero, op. cit., p. 18.

¹⁵⁸ María Rosa Crespo, “Introducción a la lectura de un libro barroco”, en *Los tiempos del olvido*, Cuenca, Publicación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1989, p. 13.

¹⁵⁹ “Rosana, alguna vez”, en (E.C.V.), op. cit., p. 93.

¹⁶⁰ Una de las marcas que manifiestan el poder de la Iglesia en el ambiente fabulado, a parte, por supuesto de la presencia del beaterio, del discurso religioso, etc.: es el concerniente a la estructura

paralelo a la estructura comunitaria de una sociedad como la narrada en las obras, o, como afirma Heller “la religión es una representación colectiva basada en la dependencia del hombre de lo trascendente”¹⁶¹; y por tal razón, parte constitutiva y reguladora de su vida cotidiana: nacimientos, bautizos, matrimonios, muertes, funerales, etc. a través de los diferentes ritos y ceremonias.

Efectivamente, dentro de la narrativa de Dávila V., escuchamos la voz de una comunidad bastante inmersa en la Iglesia en una tradición cuyas actividades girarán en torno a sus principios y designios religiosos; -como hemos visto- cada barrio comienza y termina con la existencia de un templo¹⁶²,. Los templos del barrio, micropoderes de la Iglesia, responden al llamado de la Iglesia Central, ubicada, obviamente, en el centro de la ciudad, compartiendo el poder con los poderes nacional y local, así como con la ideología de la clase dominante. Las afirmaciones de Carrasco y Cordero dejan claro el poder que la Iglesia tenía en la vida cotidiana de ese entonces:

La tradición morlaca nos había enseñado, en casi todos sus libros, revistas y periódicos, a vivir mansos y obedientes, a saludar con el sombrero en alto a nuestros hidalgos y a sus curas mientras nos bajábamos de las aceras para no estorbarles el paso. Nos había acostumbrado a retirarnos tempranamente a casa a rezar el rosario de las siete y sorber chocolate caliente.¹⁶³

y la riqueza de sus templos que reflejan su opulencia y poder que, parece, no haberse perdido con el paso de los siglos: “... la iglesia pretenciosa, que por fuera quería ser neoclásica y por dentro era recontrabarroca, arremolnada de guirnaldas y torceduras, de Cristos desgarrados y Magdalenas paroxítonas, de viejos ornamentos oro y púrpura que se devoraban los ratones, y santos desmembrados de lacrimosa mirada acusadora”. “Gabriel o las puertas de la noche”, *Ibid.* p. 110.

¹⁶¹ Agnes Heller, *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Nova, 1994, p. 161.

¹⁶² Efectivamente, los templos se constituyen en universos que aglutinan y convocan los modos de vida urbana, las formas de reunión y los modos de pensar de una colectividad; los lugares propicios para la chismografía, los rumores, el murmullo; los puntos de encuentro de los pretendientes y novios; las reuniones de los más diversos personajes: beatas, verdedores, nuevos ricos, etc.; en fin, un lugar de confluencia, así como lo son el parque o la plaza.

Más contundentes todavía son las siguientes líneas, de los mismos autores:

Cuenca es un burgo donde se enseñorea el espíritu medioeval de la colonia. Es un bastión de la catolicidad extrema, donde se cree aún en la guerra santa de las cruzadas y se lapida en las calles a los oradores protestantes [...] Su juventud, a pesar de la sonrisa matinal de sus bellos campos y del canto bullicioso de sus ríos, se asfixia en la estrechez espiritual del medio. Los rebeldes se retiran al islote herético de su conciencia, de su mundo interior...¹⁶⁴

Frente a una sociedad terriblemente oprimida, hermética, arrinconada se presenta lo irremediable: como intentado escapar de los ojos de la Iglesia, los personajes buscan dar rienda suelta a sus más ocultas pasiones, no sin que el temor, el miedo y la conciencia les persigan y les torturen el alma. Y, tenemos, por ejemplo, falsos curas que no viven su fe y se dejan, fácilmente, seducir por los placeres de la carne:

-Cómo estaba vestida la Carreño, no será ella la mujer que te atormentaba en sueños hermano, sabes qué uso infame habrá dado al Oleo Santo, al Oleo de las Unciones, sabes que has cometido un sacrilegio entregándole algo tan sagrado, sabes para qué es empleado el óleo por la gente satánica, para conjuros, para hechizos, para preparar brebajes, para qué fin te pidió, cómo pudiste entregarle tal cosa hermano Hermenegildo, tienes que castigar tu carne; tienes que hacerme el favor; tienes que ayunar, mortificarte; le estoy mortificando, pero tengo tanta confianza en usted; yo no puedo; sí puede.¹⁶⁵

Asimismo, se construye el “beaterio”¹⁶⁶ (podemos afirmar que el prototipo de este tipo de seres recae sobre el cuento “La Señorita Camila”) al que concurren personajes, en este caso, femeninos que entre cirios, inciensos y colecciones de

¹⁶³ Adrián carrasco y Claudio Cordero, op. cit., p. 3.

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 6.

¹⁶⁵ “Hermenegildo”, en (L.T.D.O.), op. cit., pp. 96-97.

santos, quieren alejarse del pecado y la tentación, del apocalipsis que, aseguran, está próximo; sin dejar -por supuesto- de reprochar y juzgar el comportamiento y desmanes de sus semejantes, convirtiéndose en medievales inquisidoras de quienes “han caído en pecado”; odiando al resto, a su mundano vivir. La siguiente escena recrea perfectamente lo anterior:

Hace novenas a todos los bienaventurados del santoral. Envuelta en sus nostálgicas mantillas del tiempo de la chispa va a las seis [...] hace rezar el rosario y sabe la letanía en latín: Regina apostolorum, Regina martirum; para que el cura chocheante que escucha sin oír, todos los días, el mismo monótono cuchicheo pecadil e insulso, es Camila, hija, ya te digo que los sueños no son pecado, ego te absolvo, Señor mío Jesucristo, in nomini Patris, a mí me pesa, me pesa, pésame Dios mío, et Spiritu Sancto, amen, amen.¹⁶⁷

O, también:

La niña Camila [...] sabe varias plegarias contra ladrones y demás, como el Santo San Silvestre de Monte Mayor cuida mi casa alrededor; tiene calofrío cuando oye hablar de terremotos, inundaciones, rayos y catástrofes, pero posee también un buen repertorio oracional y mágico aplicable a cada caso y que va desde el ruego a Santa Bárbara y dondella hasta la quema de romero bendito.¹⁶⁸

En este sentido, el beaterio¹⁶⁹ se transforma en el ambiente propicio para la chismografía, el murmullo que, entre rezos y risas, en el templo o en la casa (es interesante citar en esta parte la importancia del “cuarto de la beata”, que asume temporalmente las características de un pequeño templo forrado por fanáticas

¹⁶⁶ Que al igual que el templo, se convierte en los espacios ideales para el chisme y el rumor; para enterarse, “actualizarse” y cuestionar la vida ajena.

¹⁶⁷ “La Señorita Camila”, en (E.C.V.), op. cit., p. 21

¹⁶⁸ *Ibíd.* p. 23

colecciones de cristos, vírgenes y santos; rosarios de todos los materiales, tamaños y colores; velas multicolores, cada una de las cuales les recuerda su “mejor rezo”, agua bendita de todas las iglesias, etc.; su lugar privado para la reconciliación con Dios, la exculpación de los pecados propios y los demás hasta que, a la madrugada, muy tempranito, pueda asistir al “templo oficial” para rezar el rosario de la seis); personajes beatos que no pueden descuidar la vida de los demás mientras, entre rezos, la crítica, el comentario y el chisme se ciernen de manera implacable.

En el siguiente fragmento, por ejemplo, el ajuste de cuentas de una madre con su yerno, corrobora nuestra aseveración, al tiempo que se constituye en un bello ejercicio de simultaneidad y de humor, muy característicos de nuestro autor:

-Dile a tu marido cuando venga que quiero hablar con él, pan nuestro, que no puede ser esto de cada día y dádnosle hoy en la tierra como en el cielo, hasta cuando cree, le voy y perdónanos, que va a seguir embruteciéndose y llegando a semejante hora; dádnosle, dádnosle, dádnosle hoy.

-Pero mamá, usted sabe que no se saca nada y perdónanos nuestros deudas, él se ríe de todo mamita como nosotros perdonamos nuestras deudas, se va a reír y usted se va hacer faltar al respeto, como nosotros perdonamos a nuestros deudores, sin motivo, mamita, sin motivo.

-Vos llámale y no nos dejes, dile que yo quiero caer en tentación, caer en tentación, háblale y punto. No quiero ni que asomes, ni que te metas es esta conversación para nada o tentación no nos dejes caer...

-Mamá, después usted va a estar en tentación más libranos...

-Ya te digo que no te metas, del mal amén, empieza por callarte malamén, malamén.

-Amén.¹⁷⁰

¹⁶⁹ En *Acerca de los ángeles* existe el bello cuento titulado “El beato”, en el que se caracteriza de manera contundente este tipo de personajes que flotan en el universo fictivo de nuestro autor.

¹⁷⁰ “Dafne o las formas de la soledad”, en (P.D.), op. cit., pp. 64-65.

Podríamos afirmar, en fin, que la religión se “entromete en la vida de los creyentes”, aprobando lo bueno, y censurando (por ejemplo, una maldición: “-Ah y quieres que te diga lo peor [...] el cura Romero lo maldijo. Te arrastrarás como gusano; decía, y le temblaban las quijadas, Santo Dios, te imaginas, y la maldición de los Ministros del Señor dizque dura hasta la quinta generación, pobres, más bien me da pena”.¹⁷¹) aquello que considera que va en contra de la buena moral y las buenas costumbres colectivas: las relaciones extramatrimoniales, la represión sexual, los incestos, la visita cotidiana al templo, la misa de las seis, el rezo de los tres rosarios al día, etc.; provocando el miedo y el espanto de los feligreses, pues, la religión es muy hábil en crear mitos, supersticiones para corregir al infiel:

Y en qué puedo servirla señorita Miche y verá hermanito, vengo a pedirle un favor muy, pero muy especial, y mentalmente el acordaos, sí, se trata de algo que sólo usted puede hacer, si no puedes pasar por encima de la tentación, Dios mío, acúseme padre, acúseme que cuando yo digo por encima, me imagino encima, levantándome el hábito, sosteniéndome con los dientes el filo, y ni sé que santo decía pasa por debajo y debajo, pero como un gusano, debajo, por entre las piernas de ella, abiertas. Y, hoy día voy a tener otra vez sueños terribles y voy a llorar mordiendo la almohada y a revolcarme en el infierno de mi carne caliente y de mi pequeña cama dura; pero eso sí, prométame que va a hacerme el favor hermano Hermenegildo.¹⁷²

Al fin de cuentas, una sociedad conservadora en la que la Iglesia se presenta como su mejor aliada y que a la par construye “microespacios”; lugares de encuentro que posibilitan la elaboración de un universo diverso y polifónico, que termina por insertarnos dentro de su cotidianidad.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 89.

7. El universo del rumor y del murmullo.

Por otro lado, sabemos que el ambiente cotidiano¹⁷³ supone un mundo heteróclito, conflictivo, carnavalesco, pues dentro de este universo cotidiano confluyen una multitud de seres, aspectos y situaciones que configuran una determinada comarca. En este sentido, (en nuestro caso, la construcción de un ambiente, de un imaginario cotidiano tan, pero tan evidente a la Cuenca de los cincuenta -que podríamos catalogarlo como un “gran triunfo”- se debe a la cercanía del autor, durante su infancia y juventud con el ambiente de la época y de su aguda sensibilidad y desafío para trastocar esos materiales populares al discurso literario¹⁷⁴) la vida cotidiana “requiere tipos de actividades netamente heterogéneas, en ella se desarrollan habilidades, aptitudes y sentimientos netamente diversos”¹⁷⁵ unas con mayor y menor importancia que otras; formas de actividades diferentes que varían de un tiempo a otro de acuerdo a requerimientos o actividades individuales y colectivas que, paulatinamente, nos hemos referido a lo largo de este trabajo; tal y como lo afirma Silva:

¹⁷² “Hermenegildo”, en (L.T.D.O.), op. cit., pp. 95-96.

¹⁷³ Son recomendables las lecturas: “Ceremonia festiva y drama escénico” de Bolívar Echeverría, Ponencia presentada en la UNAM el 27 de noviembre de 1992 y publicada en la revista *Cuicucio*, Nr. 33-34, Enero-Junio de 1993; así como “La cotidianidad en el arte (la literatura)”, de Jorge Dávila Vázquez, obra inédita.

¹⁷⁴ Con respecto a la ‘ficcionalización de lo cotidiano’, Heller, manifiesta, a propósito de la construcción del imaginario cotidiano que se manifiesta en su obra: “En la vida cotidiana se expresa no solamente el modo por el cual yo he aprendido de mi padre ciertas reglas de vida fundamentales, sino también el modo en que yo les transmito a mi hijo. Yo soy representante de aquel «mundo» en el que otros nacen. En mi educar [...] repercutirán también mis experiencias personales, cuando *comunico* mi mundo, *expreso* también esas experiencias, cuando «transmito» mi mundo, contemporáneamente mi objetivo también me objetivo a mí mismo en cuanto me he apropiado ya de este mundo”. Y más todavía, “Todas las capacidades fundamentales, los afectos y los modos de comportamiento fundamentales con los cuales trasciendo mi ambiente y que yo remito al «mundo entero» alcanzable para mí y que objetivo en este mundo, en realidad yo me los he apropiado en el curso de la vida cotidiana”. Agnes Heller, op. cit., pp. 24-25.

¹⁷⁵ *Ibid.* p. 95.

Lo imaginario, pues, afecta, filtra y modela nuestra percepción de la vida y tiene un gran impacto en la elaboración de la vida. La ciudad viene a ser un espacio privilegiado de la cotidianidad, pronunciada por los ciudadanos diariamente, y tales pronunciamientos, la fabulación, el secreto o la mentira, constituyen, entre otras, tres estrategias en la narración del ser urbano. Los relatos urbanos focalizan la ciudad, generando distintos puntos de vista. Si pensamos en que la ciudad los relatos corren de boca en boca, entonces podemos llegar a un punto de fusión donde la fabulación, el secreto o la mentira, desvanecen su origen en beneficio de lo primero. Se tratan, pues de confabulaciones sociales; llámense historia o chisme, verdad, rumor o mentira; lo importante es que los ciudadanos lo narran y así lo viven en su cotidianidad.¹⁷⁶

Este ambiente cotidiano, supone un mundo heterogéneo, y la forma de homogeneizar esta diversidad es precisamente instaurando patrones de comportamiento colectivos –lo cotidiano, en este sentido, vendría a ser como una especie de “fidelidad a la norma”; por el contrario, la irrupción de lo cotidiano, “la infidelidad a la norma”– en los que el peso de lo considerado como “bueno” (decir la verdad, mantener la palabra, la gratitud, la fidelidad, etc.) o “malo” (la infidelidad, la mentira, la hipocresía, etc.) marcan pautas de comportamiento del diario vivir.

La moral religiosa, en este sentido cumple su función reguladora. De la misma forma encontramos a los “ojos y a la voz de la opinión pública” como otro de los agentes reguladores de la vida cotidiana –manifiesto en la obra narrativa de Dávila Vázquez– a través del murmullo, el rumor y hasta la chismografía. En una Cuenca pueblerina, provinciana, de parroquia en la que todos se conocen; y en la que el concepto de «reciprocidad» se hace más estrecho, pues, a menor espacio, mayor posibilidad de aprehensión del cosmos cotidiano.

¹⁷⁶ Armando Silva, op. cit., p. 95.

Efectivamente, en este tipo de espacios la «opinión pública» juega un papel determinante (al igual que la moral y la religión), en el sentido que se constituye un otro elemento homogenizador de la heterogeneidad cotidiana. Establece sus códigos morales (no moral religiosa, sino moral ciudadana) fundamentados en las buenas costumbres y la convivencia efectiva con sus semejantes.

Por ejemplo, en el cuento “Y yo te dije, Manuela”, encontramos cómo esta voz tradicional, voz colectiva, deja claro el respeto hacia una moral colectiva y las buenas costumbres: “Casa de propiedad de la mencionada Rivera, mujer de pésimas costumbres y vida escandalosa, las mismas que atentan contra la tranquilidad y moral ciudadanas”.¹⁷⁷

Esta voz pública que vivirá tras la pista de aquellos «ruidos» que atenten contra la paz y la calma; recordemos solamente lo que aconteció en “De importación directa”: El Hotel Magnolia tuvo que ser clausurado y las prostitutas encerradas en “El Buen Pastor”, pues, la ciudad, no estaba preparada para tener “Grandes Especta-culos” como los propuestos por la madona Martelli.

Por otro lado, la preocupación por los demás y el miedo al “qué dirán” se transforman en parámetros de comportamiento general, obligando a que los personajes busquen inimaginables formas de escapar de este ojo colectivo con la consecuente merma o renuncia de sus afanes y deseos particulares. En el siguiente fragmento anotamos este «miedo» por la opinión pública de la protagonista y su consecuente huida :

¹⁷⁷ “Y yo te dije, Manuela”, en (L.T.D.O.), op. cit., p. 81.

Yo me moría de gana de que los Balcázar que el Gabriel se casaba por todo lo alto, pero, me quedé con la pica, pues hacía ya como diez años que se habían ido a otro barrio, para que la Laurita pudiese parir sin comentarios. Además, la niña le ganó al Gabriel, se casó antes que él. Se casó con ese viejo calvo y platado del Braulio, y hasta de blanco y todo. Esta del Gabriel, por lo menos tuvo más cabeza y no se le ocurrió fingirse la virgen, siquiera ese tino tuvo.¹⁷⁸

En el siguiente, en cambio, avizoramos cómo la “preocupación por los demás” posibilita que se entretujan los argumentos más inverosímiles sobre algún personaje que flota frente a los ojos, poniendo en tela de duda –incluso– su virtud. De igual manera, ponemos énfasis, en este pequeño fragmento, en una abundante presencia de voces, pues, no son personajes claramente definidos, son voces que solamente convergen al llamado del murmullo y la chismografía:

El adolescente rubio juega con su pelota, parece un simio tirado de espaldas en la hierba, un simio de cuerda, va a llover dicen las mujeres, no sean locas, ni piensa llover, no ven semejante solazo, la alemana vieja, quién es, no sé, una nazi de las que huyeron a tiempo, calla burro, cierto, si todos los alemanes son unos nazis, con seguridad, calla burro, son judías, por eso se enriquecen así sea vendiendo berengenas, oh cuánto sabes, no, oye, y qué hará, no sé, viene todos los días, qué hará pero, yo qué voy a saber pues, yo creo que viene a visitar a una de esas putas que viven en las villas, ya, ya estuvo el bocón, putas, putas, nunca se le ocurre otra cosa, putas, si todas somos putas para él, una expresión, como decir las señoras o las señoritas. Pero putas mismo son, eso sí.¹⁷⁹

O, como ocurre en “El sobrino”, en donde el rumor y el murmullo hiperbolizados y protagonizados por las dos grandes ‘cacatúas’, nos remiten a un sistema opresor y cerrado que al final siempre tendrá la razón, al mismo tiempo

¹⁷⁸ “Gabriel o las puertas de la noche”, en (R.I.), op. cit., p. 117.

¹⁷⁹ “La vida inútil”, en (E.C.V.), op. cit., pp. 73-74.

que avizoramos una fértil presencia de oralidad mediante un juego fonético muy sugerente:

Las grandes cacatúas modorreaban en la sala, madreacatúa-verde-oscura de labios-pico-rojo-eléctrico-y-electrizante, tía Fina-cacatúa-verde-madre de la cacatúa chica amarilla, prima, gorda, tragona. Margarita la mar está triste, váyase al Cairo señor Rubén Darío, esa Margarita sería una flor ésta es un cactus carnívoro, qué mar triste no qué ocho alforjas, el Villegas, el Villegas es como esos arqueros de los cuentos, dispara la flecha y rompe la manzana y la gorda queda intacta, ven, vámonos, yo les vi, les vi, juro, mientes, no miento, mamá, no me digas mamá, toda la vida me has dicho ñañita Guima, por qué me dices mamá, yo les, mamá, no, Guimita, ñañita Guima, no mamá, yo no soy mamá de nadie, Guimita, ñañita Guima, ñaña, ñaña, y no mientas, no viste nada, jura que no viste nada, que has mentido, tu prima Margarita es una buena chica, Concha, algo tienes que ver vos en este asunto y quiero que me aclares, ven entremos, no, vos no muchacho del diablo, vos no. Las grandes cacatúas chillaban, chillilleaban, gritaban, grititeaban, gemían, gemmimiaban, hasta la Concha-cacatúa-menor-verde-clara, hasta ella.¹⁸⁰

Finalmente, el «peso de la opinión pública» conducirá, en los textos, la vida y el destino de los diferentes personajes que viven su vida cotidiana en esta comunidad cerrada, y que partirá desde el mismo cuarto de intimidad, pasando por la calle, la iglesia, la plaza, hasta la provincia misma; en la que el rumor, el murmullo y la chismografía se convierten en el aditamento diario de los seres que habitan este universo.

8. El valor de la polifonía y del perspectivismo múltiple.

¹⁸⁰ “El Sobrino”, en (E.C.V.), op. cit., p. 35.

La construcción de un imaginario, no solamente se lo puede realizar a través de cualquier recorrido que, por ejemplo, realiza algún vagabundo por las calles, plazas, zaguanes, esquinas o avenidas. No solamente se puede aprehender el imaginario de la ciudad al plasmar en la realidad representada la opulencia de la Iglesia en un tiempo determinado o, quizás, la caída de una clase social frente a la llegada de otra. No. En la obra de Dávila Vázquez encontramos que el rumor¹⁸¹ se convierte en el protagonista de las obras, una gran cantidad de voces y discursos que emergen de los textos y nos remiten a este mundo polifónico, conflictivo, tenso de una Cuenca¹⁸² que vive su vida cotidiana bajo los ojos de un sistema conservador (gobierno e Iglesia) y del «qué dirán». La vida cotidiana está conformada por un conjunto de rituales, y el uso del lenguaje es, en gran medida, ceremonial; lo que nos remite a las categorías de «máscara», «disfraz», y «carnaval» de los que nos habla Bajtín. Cecilia Ansaldo, mira así a la producción de nuestro autor en este periodo:

Dávila apoyó todo este tramo de su escritura de cuentos en dos pilares: la captación de la vida provinciana con toda su carga de estrechez, represión y prejuicios; y en una rica exploración de las técnicas del contar renovado. La polifonía de voces narrativas, la superposición de planos, las dislocaciones del tiempo, el fluido nivel coloquial remarcando la procedencia de voces son, entre otras, las constantes de su discurso.¹⁸³

¹⁸¹ “Que el rumor sea la protagonista -afirma el autor- en algunas de mis obras (se refiere exclusivamente a esta etapa) no tiene nada de malo ni nada de raro, y yo les he dicho que es la Cuenca de esos tiempos. Que el rumor tumbaba gobiernos, ponía y quitaba virginidades, aumentaba y hundía fortunas, destrozaba honras... ese mundo yo lo viví de cerca”. Entrevista citada....

¹⁸² “No habría la posibilidad - afirma nuestro autor- de construir un imaginario de Cuenca, sino con la presencia de múltiples perspectivas [...], yo sabía que la perspectiva múltiples daba la posibilidad de expresar ese mundo también múltiple del que yo estaba hablando...”. *Ibíd.*

¹⁸³ Cecilia Ansaldo, “Dos décadas del cuento ecuatoriano”, en *La Literatura Ecuatoriana en las dos últimas décadas: 1970-1990*, Cuenca, Publicación conjunta de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca y la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, 1993, p. 44.

En otras palabras, la presencia de una multitud de voces, de múltiples perspectivas cierra este gran círculo con el cual se construye el imaginario de la ciudad de Cuenca, pues, las voces se constituyen en una suerte de “simbología de contacto” que si bien se conforman por una singular cadena de contactos que al final de la calle sufrirán desviaciones o transformaciones (aliteraciones, simbolismos fónicos, hipérboles, antítesis, helipsis, etc.) fomentan el surgimiento de una nueva cadena mediante las nuevas interpretaciones que a su vez terminarán en nuevas mentiras y verdades que giran al rededor del verbo «se dice», exculpando con ello a los personajes de lo que se cuenta o es contado: “Ay, y lo que es la vida, estábamos rezando justo el segundo rosario del día, el de la tarde, cuando llegó la beata Eloísa, esa que dizque se entendía con el finado cura Romero, a decir que la Dafne parece que ha salido con el Víctor...”¹⁸⁴ Y que, parafraseando a Pacheco, a propósito de la narrativa de Rulfo, encontramos que en la obra daviliana protagonistas y narradores son con frecuencia una y la misma persona y su habla popular se impone como código lingüístico unificado por toda la obra de este primer periodo. Es por ello que, a pesar de que pueden encontrarse allí diferentes modalidades y técnicas narrativas, ellas confluyen todas hacia el objetivo común de representar la voz y la perspectiva de los personajes cotidianos que persiguen la conformación de un imaginario; o, como en el siguiente fragmento, fantasmas/personajes que tienen su propia voz y que la expresan, incluso, luego de fallecidos, evidenciándose una gran proximidad de nuestro autor con la obra del mexicano: “Y lo que son las cosas, quién me hubiera dicho a mí que me acordaría de todo eso la mañana en que amanecí muerto, pero lo cierto es

¹⁸⁴ “Dafne o las formas de la soledad”, en (P.D.), op. cit., p. 86.

que me acuerdo perfectamente, que recordé hasta los mínimos detalles esa mañana”.¹⁸⁵

Para demostrar de mejor manera cómo se presenta esta afluencia masiva de voces narrativas en esta primera etapa de Dávila V., a continuación transcribimos un fragmento del cuento “El lugar largamente previsto”, (de quien, «se dice», en alguna ocasión, Alfonso Carrasco, registró un número aproximado de dieciséis voces narrativas en un cuento de apenas dos páginas) bastante iluminador, aunque, como es de entenderse, a lo largo de este trabajo de interpretación ha quedado clara esta riqueza polifónica:

Usted se imagina, cómo no va pues a imaginarse, sí Ud. siempre se imagina cosas, ay la casa así, la casa asado, las ventanas, las cortinas y hasta el vestido y cómo le va a coger él y le va a poner esos labiesotes gruesotes, colorados, babosos, perdidos en la barba como tiene, en los suyos tan pintados y le va a estar chupando y baboseando y va a empezar a pasarle las manos por todo lado y a levantarle las faldas y Ud. diciendo, apaga la luz, apaga la luz, por Dios, en una de esas alguien nos va a ver y él, calla, nadie nos ve y Ud. empezó a darle bola y el tipo comenzó a venir a pararse en la esquina y Ud. pensando ya la de cosas, como siempre. Enciende un cigarrillo y mira hacia la María Felipa, con su rostro cerrado a toda sonrisa lo ve y vuelve hacia adentro.¹⁸⁶

Discursos que en este pasaje, por ejemplo, nos dejan entrever esta riqueza polifónica y los audaces cambios de perspectiva en donde las voces/protagonistas del cuento se mezclan con las del narrador en el momento de describir los alucinantes instantes de la seducción.

¹⁸⁵ “José, o los tiempos del olvido”, en (L.T.D.O.), op. cit., p. 79.

9. El mundo de la oralidad y del sonido.

La presencia del rumor, de la polifonía, nos remiten, obligatoriamente, al mundo de la oralidad. En realidad, una de las características recurrentes de toda nuestra literatura radica en el hecho de remontarnos a universos geográfica, social y culturalmente diversos y que se encuentran en constante tensión. Una tensión (artística) en la que la palabra escrita, el texto escrito, desea producir un efecto de oralidad; una tensión, al interior de la obra, en la que se producen entrecruzamientos de discursos diferentes en los que muchas veces no encontramos personajes, sino solamente voces, murmullos, rumores.

Entrecruzamientos y tensiones (diferentes discursos de diferentes personajes, discursos colectivos, voces colectivas que denotan una cierta posición ideológica, etc.) que nos remiten a universos también conflictivos y que marcan la presencia de una diversidad (Angel Rama¹⁸⁶ llama “transculturación”, Antonio Cornejo Polar¹⁸⁸, “heterogeneidad conflictiva”; Edward Said¹⁸⁹, “orientalismo”;

¹⁸⁶ “El lugar largamente previsto”, en (E.C.V.), op. cit., pp. 39-40.

¹⁸⁷ Básicamente, para Rama, el concepto de “transculturación” ha sido empleado tanto en subtilezas discursivas como afectivas, en donde se deja entrever un sentido impreciso pero generalizado de actocronía tenticidad latinoamericanas, quizás en forma análoga a otros términos cons como comunes: “mestizaje”, “real maravilloso” o “realismo mágico”. De la misma forma, aclara Rama, que hace uso del término no desde su acepción rigurosa, sino más bien desde el punto de vista de la capacidad de aludir a una fuerza creadora que anuncia la transitividad entre culturas (sería “transculturación literaria”), aunque éstas se encuentren todavía en situaciones disímiles de poder y en donde se presentan tres momentos claramente definidos: una aculturación, una desculturación parcial y la neoculturación. Para el efecto, se sugieren: Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Ayacucho, 1978; y, Angel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1987.

¹⁸⁸ Cornejo Polar propone, en síntesis, un clara condición esencial e inevitablemente heterogénea de la cultura andina y más específicamente la indígena, que radica en la diferencia entre el mundo indrepresentado y el lenguaje que representa y la conciencia aguda de esta diferenciación. Se trata, pues, de establecer una relación socio-histórica de un determinado espacio y relacionarla con el texto, en donde se rastreen los elementos marginales, polifónicos, fragmentarios para analizarlos, comprenderlos y explicarlos en base al texto. Se sugieren, asimismo: Raúl Bueno, “Aproximación al método crítico de Antonio Cornejo Polar”, en *Perfil y entraña de Antonio Cornejo Polar*, Lima,

y, Néstor García Canclini, “hibridez”); transformándose el lenguaje en un referente protagónico en el momento de asumir su rol como forma de diferenciación social y cultural, porque en el discurso dialógico vislumbramos al *otro*, la *otredad* (Paz); e incluso monodialógico (Rama), pues, a pesar de que este discurso excluye al *otro*, tal exclusión nos remite a su existencia.

Ahora bien, en un ambiente cerrado, tradicional y hasta pueblerino, en el que una naciente burguesía brota sobre las cenizas de una aristocracia agonizante, y en el que la iglesia impone patrones de comportamiento; el lenguaje se convierte en un agente diversificador de los estratos sociales que al interior convergen. La plaza, principalmente, será el espacio que abrigue los fines de semana a compartir este carnaval de discursos: intelectuales, sacerdotes, nuevos ricos, viejos aristócratas, beatas, prostitutas, niños, adolescentes, mercaderes, vivanderas, campesinos, indígenas, etc., pues, aún, la frontera entre campo-ciudad no se ha definido, permitiendo que este juego de discursos se originen desde la misma casa, inclusive. Por otro lado, la ficcionalización de estos universos, de estas sociedades, culturas tradicionales de la regiones latinoamericanas se logra solo mediante una “exploración, apropiación y elaboración estética de alguna de sus particularidades culturales”¹⁹⁰; en nuestro caso, del rumor, el murmullo y la chismografía en la que se evidencia ese contacto de nuestro autor con el mundo vivido durante su niñez y primera juventud, que ha sabido reproducirlos

Amaru Editores, 1998; y, fundamentalmente, Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire*, Lima, Editorial Horizonte, 1994.

¹⁸⁹ Creemos que los conceptos de “transculturación” y “heterogeneidad conflictiva” son los más cercanos a nuestra realidad, en el sentido de que los de “orientalismo” e “hibridez” son trabajados sobre otras realidades, que, en último caso intentan ser análogos a los dos primeros.

¹⁹⁰ Carlos Pacheco, *La comarca oral*, Caracas, Anauco Ediciones, C.A., 1992, p. 60.

acertadamente en sus obras mediante una habilidosa y sofisticada elaboración lingüística y literaria.

En consecuencia, la propuesta de Juan Rulfo de “escribir como se habla” es pertinente dentro de este contexto, pues la lengua hablada por los diferentes personajes y narradores en la obra de Dávila V. es un discurso que nos remite, mediante la evocación, a una «impresión de oralidad» y reencontrarnos con nuestro pasado remontándonos a esta sociedad tradicional, a su pensamiento, a su vida cotidiana.

Como lo anotáramos en las primeras páginas, esta presencia de la oralidad, supone un alejamiento o incursión de todo aspecto visual, espacial en los textos, y que a pesar de causar asombro al lector y de dar paso a lo puramente fonético, contribuye a dar este sentido de oralidad (a parte, de denotar unos cambios de perspectiva bastante intrépidos y desconcertantes) en el momento de incluirnos dentro del alucinante mundo del murmullo: “Las grandes cacatúas modorreaban en la sala, madreacatúa-verde-oscura de labios-pico-rojo-eléctrico-y-electrizante, tía Fina-cacatúa-verde-madre de la cacatúa chica amarilla, prima, gorda, tragona [...] Las grandes cacatúas chillaban, chillilleaban, gritaban, grititeaban, gemían, gemmimiaban, hasta la Concha-cacatúa-menor-verde-clara, hasta ella”.¹⁹¹

El primer lugar, anotemos que la presencia de las “voces humanas” constituyen una ficcionalización del universo cotidiano de la Cuenca de ese entonces, que no evidencian otra cosa que remontarnos a una cosmovisión, ideología (Bajtín) de una sociedad entera:

¹⁹¹ “El Sobrino”, en (E.C.V.), op. cit., p. 35.

El mundo de los mayores era tan duro, tan espantoso. No existía intimidad. Todos se enteraban de todo. Así supieron que la Raquel, la madre de la Justina, vivía con ese viejo de la pastelería de la esquina. Que mi madre había insultado en la calle a la Elvira, la solterona, florista de la casa baja a la vuelta, porque ella le hizo “ojos” a papá. Que los Enríquez guardaban bajo la cama la custodia robada en San Eustaquio. Que una de las Marines se entendía con el mayor de los sacrílegos, y por eso lucía una esmeralda grande como el pulgar.¹⁹²

O, cómo a través del murmullo, el pasado, los tiempos remotos son reactualizados¹⁹³ en un presente literario y cómo estas voces pretéritas deambulan en alguna habitación de la casa perdida en el tiempo:

La luz se hace más luz. Percibes todos los ruidos, hasta los murmullos, incluso las conversaciones de los días remotos. (La Belén y la Josefina - pero si la Belén murió hace fuuu de años, te acuerdas- hablan de matrimonio, en un momento lejano, impreciso, las escuchas mientras tus dedos infantiles sobre el tramado grisáceo de una falda en la que titilan colorines de cristal diminutos y esféricos, “no, lo mejor es no casarse, sino tejer hijos de buenos patrones”. “esther, te prohíbo que oigas majaderías. Esther, quiero que le digas a ese chico que si viene a verte tiene que entrar y conversar en la sala”. (Claro que conversabas en la sala, pero te revolcabas y en la hierba y sobre las hojas secas y en la cama del cuarto de soltero de él. “Yo, Esther, te consagro mi cuerpo...”)).¹⁹⁴

Este mundo de murmullos y comentarios, esta preocupación por el resto y el miedo al “qué dirán”, se transforman en hilos conductores que marcan la vida cotidiana de una Cuenca de los cincuenta, así como la presencia de aquel bisbiseo que percibimos durante los rezos de alguna beata madrugadora en su cuarto o iglesia; o, como en este caso, durante el acto de confesión:

¹⁹² “El testigo”, en (P.D.), op. cit., p. 121.

¹⁹³ Es interesante destacar el manejo recurrente del verbo «decir» con sus diferentes conjugaciones: presente histórico (Bello), formas impersonales, etc.

-Eso es problemático hijo, no es común y corriente, no creas que yo me sorprendo, no, además no te avergüenses, yo no soy el que perdona, el que perdona es El -y le muestra el crucifijo-, permanece pálido, inmutable, no da señales de arrepentimiento, creo que está embebido en la imagen de su pecado, absorbido por ella, y yo sentado allí, Dios no me castigue, repitiéndome: acúseme padre, he visto a una mujer desnuda y he tenido malos pensamientos, y ¿quién era esa muchacha, quién era? Llevo tantos años confesando pero, perdón Señor, no, no me horrorizo, Señor, no me horrorizo, pero ...¹⁹⁵

El fragmento anterior, nos remite –y vale anotararlo en este momento– al valor de las repeticiones con el propósito de darle este acercamiento a la oralidad, pues, en el discurso escrito tal asistencia no tiene valor (por ejemplo, la presencia del ‘no’ recurrente, que nos remonta a aquella escena del arrepentimiento en el confesionario y este no al pecado, este no a la tentación, al poder del hombre sobre la tierra, a la imposibilidad de perdón). Por otro lado, la presencia de reiteraciones de vocales y consonantes (juegos fonéticos intercalados en la palabra o fuera de ella, provocan la impresión de lenguaje oral-popular) que persiguen diferentes significados, tal y como lo muestra el texto siguiente, el cual nos transfiere a un mundo circular, monótono y este grito angustioso que reclama un escenario que se ha quedado vacío: ¿En dónde estás Laura? Dónde. ¿En dónde, Gabriel Eduardo? ¿En dónde están todos: Todooooos. Hijooooo. Hijoooooss. Toooooooo es un tejido circular de sueños toooooo, luego la noche, se abrieron las puertas, pueertaaaas, pueeetaaaas, pueertaaaaas, pueeertaaaaas circular de sueeeñoooo, circul, circ, cir ...”.¹⁹⁶

¹⁹⁴ “Esther, o la vida alucinada”. en (E.C.V.), op. cit., p. 59.

¹⁹⁵ “Alejandro, o lo irremediable”, en (L.T.D.O.), op. cit., pp. 59-60.

¹⁹⁶ “Gabriel o las puertas de la noche”, en (R.I.), op. cit., p. 148.

En otro ejemplo, encontramos cómo el autor echa mano de las reiteraciones (y con una aguda ironía) para mostrarnos este ambiente cerrado, plagado por apariencias e hiperbolizar así la abundancia, la gordura de Margarita:

...les ví, yo les ví, allí, detrás de la puerta del comedor, y las flores adormecidas por lo mucho que habían comido, ese día de la fanesca, comieron fanesca y se quedaron dormidas, me río, me río de la madre cacatúa y sus velos de encaje descolorido y de las tías cacatúas y sus noventas, de la gorda que ahora tendrá que limpiarle el culo al viejo Villegas, Villegas viejo, viejo, Marga gorda, Margarita la mar está triste, Margarita vámonos a nadar y vos serás una boya, una gran boya, me río, Marga, me río, Mar, me río Margot, me río, Mar, Marga, Margarita, Margarota, Marga, Margoth...¹⁹⁷

En segundo lugar, la referencia a los «ruidos» de animales o de cosas encontramos, igualmente, que los mismos nos remontan a varios significados. La presencia de onomatopeyas, en este caso, cumplen su mejor papel, puesto que nos remiten a imágenes cotidianas dentro de este imaginario: una vieja puerta de casa de inquilinato que chírrea y nos muestra el paso de los años; el *chilín, chilín* de unos vidrios de una mampara que caen ante los delirios del deseo en “Dafne o las ...”; el *zum zum* de las abejas que revolotean como querubines en un cuarto lleno de silencio, en “Hermenegildo, o ...”; el *poc poc* de los cirios durante el suave susurro del rosario, en “Mercedes, o ...”; o, el *cric crac* de las nueces durante el silencioso paladeo de los más exóticos manjares: “Lilián preparaba misteriosos potajes, natillas avainilladas, sopas en cuya cremosa superficie dormía una ramita, aves que reventaban de frutas aromáticas y se doraban en vinos y salsas,

¹⁹⁷ “El Sobrino”, en (E.C.V.), op. cit., p. 36

postres en el cric crac de las nueces aromaba la boca, mezclándose con el dulzor de almíbares insólitos”.¹⁹⁸

De la misma forma, la presencia del silencio, marca el contraste con el mundo del sonido, que nos remite a varios significados que el contexto verbal los sabrá descifrar; tal y como ocurre, por ejemplo, en el fragmento siguiente: ¿Y saben lo que ha escrito? (Silencio general). Un libro que se llama algo así como de la fuga y afines, quince maneras infalibles de escapar de la cárcel. ¡Qué imbécil!”.¹⁹⁹

Por otro lado, otras de las formas de irrupción de lo cotidiano a través de la oralidad está dada por la presencia de las supersticiones, los refranes y los hipocorismos. En una sociedad cerrada, oculta, obviamente, se presentarán una serie de mitos, leyendas y supersticiones; productos culturales mediante los cuales se establecen diálogos con seres sobrenaturales que provienen de una tradición oral ancestral constituyéndose en puentes simbólicos, a través de los cuales estrechar –en algo– la enorme brecha que separa a una comunidad asinada en el aislamiento y una tecnología que dispara sus mejores dardos en las ciudades-metrópoli; sin dejar de subrayar la gran influencia de la religión en estas creaciones.

Entre líneas, evidenciamos los miedos a las relaciones incestuosas²⁰⁰, a los amoríos entre compadres (“Los gagones”), los espejos rotos, el mal de aire, el mal de ojo, las maldiciones de los curas, el agua bendita, las bondades de algunas plantas silvestres, etc. En “Mercedes, o los tiempos del olvido”, encontramos este

¹⁹⁸ “La intromisión”, en (P.D.), op. cit., p. 101.

¹⁹⁹ “De la fuga y afines”, en (E.C.V.), op. cit., p. 81.

²⁰⁰ Este «miedo» y «atracción» por el incesto lo apreciamos, fundamentalmente, en la novela *María Joaquina en la vida y en la muerte*.

pasaje que nos muestra claramente cómo se presenta la superstición, una vez que una de las grandes Carreño ha muerto:

No se alteró. Le acercó un espejo a la boca y se aseguró de que había muerto. recordó que a los difuntos hay que bajarlos de la cama al suelo para que no penen, pero sólo buscó un pañuelo y lo ató alrededor de la cara de Mercedes, apretando la mandíbula para que no se soltase.²⁰¹

Los dichos y refranes se constituyen en una constante dentro de la obra de nuestro autor, lo que reafirma aún más este anhelo por ficcionalizar la oralidad popular al intertextualizar este tipo de formas importadas de sus ancestros. Por supuesto, que muchos de ellos estarán mediatizados por la iglesia: *eso de ir de herodes a pilatos* (“Alberto, o la desolación”), *nunca fue santo de mi devoción* (“Dafne o las formas de la soledad”); otras, propias del imaginario colectivo: *no hay gestión que la que no se hace* (“Dafne o las formas ...”), *mantillas de época de la chispa* (“La Señorita Camila”), *quedarse sin pan ni pedazo* (“Y yo te dije, Manuela”), *seguir a una persona sin fiambre* (“Dafne o las formas de la ...”), *en arca abierta el justo peca* (“Dafne o las formas de la ...”), etcétera.

Dentro de un pueblo pequeño, en el que todo el mundo se conoce, la presencia de hipocorismos es evidente, muchos de los cuales emplean el diminutivo con fines apreciativos; y así tenemos: La Concha (por Consuelo), La Marga (por Margarita), La Agucha (Agustina), La Guima (Guillermina), La Michi (Mercedes), La Baltica (Baltazara), La Mani (Matilde), La Finita (Josefina), La Nati (Natividad), etc.

²⁰¹ “Mercedes, o los tiempos del olvido”, en (L.T.D.O.), op. cit., p. 110.

En suma, esta presencia de oralidad que nos traslada a una esfera cotidiana y que no hace otra cosa que enriquecer este universo que, aunque fabulado, nos es muy cercano y aprehensible.

*

Hemos visto cómo en el primer periodo de la obra narrativa de Jorge Dávila Vázquez se manifiesta este anhelo por construir el imaginario de la ciudad de Cuenca. Nuestro recorrido se inició con algunos acercamientos hacia una “teoría de la ciudad” y la manera en que la literatura, a través del discurso ficcional, se ha apropiado de ella. Más tarde, mediante el recuerdo y la memoria se crea este ambiente de nostalgia y añoranzas en el que todo tiempo pasado, aparentemente, «fue el mejor». El cuarto, la casa, la calle, el barrio, la plaza y el barrio, pueblo, ciudad o provincia (los tres últimos usados de forma indistinta) nos remitieron a espacios cargados por honda tradición y que sufre los embates de su aislamiento. Los personajes y voces nos trasladan a esta Cuenca de los años cincuenta que se encuentra aplastada por una iglesia ortodoxa y autoritaria; por un ambiente conservador que lucha por mantener sus privilegios.

Un mundo en el que el rumor, el murmullo y los comentarios dirigen los destinos de los seres que habitan este “submundo” y del cual no tienen escape; un imaginario en el que se evidencia que el campo-ciudad vive la simbiosis de una relación en la que se entretajan las más agudas supersticiones, muchas de ellas patrocinadas por la religión y que fomentarán este miedo por el escape. Finalmente, analizamos cómo se presenta la oralidad a través de las reiteraciones, las onomatopeyas, y los hipocorismos. Todo, cierra este círculo de una Cuenca que ficcionalizada nos trae a la memoria nostalgias y reproches... “Estoy

enamorado de mi ciudad, y no me iré de ella hasta haberla configurado literariamente en mi obra...”, nos dice el autor, en alguna entrevista. Y lo hizo.

CAPITULO IV

La citación y la voz de la intertextualidad en la obra de Dávila Vázquez.

¿Quién escribe?

¿Quién habla en un poema? ¿Quién narra en una novela? ¿Quién es ese yo de las autobiografías? ¿Quién cuenta un cuento? ¿Quiénes conversan en esa imaginada pieza de sólo tres paredes? ¿Qué voz, activa o pasiva, habla, narra, cuenta, charla, instruye-se deja ver escrita? ¿Quién es ese ventrílocuo oculto que habla en este mismo momento por mi boca-o más bien por mis dedos?

La pluma, por supuesto, a primera vista o de primera mano anoche. O la máquina de escribir ahora en la mañana. Una segunda mirada sonora, escuchar otra vez ese silencio nos revelará-a mí en este instante; a ti, lector, enseguida-que esa voz inaudita, ese escribano invisible es el lenguaje.

Pero la última duda es también la primera- ¿de qué voz original es el lenguaje del eco?

(Guillermo Cabrera Infante, “La voz detrás de la voz”).

Teresa Alfieri manifiesta que “producir, comprender y estudiar la literatura en el presente implica añadir a los saberes, intuiciones y artes de antaño, una espontánea renuncia a la actitud ingenua y una sumatoria de conceptos claves sobre los que circula la modernidad literaria contemporánea: la interdisciplinariedad y la transtextualidad”²⁰². Ahora bien, a través de este primer concepto podemos incursionar en los textos desde una perspectiva más rica y emprendedora a una comprensión cabal y profunda de los textos literarios objetos de análisis y que se constituye en una herramienta eficaz para que el polo receptor de la obra literaria cuente y logre realizar su gran tarea, su gran deber, su gran

²⁰² Teresa Alfieri, “Transtextualidad y originalidad literarias”, en Revista *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Pichincha, s/f. p. 44.

producto final: “reconstruir el texto íntegro en una lectura creadora nueva, manteniendo la identidad de la que salió de manos del autor, y al mismo tiempo, añadiendo la pátina del espacio desde donde lee el lector, la lente de su momento histórico, los conocimientos de su época, la ideología...”.²⁰³; sin embargo, esto no quiere decir que la esencia literaria en sí quede relegada a este tipo de lectura y saber transdisciplinario, sino que se convierta en una herramienta complementaria que contribuya a generar, comprender y penetrar la trama harto compleja de cada texto.

Por otro lado, encontramos que la crítica literaria de aproximadamente tres décadas atrás centraba su interés en la obra en sí, más nunca en aspectos exteriores, elementos que hoy se los aprovecha, justamente para multiplicar estas posibilidades de lectura y enriquecimiento textual. En estas circunstancias encontramos que todo texto es un campo polifónico en el que resuenan cantidades de voces, como un coro. Formas de diálogo que establecen conexiones con textos de otros tiempos, pero remitidos a un presente discursivo: el literario. En consecuencia, actualmente, nuestra tarea consiste en interpretar esas voces, esos coros que discurren en todos los textos; voces que proceden de distintas obras, autores, movimientos o escuelas que a través de un complejo entramado y dialógico de la intertextualidad pueden converger en un texto (nuevo) determinado para enriquecerlo y alimentarlo.

Gérard Genette en su *Palimpsestos* establece que son cinco las formas de relación o transposición textual: a) la intertextualidad propiamente dicha, cuyos

²⁰³ *Ibíd.* p. 44.

mayores progresos nos han venido dados de las reflexiones realizadas por Julia Kristeva; b) la paratextualidad, referencias menos inmediatas y hasta arbitrarias, presentes en los textos mediante epígrafes, títulos, subtítulos, etc.; c) la metatextualidad, una suerte de comentario que une un texto con otro; d) la hipertextualidad, entendida como toda relación que vincula un texto B (hipotexto) con un texto A (hipertexto); y, e) la architextualidad, una “relación completamente muda, que, como máximo, articula una relación paratextual” (Genette).

Con lo anterior, la intertextualidad (más evidente en la obra de nuestro autor) consiste en la relación de copresencia entre dos o más textos, la presencia efectiva de un texto en otro y que puede asumir varias formas de transposición. Por ejemplo, para Bajtín, toda relación intertextual en la obra literaria nueva está presente con lo que él denomina la *citación*. Cómo al interior del discurso literario se presenta una dialogización interior con otros discursos; Ducrot, dentro de este mismo campo, la denomina *polifonía*, el encuentro de un carnaval de voces anteriores y presentes, re-adequadas, re-creadas en el nuevo discurso. Como vemos, las posiciones de los dos autores no son sino integradoras.

Efectivamente, la obra literaria se caracteriza por ser un texto que puede y suele tener otros textos citados, es decir, otros hablantes citados y por lo tanto otros contextos de comunicación completos, cada uno con su interlocutor o interlocutores, sus circunstancias de lugar y tiempo, sus convenciones culturales y normas lingüísticas. En este sentido, todo discurso forma parte de una serie, de una historia de discursos; todo discurso es la continuación de discursos anteriores, la cita implícita o explícita de varios textos previos.

De la misma forma, la obra literaria, por sí misma, se constituye como un ejercicio de intertextualidad, pues, se analizan (mediante el exhaustivo trabajo del narrador quien explora, tergiversa, remeda, cuestiona, exagera los referentes anteriores) los modos de ser del discurso que llamamos “normal”, o al menos, no ficticio. La citación es un mecanismo imprescindible para el funcionamiento discursivo, a través de la cual pueden converger al interior de la obra literaria sistemas descriptivos, estilos, alusiones mitológicas, sátiras, parodias, dichos, refranes, plagios, homenajes, supersticiones, etc., heredadas de una tradición cultural anterior y que no hacen otra cosa que alimentar al nuevo texto-presente; requiriendo de un lector capaz de descifrar las diferentes formas de citación de las que el autor ha echado mano en el momento de construir su obra poética.

Con esta breve, pero obligatoria introducción, encontramos que en la obra de nuestro autor existen diferentes formas de citación que parten desde la misma influencia de autores latinoamericanos consagrados –y cuyas huellas no reniega– en su obra: Rulfo, García Márquez, Carpentier, por poner tres ejemplos. Asimismo, encontramos la presencia de la parodia, mediante el acercamiento de los mitos griegos a un presente textual, sin embargo, re-actualizados en la vida cotidiana; la alusión a dichos, refranes y supersticiones que, si bien están cargados de una abundante oralidad, y revisados en el capítulo anterior, responden a una tradición, a un afán de diálogo con nuestros tiempos fundacionales; hasta terminar, por fin, con alusiones a obras de arte como la música, la pintura y la arquitectura.

1. La polifonía, el realismo mágico y el neobarroco como formas de citación en la obra de Jorge Dávila V.

Como lo hemos propuesto en el capítulo anterior, en las tres primeras etapas de creación de Dávila Vázquez existe el deseo por construir el imaginario de la ciudad de Cuenca de los años cincuenta y en este afán, comprobamos que una de las formas de hacerlo era mediante el uso de una multiplicidad de voces y discursos que convergían para darnos y circunscribirnos dentro de un ambiente cerrado en el cual la protagonista de sus obras es la copiosa polifonía presente en los textos, esa inagotable afluencia de voces, que muchas veces no obedecen a personaje alguno que, sin embargo, existen y coexisten en un mundo plagado por fantasmas. Jorge nunca ha rehuído de sus “maestros”, de quienes recibió gran influencia al momento de configurar su obra y a quienes fue paulatinamente exorcizando conforme marchaba hacia la búsqueda de su propia voz, de su propio estilo, de su propio discurso. Ciertamente, en estas primeras etapas, vislumbramos tres claras influencias en la narrativa de nuestro autor: la polifonía de Juan Rulfo, el realismo mágico de Gabriel García Márquez y el neobarroco de Alejo Carpentier.

Dentro de la influencia rulfiana, encontramos que el murmullo, el rumor y la polifonía se constituyen en ambos autores como las protagonistas de sus relatos y al rededor de los cuales gira su mundo fabulado. Introduce voces, muchas de las cuales no existen sino en la conciencia del universo fictivo y que se constituye en uno más de los aditamentos cotidianos en los que se encuentran sumidos sus personajes. Una gran dosis de oralidad que tan evidentes en su obra como en la del mexicano al pretender “escribir como se habla”, circunscribiéndose dentro de

esta oralidad las reiteraciones, simbolismos fónicos, formas dialectales, supersticiones, tradiciones, hipocorísticos, etc.

A continuación veremos cómo el murmullo y el rumor se convierten en los hilos conductores, tanto del mexicano como del ecuatoriano, que marcan decididamente el “antes” y el “después” de los acontecimientos que rodean a los actantes. Juan Preciado en *Pedro Páramo*, se revela como una suerte de receptáculo altamente sensible de la audición, capaz de escuchar, registrar y reproducir múltiples sonidos y voces que le atraen, le molestan, le obsesionan y que llegan a ser presentados como la causa de su misma muerte:

Es cierto Dorotea. Me mataron los murmullos. [...] Sí, Dorotea, me mataron los murmullos [...] cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas. Llegué a la plaza, tienes razón. Me llevó hasta allí el bullicio de la gente [...] de las paredes parecían destilar los murmullos como si filtraran de entre las grietas y las descarapeladuras. Yo los oía. Eran voces de gente; pero no voces claras, sino secretas, como si me murmuraban algo al pasar, o como si zumbaran contra mis oídos. [...] Vi que no había nadie, aunque seguía oyendo el murmullo como de mucha gente. [...] Un rumor parejo, sin ton ni son, parecido al que hace el viento contra las ramas, cuando no se ven ni el árbol ni las ramas, pero se oye el murmurar.²⁰⁴

En Dávila V., la importancia del murmullo y del rumor marcan de igual manera la vida de sus personajes, trayendo consigo, como en el fragmento anterior, una suerte de vaticinio que desembocará en su caída y consecuente ruina. José Antonio de Santis, en *María Joaquina...*, escucha el rumor de un pueblo agolpado en la plaza que reclama justicia; la escucha, siente el vibrar de las voces que a su alrededor marcará el fin de su carrera de dictador. Las relaciones

entre los dos autores son por demás evidente: “A veces oigo rumores en la noche y pienso, es hora [...] Escucho el rumor de las voces, el silencio que tiembla como víscera recién arrancada al viejo cuerpo de mis noches vacías, sanguinolentemente”.²⁰⁵

En la misma obra del mexicano, encontramos que el protagonista murió tiempo atrás y que emerge de la tumba para contarnos la historia de Comala y la serie de muertes que en un tiempo pasado derrumbaron el universo de los vivos para transformarse en un escenario plagado de voces/fantasmas. Al final del relato, el lector, desconcertado, descubre que toda la historia ha sido contada por un fantasma. En el caso de Dávila V., asimismo, un universo plagado de fantasmas/personajes que emergen de la muerte para deambular en las viejas casas de inquilinato, mansiones laberínticas a través de los murmullos y rumores que en esos espacios se discurren. Voces lejanas que se mezclan con las voces de los vivos provocando de igual manera el desconcierto en el lector al quedar éste perdido dentro de la polifonía. En el cuento, “José, o los tiempos sonámbulos” de *Los tiempos del olvido*, el protagonista, desde la tumba, en su conciencia recrea todas aquellas circunstancias y situaciones que precedieron a su muerte, los recuerdos, los anhelos y la nostalgia:

Sí, le compuso la cara, le rehizo las facciones desparramadas en una inmensa mueca, explosionadas. Le arregló tan bien como a un santo de yeso destrozado por un martillazo blasfemo. Cuando le pusieron en el ataúd, sólo se veía un hilito de sangre en la sien recién remendada, un hilito.

²⁰⁴ Juan Rulfo, *Pedro Páramo y el Llano en Llamas*, Barcelona, Editorial Planeta S.A., 1993, pp. 50-51.

²⁰⁵ *María Joaquina en la vida y en la muerte*, op. cit., pp. 114-115.

Y lo que son las cosas, quién me hubiera dicho a mí que me acordaría de todo eso la mañana en que amanecí muerto, pero lo cierto es que me acuerdo perfectamente, que recordé hasta los mínimos detalles esa mañana.²⁰⁶

Por otro lado, y como señaláramos a su debido tiempo, entre las características de la primera etapa de creación de Dávila V., se manifiesta una gran dosis de realismo mágico, influencia venida directamente del autor de *Cien años de soledad*: “García Márquez es uno, y no tengo miedo de decirlo, de los que me abrió las puertas a la narrativa; porque todos llevamos adentro algo de mágico que no somos capaces de dar a conocer, expresar, de exteriorizar por ciertos reparos racionalistas”²⁰⁷. En *María Joaquina*, por ejemplo, se evidencia una clara influencia del colombiano en lo que respecta a la presencia de las supersticiones. Toda la historia de *Cien años de soledad* está dominada por un temor y al mismo tiempo una atracción por el incesto. El hijo con cola de cerdo es una vergüenza para castigar el incesto y de este modo evitarlo; o, mejor, la vocación incestuosa es un rasgo característico de los Buendía (al igual que la soledad), un cromosoma que pasa de generación en generación. Como sabemos, Amaranta es aquel personaje que siente más que nadie esta atracción por el incesto, y cuando está a punto de realizarlo es siempre el temor del hijo con cola de cerdo lo que la retiene. Al final, el último de los Buendía, con cola de cerdo, terminará devorado por las hormigas.

En *María Joaquina...*, de igual forma se da la presencia del temor por el incesto: Antonio de Santis mantiene relaciones sexuales con su sobrina María Joaquina y el pueblo, conocedor de su entendimiento, comienza a tejer, a través

²⁰⁶ “José, o los tiempos sonámbulos”, en (L.T.D.O.), op. cit., p. 79.

del murmullo y el comentario, una serie de historias relacionadas con los peligros que engendran las relaciones entre parientes. En primera instancia se presenta la alusión a la posibilidad de un vástago con cola de cerdo; más tarde echan mano de la leyenda de los gagones, pequeños perros blancos que aullan a la media noche. En la obra, encontramos estos dos pasajes en los cuales la superstición en relación al incesto está presente, al mismo tiempo que se decanta el miedo y la prohibición hacia este tipo de relaciones: “Usted y su corte de opereta, usted y sus relaciones incestuosas -¿sabía que la gente dice que en Palacio hay gagones? ¿Sabe lo que son los gagones, excelentísimo señor? Perros, perros en los que se convierte la gente del mal vivir como ustedes dos-, usted y sus abusos”.²⁰⁸

O, también:

El pueblo de la capital hacía cruces al pasar junto a la larga muralla que cerraba el jardín; una mujer encontró, diez años después de la muerte de María Joaquina y su tío, una pareja de perros: son gagones, gritó. Y su voz resonó en todos los oídos, quedó latiendo en el ánimo de un pueblo acogotado por el terror, durante décadas.²⁰⁹

Si recordamos, de la misma forma, en *Cien años de...*, Macondo sufre la acometida de las más inverosímiles plagas: del insomnio, del olvido, etc.; que, asimismo, resultan de la trasposición de los pasajes bíblicos en referencia con las siete plagas que azotaron Egipto. En Dávila, también se manifiesta esta referencia, que terminan siendo una suerte de castigo, de maldición por los excesos y las relaciones prohibidas de José Antonio de Santis:

²⁰⁷ Jorge Dávila Vázquez, entrevista citada...

²⁰⁸ *María Joaquina...* op. cit., p. 79.

Además, su gente tenía encima todas las plagas: mil especies de insectos venenosos que hinchaban la piel, la excoriaban, la inflamaban como verdaderas llamas encerradas en la carne, no sólo con sus picaduras sino a veces con su roce, con su latigazo, con su presencia, con su paso. Reptiles y árboles que acechaban en silencio y al menor descuido diezmaban una tropa constantemente renovada por el sinnúmero de peticiones de refuerzo. Aguas malas que esperaban bajo rosáceos y violetas calmos en ensenadas secretas, cautas, traicioneras. Peces y erizos que hundían sus púas maléficas en la carne volviéndola lívida o carmesí, paralizándola, incinerándola. Toda una naturaleza como saturada de ensalmos maléficos, de prevenciones, de terrores.²¹⁰

Finalmente, la presencia de seres y situaciones extraordinarias o sobrenaturales que se escapan totalmente de la realidad; como por ejemplo, aquel pasaje de *María Joaquina...* en el que la protagonista en su ya acostumbrado paseo por las calles a repartir pan a los menesterosos, es sorprendida por su esposo/tío, y en el momento que éste le inquiera sobre qué lleva en su falda, ella, responde “flores”. De Santis duda de la palabra de su sobrina, abriendo estrepitosamente el fardo cayendo sobre sus pies rosas. Y fue milagro: “... y la bienaventurada repartía pan a escondidas del rey moro, su padre, como yo a espaldas del tío, no hizo más que recoger la falda del vestido, y cuando él le preguntó qué llevas allí, ella, dijo, tímidamente, rosas. Y fue el milagro”.²¹¹ De la misma forma la presencia de los más exóticos manjares: los dulces de las Caravacas, las cremas, los budines, las mistelas de mil colores, los chocolates de diversas formas, las nueces, etc. O, también, en el cuento “Morir... dormir”, la manera cómo los personajes se inventan las historias más inverosímiles, extraordinarias para intentar justificar la pereza del Jesusito:

²⁰⁹ *Ibíd.* p. 140.

²¹⁰ *Ibíd.* pp. 154-155.

²¹¹ *Ibíd.* p. 68.

Las moscas zumbaban en el atardecer tibio y polvoriento de la gran casa, arrullándolo, y la Mamita lo miraba enternecida, maldiciéndolas, porque no faltaba una audaz que se atreviera a rondarle la nariz, la boca y hasta posarse en las comisuras entreabiertas, interrumpiendo su sueño.

- Mamita, dijo una vez, tímidamente Carlota. Yo creo que el ñaño debe tener alguna enfermedad. No puede ser, no es normal que duerma tanto. Uno de sus pretendientes, que iba para médico, le había hablado de una mosca, cuya picadura inoculaba el mal del sueño. ¿No sería posible que al Jesusito alguna vez...?²¹²

Con Alejo Carpentier, la influencia ejercida en Dávila V. se presenta a través del estilo barroco de sus construcciones, el estilo prismático o simétrico en el cual se evidencia un lenguaje pintoresco, abigarrado, estridente y hasta caótico, carnavalesco con el que intenta manifestar, artísticamente, un orden social en crisis, como acontece tanto en la novela *María Joaquina...*, como en el cuentario *Los tiempos del olvido*. En esta última obra, por ejemplo, la presencia del estilo prismático está manifiesto en el momento que se engastan una serie de historias en forma simultánea, una imagen fragmentada a manera de un espejo roto:

Claro que cuando, al terminar la comida y luego de haberle pedido a la Pepa un guineo para la iguana, el padre de los Carreño salió tirando de la trailla de esta iguana que no veía más que él y a la que llamó Raimunda, la luna del misterio, como la del espejo, se partió en dos por el llanto de las mujeres. Y las catleyas tan largamente cuidadas por el gringo Jones se murieron solas allá arriba en el cuarto de las flores, como se las llamó desde entonces, mientras la demencia se abría como una flor fatal.²¹³

De igual manera, el barroco se presenta en los diferentes pasajes que nos remiten a universos versallescós, al carnaval de las formas y los colores de los

²¹² “Morir... dormir”, en (L.C.D.L.N.), op. cit., pp. 73-74.

diseños interiores y exteriores; los excesos en los diseños, la gran cantidad de espejos que importó el dictador para el Palacio de Gobierno con el fin de que su amada sobrina sienta que vive en Europa; o las capitallas forradas en su interior con pan-de-oro; el Teatro Sucre, bastante europeizado; la música, los bailes clásicos, etc. En *María Joaquina...*, encontramos este pasaje iluminador, referido a la construcción del Teatro Sucre:

Una vez terminada “la obra de santa María”, como la denominara el pueblo, concluido el enorme monstruo de escalinatas marmóreas y pasamanos de cedro, palcos tapizados de color oficial: el rojo, telón bordado en oro por monjas que tenían prohibición del nuevo gobierno de trabajar en nada que no fuese por él ordenado, y enorme araña de cristal tallado que llegó en cuarenta cajas inmensas, lleno de prismas de todo tamaño, Brabante besó el rostro marchito de Violeta Ahumada y cabalgando una mula enjaezada de plata, regalo de José Antonio, llegó, tras incontables jornadas, a una ciudad sureña, húmeda, gris y esbelta, en cuyos verdaderos palacios virreinales habitaban espectros de bellas mujeres, hondamente amadas, y entre los laberintos de pan-de-oro- de cuyas iglesias barrocas, volvió a encontrar los destellos de la villa para la que había inventado un teatro.²¹⁴

Influencias al fin de cuentas que convergen dentro del universo fabulado de nuestro escritor y que, como lo señaláramos al principio, los supo exorcizar hasta conseguir su propia voz, su propio discurso.

2. La presencia de la parodia.

²¹³ “José, o los tiempos sonámbulos”, en (L.T.D.O.), op. cit., pp. 73-74.

²¹⁴ *María Joaquina en la vida...* op. cit., pp. 24-25.

Etimológicamente, el vocablo *parodia*, se lo emplea para referirse al hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto, contrapunto, o, incluso cantar en otro tono; deformar, *trasponer* una melodía. Sin embargo, este término con el paso del tiempo ha sufrido no escasas interpretaciones desde el hecho mismo de considerarlo como la transposición de un texto noble en un estilo vulgar, hasta satíricas deformaciones intercaladas, a manera de entremés, luego de la escucha de las rapsodias. De todos modos, y en sentido riguroso, la parodia consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible, retomando algún motivo, acontecimiento, personajes, estilos, o forma escrituraria, etc.; sin embargo, y a pesar de que la parodia linde con lo burlesco, en ningún momento se la debe confundir con la sátira.

Por otro lado, en *La imaginación dialógica*, Bajtín manifiesta que la parodia se presenta como un verdadero espejo de la heteroglosia, llegando a relacionarla de forma directa como una clase de ironía (la referencial), en las cuales convergen y se confunden varias voces en una sola expresión, y ambas lo hacen con suma delicadeza que dejan solo sugerida la clave de su interpretación. “Todo en ellas es implícito –nos dice Ballart– y circula más allá de las palabras reales, cosa que explica también su indudable exigencia para con el lector, que debe conocer los modelos literarios en cuestión para poder apreciar todo el refinamiento de su remedo irónico”.²¹⁵

Con lo anterior, la parodia se presenta en la obra de Dávila Vázquez, principalmente en lo que se refiere a la recreación, re-actualización de los mitos

²¹⁵ Pere Ballart, op. cit., p. 425.

clásicos y que se encuentran fijados, predominantemente en los *Cuentos breves y fantásticos*. Ahora bien, nuestro autor toma como referentes a aquellos personajes que corresponden a la imaginería griega: Aquiles, Helena, Penélope, Xantipa, Circe, Calipso, Sirena, Clitemnestra, Medea, Fedra, etc.; trastocándolos en situaciones de la vida cotidiana en las cuales vislumbramos personajes del diario vivir y que, como cualquiera de nosotros, asume su destino de acuerdo con las circunstancias que le toca vivir.

En *Este mundo es el camino*, encontramos dentro del «Tríptico de la Odisea» tres referencias inmediatas de la obra *Odisea*: Circe, Sirena y Calipso, tres personajes femeninos que durante la gran travesía de regreso del héroe a su tierra se constituirán en barreras a vencer hasta llegar a su amada Itaca.

En el primer caso encontramos la presencia de la hechicera quien a la llegada de los exploradores del héroe los transforma en cerdos, Odiseo rescata a sus hombres luego de beber el elíxir que le librerá del hechizo. Allí, en aquella isla vivirá por un gran tiempo hasta que retome su regreso, ante el disgusto de la gran hechicera quien accede a dejarle libre por orden de los dioses. En “Circe”, Dávila Vázquez, retoma el motivo de la salida de Odiseo y su tripulación, la protagonista mira sin resignación el abandono de su amado sintiendo gran frustración. Toma sus cosas, en busca de otros rumbos, quizás, para olvidar este gran desaire, cosa muy común que ocurre ante la decepción amorosa: “Vendió todo y se fue de la isla, nadie sabe a dónde. /Parece que la partida de un marino y su gente, con quienes pasaban ella y sus amigas agradables veladas, la desquiciara. /Ahora, hay en su casa una fábrica de embutidos.”²¹⁶

²¹⁶ “Circe”, en (E.M.E.E.C.), op. cit., p. 96.

El canto de la Sirena en *Odiseo* aparece como un canto maléfico que hechiza a quienes lo escuchan, teniendo el héroe que colocarse unos tapones de cera en los oídos con el objeto de salir bien librado de la seducción que la voz de la sirena provoca en los hombres. En el cuento “Sirena”, esta historia, este mito aparece ironizado en el momento en que el peligroso canto no debe ser ocultado sino más bien compartido para que todos los hombres paladeen esta voz celestial frente a un auditorio. Odiseo, desmitificado también, abandona su palestra de héroe y se transforma en una suerte de representante o empresario de artistas, ofreciéndole, a cambio de que abandone el canto XII de *Odisea*, fortuna y dinero:

- Con esa voz, tú puedes ser cantante de ópera, querida, tengo buenos contactos, conozco alguien que nos ayudará. Voy a presentarte a personas de enorme influencia, decídate, al fin, lo único que pierdes es un lugar en la rapsodia XII de *Odisea*.

Ulises, seguía insistiendo, pero, ella no le escuchaba, perdida en el abismo de su canto.²¹⁷

Calipso, por otro lado, enamorada perdidamente del héroe Odiseo, lo confinará en la gran celda de su isla por más de diez años; empero, no puede apresar el amor que tiene el aqueo por su patria, su esposa Penélope y su hijo Telémaco, soportando a diario los recuerdos, las nostalgias y los lloros de éste por encontrarse fuera de su casa. Finalmente, la llegada de Hermes posibilitará que Odiseo salga de la isla, rumbo a su tierra. En Dávila, Calipso se presenta como una mujer harta de escuchar los lamentos y lloriqueos de su amado. Diez años de escuchar la misma triste historia, de lamentos y pesares han terminado por convencerla de que es imposible obligar a alguien que la ame y que comparta su vida con ella. Se cansa, pues, y decide alejarlo definitivamente de su vida y no

²¹⁷ “Sirena”, en (E.M.E.E.C.), op. cit., p. 96.

poner más resistencia para que abandonando su isla, marche en busca de su casa y su familia; al fin de cuentas, le vendrá mejor el hecho de quedarse sola, a compartir la vida con un hombre que solo piensa en su tierra, en su pasado:

- Si quiere irse, que se vaya, refunfuñó, haciéndole la maleta. Que se largue; en fin de cuentas, yo no puedo seguir aguantándole más tiempo. ¡Diez años de mi vida desperdiciados! Y él sigue con las mismas historias y lamentos. Ay, que sus viajes, que sus aventuras, que este sedentarismo le mata. Ay, que la mujer hacía esto, que la mujer lo otro, que los criados, que las fiestas; que mi hijo ya debe estar hombre, que mi mujer así, que mi mujer así, que por qué no te peinas como ella, que por qué no tejes, que ojalá hubiésemos tenido hijos, que ... ¡Tonterías! Si quiere irse, que se vaya.

El barco mercantil sale esta noche, que se largue.²¹⁸

En *Cuentos breves* ... encontramos, asimismo, el tema de los mitos en la sección denominada “Sueños antiguos”; en ellos, se recrean las situaciones por las cuales atraviesan los “viejos” personajes de *Odisea*, como es el caso, por ejemplo de Helena. En la obra de Homero, la bella Helena es secuestrada por Paris (cumpliéndose el vaticinio revelado por el oráculo de Delfos), teniendo Menelao que solicitar se dé cumplimiento al compromiso contraído con los demás héroes aqueos a la hora del rescate. Todos ellos marchan a Troya para liberar a la heroína, quien luego de la gran guerra regresará a su tierra, Lacedemonia. En Dávila V., el motivo del secuestro es recreado mediante la presencia de los sueños –al igual que todos los cuentos de esta serie– los mismos que vaticinan el rapto y el consecuente rescate. Helena, aparece como una personaje femenino agobiado por la rutina durante los largos días de encierro con su telar y en la espera de cualquier situación que le permita escapar, al menos por

²¹⁸ “Calipso”, en (E.M.E.E.C.), op. cit., p. 97.

unos instantes, de este automatismo de su vida conyugal. Escucha atenta el relato de su compañero (como trayéndole a su memoria aquellas jornadas de disputa entre héroes que su belleza provocó) sin que se le escapen muchos suspiros ante la posibilidad de una nueva confrontación que por su belleza se presente:

-¡Qué bello sueño! Piensa. Y se pincha el dedo blanquísimo en la aguja bordadora. Por el dolor abre un instante sus los ojos, mira la gota de sangre que rueda lenta hacia el peplo. Se inquieta:
- Dime, señor, ¿Moría mucha gente en esa lucha?
- Muchísima, dice Menelao, ya otra vez embarcado hacia el sueño.
-¡Qué lastima!
Y suspira, con los ojos entrecerrados, nuevamente, buscando la mirada del pirata extranjero que viene por ella en la velera nave bárbara, buscándola.²¹⁹

Este afán de salida o escape de la protagonista, la evidenciamos también en el cuento “Ella”; la protagonista, también Helena, persigue fugarse de la rutina en la que se encuentra presa, y no mira otra posibilidad sino que un lejano y cualquier París le invite, nuevamente, a vivir la aventura, transformándose en un personaje que representa todos los personajes que anhelan un cambio en su vida:

No es que París la llevara a la fuerza, ni que Menelao estuviera harto de ella, ni que estuviere de por medio un asunto de ambición, nada, el puro azar, la casualidad, el destino.
De pronto, Helena sintió que deseaba lo desconocido, como usted o como yo, como cualquier humano; deseó súbitamente lo nuevo, una aventura cualquiera, y Afrodita, que pasaba en ese instante por allí se aprovechó de su debilidad, de su tedio momentáneo, de su inexpressado deseo.
Por eso, tenga cuidado, mucho cuidado, de que algún dios esté cerca cuando tenga un pensamiento insensato. De pronto ...²²⁰

Penélope, por otro lado, escucha el sueño de su esposo que le anuncia su próxima partida a tierras lejanas y las grandes travesías y sufrimientos que tendrá

²¹⁹ “Helena”, en (C.B.Y.F.), op. cit., p. 58.

que padecer nuestro héroe antes de su regreso a Itaca. La heroína, apesadumbrada, mira que su peplo será su único artilugio a través del cual tendrá alejados a sus pretendientes por este largo tiempo; sentada, empieza la interminable tarea del tejido durante el día y destejido, en la noche. El mito de Penélope nos remite al motivo de la fidelidad eterna, el amor y a la espera incondicional, lo cual se ve reflejado en el cuento de Dávila V.; sin embargo, en la misma obra del cuencano y en otro cuento, encontramos que este mismo motivo se ve amenazado (desmotivación) frente a los constantes viajes de su compañero que la ha relegado a un segundo plano, lo cual le causa mucho disgusto y sobre todo, soledad; terminará más tarde con el abandono de la protagonista a su esposo²²¹: “Penélope era yo, Penélope, porque vos vivías eternamente lejos, viajando siempre, y yo mientras tanto, cuidando a los hijos, sola y arruinada, llena de deudas y de recuerdos. Penélope, porque de día bordaba mis sueños en esa “Singer”, que se perdió donde el prestamista Saavedra, y de noche destejía mi insomnio”.²²²

Finalmente, en la serie denominada “Terceto pérfido” encontramos a tres personajes femeninos engastados bajo los epítetos de la maldad y la crueldad. Medea, Clitemnestra y Fedra se constituirán en personajes malignos que planearán la destrucción de sus compañeros o esposos (sin recibir, al final, su

²²⁰ “Ella”, en (E.M.E.E.C.), op. cit. p. 93.

²²¹ Podemos anotar, asimismo, el personaje que hace de Ulises, está condenado a viajar por razones de trabajo, ocasionando un gran vacío en la protagonista; contradictoriamente, no ocurre con la Penélope tanto del mito como del cuento arriba tratados, lo que nos remite a este juego que hace el autor con uno y otro cuento es este afán de “desmotivación” en el momento de circunscribir a los personajes de acuerdo a las circunstancias que los rodean.

²²² “Las esperas”, en (C.D.C.D.), op. cit., p. 101.

consecuente castigo) motivada por algún resentimiento anterior como la infidelidad, el abandono, la soledad, etc. que nos remiten a personajes de la vida cotidiana que, cansados por los atropellos de sus parejas se “hacen” de otros compañeros con el fin de llenar esos vacíos y planear su aniquilamiento o ruina. Es el caso, por ejemplo, de “Clitemnestra”, quien dolida por la inmólación de la que fue objeto su hija Ifigenia por parte de su padre Agamenón con el fin de alcanzar los favores de los dioses, planea con su amante, Egisto, el fin del átrida:

Clitemnestra sabe cuanto la espera, pero no le importa. Cierra los ojos ante lo que ha de venir y se queda con su tenebroso hoy. A su modo ha hecho justicia, como el insignificante Egisto, que no ha sido más que el instrumento de sus propios rencores de hembra olvidada y madre a la que arrancaron el fruto de su vientre para llevarlo al sacrificio.²²³

La presencia de estas formas paródicas que terminan por desmitificar, desacralizar los mitos clásicos, de bajarlos de su pedestal para circunscribirlos dentro de un universo fictivo y cotidiano en este afán de aprehender un imaginario de un tiempo pretérito.

3. Referencias con las obras de arte.

Otra de las constantes en la obra narrativa de Dávila Vázquez, es la concerniente a la permanente referencia de obras de arte, y que no persiguen otra cosa que enriquecer su mundo fabulado, al mismo tiempo que crear referentes sobre los cuales podamos, como lectores, ingresar y familiarizarnos con el universo descrito en sus textos; como es el caso particular de la presencia del

²²³ “Clitemnestra”, en (C.B.Y.F.), op. cit., p. 78.

vals. El vals es tomado como una suerte de símbolo que nos remite a un tiempo anterior, a una clase social que ha sucumbido frente a una burguesía arrolladora; al mismo tiempo que establece un nexo entre un “antes” y un “después”, que intenta rescatar, mediante la memoria, aquellos momentos de solemnidad, decoro y opulencia:

Nadie podía decirte que todo quedaría en el aire, como ese polvillo de plata que desprendía de sus alas de mariposa agónica; que un año después los viejos buscarían para ella un buen partido y te encargarían a tí, a tí, que “habías sido como hermano de Elenita”, que le enseñases bien a bailar el vals, porque en sus quince años había arruinado las botitas forradas del mismo tafetán rosa del vestido.²²⁴

Otra referencia musical y, asimismo, explícita, la encontramos en la novela *María Joaquina* ... en la cual, durante toda la obra se evidencia la presencia del *Réquiem* de Mozart, cuyo estreno se constituyó en una suerte de compromiso de la protagonista para aceptar los requerimientos de su tío. Efectivamente, De Santis, “importa” toda la obra de Europa, construye el Teatro Santa María para crear una atmósfera afrancesada que le permita a María Joaquina quedarse junto a él. La escena en que mejor se revela esta forma de citación es aquella en la que se produce la violación a María Joaquina, cuando la inauguración de dicho teatro..., un pasaje cruel y desgarrador que, sin embargo, se constituye, en un bello ejercicio de simultaneidad:

Agazapado en mi vientre el animal, agazapado “eeeeleison, eleison”, mis manos buscan las cortinas rojo y oro, sus ojos chispeantes me perforan el cuerpo y en la queja del “Dies Irae”, jadeo, voy muriendo al compás del coro, muero, siento su pequeño cuerpo sobre el mío, en el mío, dentro del

²²⁴ “De la fuga y afines”, en (E.C.V.), op. cit., pp. 80-81.

mío, que ha hecho de tí María Joaquina De Santis, qué has hecho, te has entregado al maligno, empezaste un juego en el que se iba el honor, el secreto de tu sexo celosamente guardado, tú lo empezaste, ahora todo se ha perdido. Muero. Las trompetas del “Tuba Mirum” me resucitan, sin embargo, me resucitan de esa muerte de amor, felicidad e infelicidad. Luego el silencio... “mors stupebit et natura”, empieza a incorporarse y yo trato de arreglarme el cabello desgredado, “liber scripturs proferetur in quo totum...” ¿Todo? ¿Dios me juzgará también por esto?²²⁵

Por otro lado, tenemos referencias a pinturas como aquella descrita en *Relatos Imperfectos* en la que nos describe o, al menos, hace alusión a una escena campesina de Monet; o también a Renoir, con esa preciosa forma humorística de describir el interior de la casa. De igual forma, y esto es determinante, cómo en *Acerca de los ángeles*, el autor toma como fundamento de su creación la imaginería angelical en la cual no se persigue otra cosa que afirmar que cada uno de nosotros: inquilinos, prostitutas, intelectuales, feos, guapos, rateros, beatos, tontos, inteligentes, etc., tenemos y nos identificamos con un ángel determinado; es decir, tenemos nuestro propio ángel. Por ejemplo, en “El Beato”, encontramos que este delicioso cuento parte de la imagen de un ángel piadoso (*Angel*, de Francisco Beltrán, S. XIX), muy bueno, demasiado bueno, alrededor de cuyo hermoso cuello, pende un gigante rosario:

Su cuarto estaba materialmente cubierto de estampas de la Virgen, de Cristo y de numerosos santos y santas. A todos ellos les trataba con una familiaridad tan grande (llamando Panchito a San Francisco, Lolita a la Virgen de los Dolores, Jishuco a Jesús), que cualquiera que hubiese observado con atención y perspicacia, se habría dado cuenta de que no era una persona corriente.²²⁶

²²⁵ *María Joaquina...* op. cit., p. 16.

²²⁶ “El beato”, en (A.D.L.A.), op. cit., p. 18.

Finalmente, las referencias a autores y obra literarias. En algunos cuentos de sus *Relatos Imperfectos*, por ejemplo, tenemos sendas alusiones, a manera de cita, a Humberto Fierro, José Joaquín de Olmedo, Válerly, César Dávila Andrade, Rubén Darío, Garcilaso, etc. En *Narraciones*, a Lawrence, Hugo; o, Escudero, el mismo que es remitido dentro de la ficción para crear esta atmósfera de ensoñación y recorrido en la que vive la protagonista en busca de su amor ideal (mientras lee en la banca del parquecito algunos poemas del capitalino) que, quizás, nunca llegará, a la par de constituirse en una muestra clara de simultaneidad:

“Los querubes se embriagaron
sobre las copas de los álamos...”
Miras sin querer las copas recortadas de los cipreses, sigues leyendo.
“Déjame dormir, oboe
del viento...”
Pasa alguien, lo ves de reojo, no, no es él
“- Oyeme, óyeme...”
Te vuelves, un pequeño crujido, como de una pisada en la grama, nada,
nadie, quizás un pájaro, quizás el viento, quizás.
“-¿Ella piensa tal vez?
-No. Sueña.
Han caído tus manos trémulas...”
Cierras el tomito.²²⁷

O, como ocurre también en “De una vaga ilusión”, cuento cuya trama marcha al compás de un poema de Rubén Darío, en el cual el personaje principal persigue, entre suspiros, alcanzar algún aliento que le dé razón a su vida, mientras espera, expectante, la llegada de, quizás, algún ser celestial:

²²⁷ “La Señorita que leía a Escudero”, op. cit., p. 106.

¡Maldito seas poeta, hijo de tu madre, bragueta con patas, como diría la tía Aleja, maldito seas!... La puerta se entreabre, y penetra el murmullo de las mellizas «la princesa está triste, qué tendrá la princesa...».

-Ay, Laura, como si a las madres se les pudiera no más engañar.

«Y en un vaso olvidado se desmaya una flor».

[...]

- Voy a llamar a las Elenas...

- No.

- Para que te cuiden.

- No.

- Hasta yo ver un médico, Laura.

- No.

«La princesa persigue por el cielo de oriente...»

- ¡Sí!

«Tanto lío», dirán las Elenas, «tanto escándalo, sin motivo. ¡ni que no hubieras pasado por lo mismo, Susana!».

«La libélula vaga...»

«por el cielo de oriente, la libélula vaga...».²²⁸

Con todo lo anterior, no queremos dejar de lado aquella irrupción de otros tipos de discursos como el periodístico, el epistolar; o, las referencias bíblicas que en algunos pasajes de su abundante obra se evidencian, así como la citación del latín, especialmente cuando se refiere a las misas y confesiones. Alusiones de discursos y lenguajes que no hacen otra cosa que enriquecer el nuevo discurso.

²²⁸ “De una vaga ilusión”, en (R.I.), op. cit., pp. 162-163.

*

Hemos visto cómo se presentan las principales y diferentes formas de intertextualidad en la obra de Jorge Dávila Vázquez, a manera de citación. Iniciamos nuestra travesía con la influencia sobre nuestro autor de consagrados escritores del llamado “boom”, como son los casos de Rulfo, con la polifonía y la oralidad; García Márquez, con el realismo mágico; y, Carpentier, con el neobarroco. Más tarde, nos adentramos en las formas paródicas, fundamentalmente, en lo que se refiere a los mitos clásicos que no son otra cosa que travestimientos fundidos en situaciones de la vida cotidiana: personajes que esperan, pacientemente, el regreso de su compañero; mujeres engañadas y que buscan revanchas; personajes que persiguen nuevas realidades y aventuras con el único afán de escapar de la rutina que les envuelve y los arrincona, etc. De igual manera, cómo las obras de arte, y en especial la música, la pintura y la imaginería convergen dentro de toda la obra literaria, para remitirnos, como en la anterior, a pasajes cargados con abundantes aires de nostalgia y añoranzas a través del recuerdo; así también, cómo se manifiestan las diferentes posibilidades de creación a partir, por ejemplo, de una suerte de angelografía. Finalmente, la presencia de la literatura, ya sea en la simple nominación de autores y obras que marchan a la par con las situaciones registradas en los textos; para terminar, por fin, las formas de “literatura en la literatura”, referidos, principalmente a Gonzalo Escudero y Rubén Darío.

CAPITULO V

Las voces de la ironía.

posa
 pesa
 pisa
 pasa
 ¡qué poco te exige la vida!

(Efraín Jara Idrovo, “oposiciones fonológicas”, en *El mundo de las evidencias*).

Si partimos del hecho de que toda narración, todo relato, en general se constituye en un ejercicio de ironización, encontramos que tal figuración puede revestirse de las más ambiguas y sofisticadas formas de ocultamiento que no podrán ser dilucidadas sino al interior del contexto, el mismo que marcará su referencialidad. De igual manera, la existencia de una gran cantidad de moldes y estrategias discursivas, sobre todo, dentro de la narrativa contemporánea, es también una de las causas por las cuales todo relato puede –sin dificultad alguna– dar cabida a cualquier tipo de ironía no específicamente narrativa, bien incorporándolo al discurso del narrador o de los personajes si se trata de una ironía verbal, bien al presentarla como mera sucesión de acontecimientos si la ironía pertenece a la clase de las situacionales; y que por consiguiente pueda producir una gran cantidad de efectos expresivos.

Ahora bien, la presencia de las formas irónicas verbales, nos remiten de inmediato a la existencia de un discurso polifónico, diverso, muchas veces

conformado por intervenciones de voces anónimas; en el cual, el autor tiene la facultad de exponer hechos y situaciones a través de una voz personalizada y que admite, del mismo modo, la posibilidad que éstos se diluyan en una perspectiva múltiple (lo que para Graciela Reyes vendría a ser una suerte de portavoces, recitadores también de los diferentes discursos que a lo largo del relato convergen para conformar el universo fabulado) mediante la superposición de planos, relatos y discursos a voluntad, filtrando sucesivamente las palabras de narradores y narrarios hasta que el lector (lo que es una característica de la narrativa de Dávila V.) no sepa, en algunos momentos, a ciencia cierta a quién atribuir las.

En este sentido, fundamentalmente, el estilo libre indirecto libre se ha constituido en una herramienta eficaz para que las formas irónicas verbales (ironía tonal, diría Ballard) alcancen potenciales inagotables y nos remitan al universo polifónico del relato actual. Por ejemplo, el empleo de esta estrategia verbal posibilita la presencia de la voz del personaje y del narrador, la desaparición de toda marca enunciativa y sobre todo el disfraz de la subordinación que permiten que las palabras concretas del personaje, o de los personajes se incorporen al discurso del narrador, con la consecuente superposición de situaciones de enunciación, o lo que, comúnmente, denominamos perspectivas.

En consecuencia, y dentro de la esfera polifónica de la narrativa de Jorge Dávila V., encontramos la utilización del estilo indirecto libre como artilugio discursivo a través del cual nos remite a un universo múltiple, diverso y en constante tensión; en el cual, al margen de las palabras usadas, la forma o estructura en las secuencias ha sido construida para remitirnos e

identificarnos con el mundo fabulado, así sea ficticio, decantándose este juego con el lector.

Al mismo tiempo, y como lo citáramos a su debido tiempo, esta afluencia masiva de voces y discursos, sobre todo en lo que corresponde a sus etapas de experimentación y de transición, el autor como que se siente un poco condescendiente con el lector en el momento de emplear una serie de mecanismos que le permitan evidenciar estos cambios de perspectiva, de narradores y narratarios (como el uso de paréntesis, el entrecomillado, o las formas de ubicación de los textos, etc.) que, sin embargo, terminará siendo un intento fallido a la hora que el lector, desconcertado, busque retroalimentarse mediante una nueva lectura de los textos. En el siguiente pasaje, aunque largo, demostramos cómo se produce este cambio de perspectivas tanto al interior del texto como el empleo de los signos o marcas de puntuación intentan acercar más al lector con lo que se cuenta en la obra; todo, bajo el empleo de estilo indirecto libre antes referido:

- Ya decía yo, usted es la Angélica, claro, la reconocí por los ojos, siempre tuvo esos ojazos, disculpe que nos hayamos metido aquí en su casa, pero hubo una denuncia, para mí es algo... que no tengo palabras para decirle, sus hermanos, para mí, como la familia, claro que son tantos años...

(Agarramos el globo, ya parece que se iba, pero en el llano de los Orellanas, le agarramos, el José Salvador bajó volando y está en mi llano, es mío, está en mi llano, y ese rato empezó a quemarse la parte de encima.)

-Dígale a la Michita, que vengo a ponerme en prueba el vestido. Pero qué lindas plantas que tiene Pepa, siempre han habido plantas bonitas aquí, quién las cuida, ah, usted, ah, bueno, vaya a decirle a su niña que vengo para la prueba, espere, ¿de quién es este caballo?, porque de don José María ese caballo tan feo, no es, ¿no?²²⁹

²²⁹ “Alberto, o la desolación”, en (L.T.D.O.), op. cit., p. 33.

Nótese, de la misma forma, cómo la presencia de la sugerencia marca además este juego con el lector; en el fragmento anterior, en la primera parte, encontramos el ingreso del alguacil a la casa de las Carreño para verificar una denuncia sobre la supuesta existencia de armas (otra forma irónica presente en este cuento, aunque sutil), y la manera cómo este alguacil intenta justificar su presencia en una casa de conservadores, a la que visitó y en la que compartió la mesa prácticamente toda su vida.

De la misma forma, la sugerencia se consolida en un guiño que el autor propone en sus textos a través de los cuales no niega ni afirma nada; nada es falso ni verdadero, sino solo discurso, quedándole al lector la tarea de cerrar el círculo comunicativo no sin causarle cierto desencanto. Un ejemplo detonante sobre este juego con la sugerencia lo tenemos en el cuento “Esther, o la vida alucinada”, en el cual, con una gran habilidad técnica, nos encontramos dentro de un universo donde lo real y lo alucinante se semejan; pues, al final, no sabemos a ciencia cierta si es que la protagonista ha caído definitivamente en el sueño de la muerte o sueña su muerte bajo los efectos de la morfina:

Esther se incorpora, con el mismo miedo enfermizo que siente al despertar y al dormirse, de que algo, un gran mal, una sombra monstruosa, algo... algo la acecha, implacable, secreta, pero seguramente. Busca en todo su cuerpo el punto fijo del dolor, el anuncio, la clave de la sombra, y no los encuentra. “Será mañana”, piensa, toma el salto de cama y se dirige al baño.²³⁰

²³⁰ “Esther, o la vida alucinada”, en (E.C.V.), op. cit., p. 62.

Por otro lado, y dentro de las llamadas ironías situacionales (a través de las cuales se producen una rica diversidad en formas de expresión), encontramos que en la obra de nuestro autor evidenciamos las modalidades más diversas de ocultamiento, pero esta vez referidas ya no a la estructura o construcción de la obra, sino a lo que, efectivamente, se encuentra narrado en los textos.

Como la forma más recurrente, tenemos lo que Pere Ballart²³¹ denomina *ironía denotativa*, la menos sutil y de fácil identificación, que consiste en el uso de una palabra, frase o discurso de significado contrario al que se quiere dar a entender. En este sentido, hemos preferido escoger tres pasajes de tres obras, que a nuestro parecer demostrarán claramente este primer tipo de ironía en Dávila V. El primero referido a la novela *María Joaquina ...*; obra, en la que se manifiesta el ánimo por ironizar una historia en donde el incesto, el poder y la construcción de un teatro afrancesado marcarán la vida de los personajes de una época que, aunque lejana de ser “literatura histórica”, nos recrea un tiempo y vidas pasadas. En el fragmento que sigue a continuación tenemos cómo se manifiesta el miedo que tiene todo el pueblo a propósito de una dictadura y la forma en que los personajes que transitan, se refugian en el arte intentando desconocer el poder que José de Santis tiene sobre sus destinos:

No sabemos cómo después del desprecio que nos hiciera la señora De Santis [...] nosotros hubiéramos podido colaborar para el mejor éxito de la inauguración oficial de este Teatro Nacional, preparando un ballet en el

²³¹ Definitivamente, nos haremos eco de las especies de ironía propuestos por Pere Ballart en su obra *Eironeia, la figuración irónica en el discurso literario moderno*, en razón de que, creemos, es la más pertinente para nuestro trabajo; pues, las clasificaciones realizadas por Graciela Reyes y Peter Roster Jr., principalmente, se circunscriben dentro de órbitas lejanas a nuestro intento.

cual participarán distinguidas señoritas de nuestra sociedad capitalina, adornadas de suntuosas vestimentas de inspiración griega, por nosotros diseñadas y realizadas por la flor y nata del señorío local, y coronados de guirnaldas, que también ornarán sus brazos. No sabemos, digo, cómo hemos aceptado colaborar, no tenemos miedo del dictadorzuelo, por supuesto, nunca hemos temido nada que no sea traicionar al arte.²³²

El segundo, una historia en la que el mismo autor juega con su propio trabajo, al circunscribir una ironía dentro de la ironía. Nos referimos al bello cuento “De la fuga y afines”, en el cual se evidencia el deseo por huir, escapar del entrapamiento familiar. Una historia en la que se tejen las más inverosímiles contradicciones que nunca se resuelven, que crean situaciones frustrantes, de las cuales los personajes no pueden escapar, a menos que no sea por la muerte o la alucinación, mostrándose una clara carencia de conciencia histórica:

-Qué ironías, machaca el cuñado, tirando el periódico sobre la mesa. Todos terminan por mirarlo, incluso tú. Hay una noticia sobre un tipo condenado a cadena perpetua, que acaba de morir en prisión, dramatiza. ¿Y saben lo que ha escrito? (Silencio general). Un libro que se llama algo así como de la fuga y afines, quince maneras infalibles de escapar de la cárcel. Y tienes, sin saber por qué la absurda idea de parecerte bastante a él, o ser tú mismo el prisionero, mientras la voz de tu esposa grita, cuidado con la válvula del servicio, verás si compras una pasta de dientes, no vayas a quedarte horas de horas como acostumbrabas, acuérdate que los chicos tienen que salir para el colegio ya mismo.²³³

Finalmente, en *Vuelta de tuerca* y más específicamente en el cuento “Combate”, encontramos cuál es la posición del narrador frente a la intrigante y parsimoniosa actitud que muestran los médicos frente a los requerimientos del diagnóstico. El protagonista, tendido en su lecho y medio muerto, mira fijamente

²³² *María Joaquina...* op. cit., p. 31.

cuál es la actitud del médico y la expectativa de los familiares ante su anuncio fatídico:

Hubo anuncios en los sueños y en el despertar sudoroso de las vírgenes; en el fondo de las copas rituales, donde dibujaba señales inequívocas el vino; en la arena que soltaban grano a grano manos misteriosas. Hasta los médicos lo anunciaron, con su acostumbrado circunloquio, en el que uno podía entender cualquier cosa, menos lo que realmente quería decir.²³⁴

Dentro de las llamadas *ironías connotativas*, a través de las cuales el término irónico conserva su significado literal, sin embargo, libera otros. En estas circunstancias, podemos referirnos a estructuras menores como las frases, específicamente en lo que tienen que ver con las denominaciones, epítetos o simples calificativos que sobre algún personaje se registra. Por ejemplo, en “La Señorita Camila”, el epíteto “señorita” nos remite a varias posibilidades interpretativas ante el solo hecho de leerlo. Puede ser que en un inicio se refiera a una señorita, joven, de familia, a la espera de que algún galán toque las puertas de su corazón; puede, asimismo, remitirnos a un personaje cargado de simpatía por la vida y que goce de la bondades de la edad: la risa, los enamoramientos, los juegos, los coqueteos, las ranclas de casa, etc. O, como lo evidenciamos ya dentro del conjunto de la obra, aquel personaje enclaustrado dentro de una obsesiva fe religiosa (prototipo del personaje beato), que le relegará en una eterna soltería y soledad. En el siguiente pasaje, a pesar que, ciertamente, está cargado con

²³³ “De la fuga y afines”, en (E.C.V.), op. cit., p. 81.

²³⁴ “Combate”, en (V. D. T.), op. cit. p. 5.

grandes dosis de ironía (pero al interior del texto) tenemos que este personaje se nos muestra como cruel, tacaño y hasta goloso; un personaje aburrido, solitario, que se preocupa por las almas descarriadas por el pecado. Solo, ella, pasará de la vida mortal a la eterna:

La señorita Camila tiene ahorrados unos centavitos en el banco y los va comiendo lentamente, es económica, no muy golosa -bueno, le gusta el dulce de leche, ama los bizcochuelos, los bombones con mermelada adentro, las galletas, los caramelos, la jalea, la gelatina, el rompopé-, guarda cosas en cajitas que se apolillan: reliquias, recuerdos, retratos.²³⁵

Finalmente, la *ironía de referencia*, que consiste en un uso de las palabras que comparte o remite implícitamente a otro tema o algo tan cómicamente disímil que la sola conexión subraye la naturaleza real de aquél. Dentro de esta forma, encontramos la presencia de voces, a manera de citación, que convergen al nuevo texto para establecer lazos entre un referente anterior sobre el cual aparece ironizado el nuevo referente fictivo. Es el caso, por ejemplo, del pintor de “Dafne o las formas de la soledad” que, pincel en mano, busca la fortuna que nunca le llegará. Nótese cómo emplea la voz narrativa personajes bíblicos para desacreditar el trabajo de su yerno en una suerte de comparación:

Llegar a la fama con sus suciedades, con esos traseros pintarrajeados de todos los colores, con sus mujeres que parecían yeguas o sus retratos de los parientes que tuvieron la valentía de posar para que les sacara con una facha de Lázaro vuelto a la vida, de María Magdalena con viernes santo, de Cristo obligado a soportar la tentación, habiendo ayunado cuarenta días.²³⁶

²³⁵ “La Señorita Camila”, en (E.C.V.), op. cit., p. 22.

²³⁶ “Dafne o las formas de la soledad”, en *Narraciones*, op. cit., p. 81

De la misma forma, tenemos la presencia de la ironía revestida de la parodia, y que, como lo anotáramos a su debido tiempo, constituye un esfuerzo por re-crear, re-citar voces, discursos y temas lejanos para circunscribirlos en el presente ficcional, sin embargo actualizados en situaciones de la vida cotidiana como es el caso de la Chabela del cuento “Penélope” (citado en el capítulo anterior) una mujer proletaria, supersticiosa y sumisa que se deja seducir por las promesas de Héctor, su itinerante esposo. O, como es el caso del cuento “Ella”, la protagonista que recrea la figura de la legendaria Helena que, cansada de su encierro, de la rutina ansía entre suspiros remontarse a aquellos tiempos en los que su compañero la galanteaba y le presentaba sus requerimientos.

Finalmente, y vale advertirlo, en las tres primeras etapas de la creación de Dávila Vázquez se manifiesta un afán por dar una visión irónica de la ciudad de Cuenca de aquellos tiempos, pues, tanto los escenarios, las situaciones y los personajes que se recrean aparecen -incluso- hasta ridiculizados, producto de la apatía que provocó en nuestro autor compartir su infancia y primera juventud con este tipo de escenarios y seres.

*

Hemos visto cómo en la obra de Dávila V. se manifiestan las más variadas formas de ironía que parten desde las llamadas *ironías verbales*, las cuales, mediante el empleo del estilo indirecto libre, nos remite a un universo diverso y polifónico que, en última instancia vendría a ser como una especie de “gran ironía” o, mejor una visión irónica de la ciudad de Cuenca de una época anterior, en el momento que circunscribe al lector en una esfera alucinante; a continuación, analizamos la presencia de la sugerencia textual la que provoca que el destinatario sea partícipe de lo que dicen y cuentan en los textos.

Dentro de las *ironías situacionales*, encontramos, en primer lugar, a las *denotativas*, las más recurrentes y fáciles de descifrar, con las cuales emiten un mensaje contrario al que verdaderamente se quiere dar a conocer. En segundo lugar, las *connotativas*, formas que despliegan varias posibilidades de significado a través del empleo de palabras, frases o construcciones. Para terminar, por fin, con las *referenciales*, las que, por intermedio de la parodia, trastocan escenarios y personajes a situaciones cotidianas.

Bibliografía

1. General.-

- Anderson Imbert, Enrique, *Formas de la novela contemporánea*, Madrid, Taurus, 1960.
- Ansaldó, Cecilia, “Dos décadas del cuento ecuatoriano: 1970-1990”, *La literatura ecuatoriana de las dos últimas décadas (1970-1990)*, Cuenca, Publicación conjunta de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca y la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1993, pp. 15-31.
- “El cuento ecuatoriano en los últimos treinta años”, *Literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*, Quito, El Conejo, 1983, pp. 15-31.
- Araujo, Diego, “Panorama de la novela ecuatoriana de los últimos años” en *Cultura* N° 3, Quito, Publicación del Banco Central del Ecuador, enero-abril de 1979, pp. 17-25.
- “Tendencias en la novela de los últimos treinta años”, en *Literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*, Quito, El Conejo, 1983.
- Bajtín, Mijaíl, *El método formal en los estudios literarios*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1994.
- *Estética de la creación verbal*, Bogotá, Siglo Veintiuno Editores, 1992.
- *Problemas de la Poética de Dostoiewsky*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1993.
- *Teoría y Estética de la Novela*, Madrid, Taurus, 1991.
- Balseca, Fernando, “En busca de nuevas regiones: la nación y la narrativa ecuatoriana”, en *Procesos*, Revista Ecuatoriana de Historia, N°8, Quito, Corporación Editora Nacional, 1996, pp.151-164.

- Ballart, Pere, *Eroneia: La figuración irónica en discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, S.A., 1994.
- Barrera, Jorge Isaac, *Historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, Publicación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1960.
- Barthes, Roland, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Brito García, Luis, “La ciudad como escritura”, en *Quimera* N° 126, enero de 1992, pp. 50-57.
- Calvino, Italo, *Seis propuestas de fin de milenio*, Madrid, Siruela, 1996.
- Campra, Rosalba, *América Latina: La identidad y la máscara*, México, D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1987.
- Carpentier, Alejo, *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, S.A., 1984.
- Carrasco, Adrián y Cordero, Claudio, “Testimonio de la transición de una sociedad patriarcal a la sociedad burguesa en Cuenca: La Escoba”, en *Memorias del II Encuentro de historia y realidad económica y social del Ecuador*, Cuenca, Publicación de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, noviembre 24-28 de 1980.
- Castagnino, Raúl, *El análisis literario*, Buenos Aires, Nova, 1974.
- Cordero Espinosa, Josefina, “Las casas viejas”, en *Estudios, crónicas y relatos de nuestra tierra*, compilados por María Rosa Crespo, Cuenca, Publicación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1999, pp. 227-229.
- Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire*, Lima, Editorial Horizonte, 1994.
- De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano*, México, D.F., Talleres de Producción Gráfica y Comunicaciones S.A., 1996.
- Eagleton, Terry, *Una introducción a la Teoría Literaria*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Eco, Umberto, Leach, Edmundo, et. al, *Introducción al Estructuralismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1976.
- Eco, Umberto, *Lector in fábula*, Barcelona, Lumen, 1987.
- *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen, 1996.

- “El problema de la obra abierta”, Ponencia presentada en el XII Congreso Internacional de Filosofía, Venecia, 1958 y publicada en las *Actas del Congreso*, Vol. VII, Florencia, 1961.
- Echeverría, Bolívar, “Ceremonia festiva y drama escénico”, Ponencia presentada en la U.N.A.M. el 27 de noviembre de 1992 y publicada en la revista *Cuicuíco*, N° 33-34, enero-junio de 1993.
- Fuentes, Carlos, *Geografía de la Novela*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Genette, Gérard, *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993.
- *Figuras II*,
- *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- *La obra de arte*, Barcelona, Lumen, 1997.
- *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.
- Isaac Barrera, Jorge, *Historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, Publicación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Pichincha, 1960.
- Jara, Efraín, *El mundo de las evidencias*, Quito, Libresa, 1998.
- Jofré, Manuel, *Tentando vías: Semiótica, Estudios Culturales y Teoría de la Literatura*, Santiago de Chile, Publicación conjunta de las Universidades Católica de Blas Cañas de Chile y Simón Bolívar de Quito, 1995.
- Joseph, Isaac, *El transuente y el espacio urbano*, México, Gedisa, 1988.
- Kayser, W., *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1954.
- Kristeva, Julia, *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1981.
- Lázaro Carreter, Fernando y Correa, Evaristo, *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 1974.
- Martín Barbero, Jesús, *Pre-textos: Conversaciones sobre la comunicación y sus contextos*, Cali, Editorial de la Universidad del Valle, 1996.
- Moreano, Alejandro, “El escritor, la sociedad y el poder”, *Literatura ecuatoriana de los últimos 30 años (1950-1980)*, Quito, El Conejo, 1983.
- De Aguilar e Silva, Vitor, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1982.
- Mignolo, Walter, *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Editorial Crítica, S.A., 1978.
- Moreira, Julián, *Cómo leer textos literarios*, Madrid, E.D.A.F., 1996.

- Ortega, Alicia, "La representación de Quito en su literatura", ensayo inédito.
- Pacheco, Carlos, *La comarca oral*, Caracas, Anauco Ediciones, C.A., 1992.
- Pozuelo Yvancos, José, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1987.
- Reis, Carlos, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1981.
- Reyes, Graciela, *Polifonía Textual*, Madrid, Gredos, 1983.
- *Pragmática Lingüística*, Barcelona, Montesinos Editores, 1994.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1995.
- Rojas, Carlos, "La palabra como instrumento de dominación", en Revista *Pucara* N° 2, Cuenca, Publicación de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, 1977, pp. 97-106.
- Roster, Peter, *La ironía como método de análisis literario: la poesía de Salvador Novo*, Madrid, Gredos, 1978.
- Ruales Hualca, Huilo, *Loca para la loca la loca*, Quito, Eskeletra, 1989.
- Sacoto, Antonio, "La novela ecuatoriana en el contexto de la latinoamericana", en *Cultura* N° 3, Quito, Publicación del Banco Central del Ecuador, enero-abril de 1979, pp. 45-65.
- Schmidt, Siegfried, *Teoría del Texto*, Madrid, Cátedra, 1977.
- Silva, Armando, *Imaginario Urbanos*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1994.
- Todorov, Tzvetan, *Crítica de la crítica*, México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1978.
- Ubida, Abdón, *El cristal conque se mira*, ensayo inédito.
- Valdano Morejón, Juan, "Panorama del cuento ecuatoriano: etapas, tendencias, estructuras y procedimientos", en *Cultura* N° 3, Quito, Publicación del Banco Central del Ecuador, enero-abril de 1979.
- Vallejo Corral, Raúl, *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX*, Quito, Libresa, 1999.
- *Fiesta de solitarios*, Quito, El Conejo, 1991.
- *Una gota de inspiración, toneladas de transpiración*, Quito, Libresa, 1990.

- Velasco Mackenzie, Jorge, *El rincón de los justos*, Quito, El Conejo, 1983.
- Van Dijk, Teun, *Estructura y funciones del discurso*, México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1980.

2. Activa.-

- Aguilar Aguilar, Felipe, "Estudio introductorio a El Dominio Escondido de Jorge Dávila Vázquez, Quito, Libresa, 1991, pp. 9-72.
- Ansaldó Cecilia, "Mezquindad y pecado", en Revista *Tiempo Libre*, N° 10, Guayaquil, abril, s/f.
- Araujo Sánchez, Diego, "Presentación de El círculo vicioso de Jorge Dávila Vázquez, Cuenca, Publicación de la Universidad de Cuenca, 1977, pp. 3-7.
- Carrasco Vintimilla, Alfonso, "Entorno a la narrativa de Jorge Dávila Vázquez", en *Relatos Imperfectos* de Jorge Dávila V., Quito, Publicación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Pichincha, 1980, pp. 181-190.
- Crespo, María Rosa, "El tema de la infancia en los relatos de Eliécer Cárdenas y Jorge Dávila V.", en Suplemento Dominical del Diario *El Mercurio*, Cuenca, domingo 18 de febrero de 1979. p. 1.
- "Introducción a la lectura de un libro barroco", en Revista *El Guacamayo y la Serpiente*, N° 28, Cuenca, Publicación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1989, pp. 69-82.
- "Sociedad, personajes y estilo en Las criaturas de la noche", *La Literatura Ecuatoriana de las dos últimas décadas: 1970-1990*, Cuenca, Publicación conjunta de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca y la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1993, pp. 95-123.
- Febres Cordero, Francisco, "Jorge Dávila y sus Relatos Imperfectos", Suplemento Dominical del Diario *El Mercurio* de Cuenca, Cuenca, s/f.

- Rojas, Carlos, "La palabra como instrumento de dominación", en Revista *Pucara*, N° 2, Cuenca, Publicación de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, 1977, pp. 97-106.
- Valdano Morejón, Juan, "María Joaquina en la vida y en la muerte o la desmesura del poder", en Revista *El Guacamayo y la Serpiente*, Publicación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, N° 14, febrero de 1977, pp. 171-182.
- Villavicencio, Jorge, "Jorge Dávila o el hacedor de ilusiones", en Revista *Pucara* N° 14, Cuenca, Publicación de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, 1994, pp. 131-136.
- Vintimilla, María Augusta, "Los cuentos breves y fantásticos de Jorge Dávila Vázquez", en Revista *Pucara*, N° 14, Publicación de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, 1994, 127-131.

3. Pasiva.-

a) Obra literaria:

- Dávila Vázquez, Jorge, *Nueva Canción de Eurídice y Orfeo*, Cuenca, Ediciones del Municipio de Cuenca, 1975.
- *María Joaquina en la vida y en la muerte*, Imprenta Monsalve Moreno, 1993.
- *El círculo vicioso*, Cuenca, Publicación del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Cuenca, 1977.
- *Los tiempos del olvido*, Quito, Publicación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Pichincha, 1977.
- *Narraciones*, en Colección Letras del Ecuador, Vol. N° 88, Guayaquil, Publicación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1979. Título compartido con Eliécer Cárdenas.
- *Relatos Imperfectos*, Quito, Publicación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Pichincha, 1980.
- *Este mundo es el camino*, Quito, Publicación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Pichincha, 1985.

- *Con gusto a muerte*, Cuenca, Imprenta Monsalve Moreno, 1981.
- *Cuentos de cualquier día*, Cuenca, Publicación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1983.
- *Las criaturas de la noche*, Quito, Editorial Planeta del Ecuador, 1985.
- “Espejo Roto”, *Teatro Ecuatoriano*, Quito, Publicación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Pichincha, 1991.
- *De rumores y sombras*, Quito, Editorial Planeta del Ecuador, Quito, 1991.
- *El Dominio escondido*, Quito, Libresa, 1992.
- *El dominio escondido*, Salta, Publicación de la Universidad de Salta, 1996.
- *Cuentos breves y fantásticos*, Quito, Editorial El Conejo, 1994.
- *Acerca de los Angeles*, Cuenca, Imprenta Monsalve Moreno, 1995.
- *La vida secreta*, Cuenca, Publicación de la Universidad de Cuenca, 1999.
- *Memorias de la poesía*, Cuenca, Publicación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1999.
- *Vuelta de tuerca*, obra inédita.

b) Obra ensayística:

- Dávila Vázquez, Jorge, “La poesía en ciento cincuenta años de vida republicana”, en *Libro del esquincentenario II, Arte y Cultura*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1980.
- “Tal era su iluminado alucinamiento, aproximación a los relatos de Pablo Palacio”, en *Recopilación de textos sobre el autor*, compilados por Miguel Donoso Pareja, La Habana, Casa de las Américas, 1987.
 - “La Pintura Cuencana”, en *El libro de Cuenca*, Cuenca, Publicación de la Municipalidad de Cuenca, 1988.
 - “Prefacio a la luz”, en *Galería Larrazábal, el arte en el vitral*, Cuenca, Publicación del Banco Central del Ecuador, 1988.
 - “El Dios de César Dávila Andrade” en Revista *Iberoamericana*, Nº 144-145, Pittsburgh, Publicación de la Universidad de Pittsburgh, 1988.

- “Estudio Introductorio y notas a *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín, Quito, Libresa, 1988.
- “Aquella voz inmensa, muda y clara, aproximación a César Dávila Andrade”, *Obras Completas*, Quito, Publicación conjunta de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y el Banco Central del Ecuador, 1984.
- “Estudio Introductorio y notas a *Manía de contar* de Raúl Vallejo Corral”, Quito, Libresa, 1991.
- “Demetrio Aguilera y el realismo mágico ecuatoriano”, *Ecuador contemporáneo*, compilados por Claudio Malo, México, U.N.A.M., 1991.
- “Estudio introductorio y notas a *Cuentos escogidos* de Abdón Ubidía”, Quito, Libresa, 1993.
- “Selección, prólogo y cronología de César Dávila Andrade”, en *Poesía, narrativa y ensayo de César Dávila A.*, Caracas, Biblioteca Ayacucho 1993.
- “Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras, El auto sacramental de Miguel Hernández”, *Homenaje a Miguel Hernández*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1993.
- “Dávila Andrade y Pablo Palacio, la proximidad del abismo”, *El mordisco imaginario, Crítica de la crítica de Pablo Palacio*, compilados por Celiana Manzoni, Buenos Aires, Biblos, 1994.
- “Selección, Prólogo y cronología a *De Azul y Prosas Profanas*, Quito, Libresa, 1996.
- “Estudio Introductorio, antología y notas a *Boletín y elegía de las mitas y otros poemas*, Quito, Libresa, 1996.
- “La Navidad en el arte popular ecuatoriano”, en *Cuadernos de Arte Popular* N° 1, Cuenca, CIDAP, 1981.
- *Leyendas populares del Ecuador*, Quito, Publicación de la Subsecretaría de Cultura, 1983.

- “En torno a Manuel J. Calle”, presentación del libro *Visión actual de Manuel J. Calle*, Quito, Publicación de la Fundación Frierich Naumann, 1988.
- *Ecuador, hombre y cultura* , Cuenca, Publicación del Banco Central del Ecuador, 1990.
- *Cuenca, una ciudad diferente*, Cuenca, Imprenta Monsalve Moreno, 1992.
- “La Cuenca de hace cuarenta años”, *Relatos de nuestra tierra*, Cuenca, Publicación del Diario *El Mercurio*, 1994.
- “De la inocencia a la libertad, arte cuencano del siglo XX”, *La transición del XIX al XX en el Arte Cuencano*, Cuenca, Publicación del Banco Central del Ecuador, 1998.
- “Apuntes sobre el teatro cuencano”, *Cuenca de los Andes*, Publicación de la Municipalidad de Cuenca, 1998.
- *Estudios, crónicas y leyendas de nuestra tierra*,
- “La poesía en ciento cincuenta años de vida republicana”, *Libro del Sesquicentenario II*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1982.
- César Dávila Andrade Combate poético y suicidio*, Cuenca, Publicación conjunta de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca y la Universidad Andina “Simón Bolívar”, 1998.
- “La cotidianidad en el arte (la literatura), ensayo inédito.

ANEXO

OBRAS LITERARIAS (CONTENIDO DE LOS CUENTARIOS)

I.- *María Joaquina en la vida y en la muerte*, Cuenca, Imprenta Monsalve Moreno, 1993, (1976).

II.- *El Círculo Vicioso*, Cuenca, Publicaciones de la Universidad de Cuenca, 1977.

CUENTOS:

- 1.- “Perla”.
- 2.- “Este Gabriel”.
- 3.- “La Señorita Camila”.
- 4.- “Los días del Arcángel”.
- 5.- “La Señorita Camila”.
- 6.- “El sobrino”.
- 7.- “El lugar largamente previsto”.
- 8.- “La grieta”.
- 9.- “Nada”.
- 10.- “Esther o la vida alucinada”.
- 11.- “No”.
- 12.- “La vida inútil”.
- 13.- “De la fuga y afines”.
- 14.- “Días...años”.
- 15.- “Rosana, alguna vez”.
- 16.- “Isla en el sueño”.

III.- *Los tiempos del olvido*, Quito, Publicaciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1977.

CUENTOS:

- 1.- “Viernes sin historia”.
- 2.- “Alberto, o la Desolación”.
- 3.- “Angélica, o el Amor”.
- 4.- “Alejandro, o lo irremediable”.
- 5.- “Adiós”.
- 6.- “José, o los tiempos sonámbulos”.

- 7.- “Y yo te dije, Manuela ...”.
- 8.- “Hermenegildo”.
- 9.- “Mercedes, o los tiempos del Olvido”
- 10.- “Victoria, ni antes ni después”.

III.- Jorge Dávila Vásquez y Eliécer Cárdenas, *Narraciones*, Volumen N° 88 de la Colección Letras del Ecuador, Guayaquil, Publicación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1979.

CUENTOS:

- 1.- “Dafne o las formas de la soledad”.
- 2.- “La intromisión”.
- 3.- “La señorita que leía a Escudero”.
- 4.- “Misty Blues”.
- 5.- “El amante”
- 6.- “El testigo”.

IV.- *Relatos Imperfectos*, Volumen N° 33 de la Colección Básica de Escritores Ecuatorianos, Quito, Publicación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Pichincha, 1980.

CUENTOS:

- 1.- “Perla”.
- 2.- “Este Gabriel”.
- 3.- “La señorita Camila”.
- 4.- “Los días del Arcángel”.
- 5.- “El Sobrino”.
- 6.- “El lugar largamente previsto”.
- 7.- “La Grieta”.
- 8.- “Nada”.
- 9.- “Esther, o la vida alucinada”.
- 10.- “No”.
- 11.- “La vida inútil”.
- 12.- “De la fuga y afines”.

- 13.- “Días... Años”.
- 14.- “Rosana, alguna vez”.
- 15.- “Isla en el sueño”.
- 16.- “La Intromisión”.
- 17.- “La señorita que leía a Escudero”
- 18.- “El Testigo ”.
- 19.- “Gabriel o las puertas de la noche: Primera parte”.
- 20.- “Gabriel o las puertas de la noche: Segunda parte”.
- 21.- “De una vaga ilusión”.
- 22.- “Hasta mañana”.
- 23.- “Aurora”.
- 24.- “Sombras”.

VI.- *Este mundo es el camino*, Quito, Publicaciones de la Universidad Católica de Quito, 1980.

CUENTOS:

I.- Partimos cuando nacemos:

- 1.- “Papito monstruo”.
- 2.- “El grito”.
- 3.- “Declaración de amor”.
- 4.- “La mazorca”.

II.- ¿Fueron sino devaneos?:

- 5.- “Elvira, primer amor”.
- 6.- “El coqueteo silencioso”.
- 7.- “Ina, para un cuento”.
- 8.- “La idea fija”

III.- Andamos mientras vivimos:

- 9.- “De importación directa”.
- 10.- “La ventana”.

IV.- ¿Qué fue de tanta invención?:

- 11.- “Historia de Jason”.
- 12.- “Las criaturas de la sombra”.
- 13.- “La lluvia de oro”.
- 14.- “Ella”.
- 15.- “Babel”.
- 16.- “Laberinto”.
- 17.- “Godivia”.
- 18.- “Tríptico de la odisea”.

V.- Y llegamos al tiempo que fenecemos:

- 19.- “Parábola”.
- 20.- “Adagio para violín”.
- 21.- “El viaje interminable”.
- 22.- “Paisaje al atardecer”.

VI.- *Cuentos de cualquier día*, Cuenca, Publicaciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1983.

- 1.- “Viernes sin historia”.
- 2.- “Mercedes, o los tiempos del olvido”.
- 3.- “Este Gabriel”.
- 4.- “La señorita Camila”.
- 5.- “Nada”.
- 6.- “Esther, o la vida alucinada”.
- 7.- “La vida inútil”.
- 8.- “Rosana, alguna vez”.
- 9.- “Alfonsina”.
- 10.- “La intromisión”.
- 11.- “La señora que leía a Escudero”.
- 12.- “El testigo”.
- 13.- “El amante”.
- 14.- “De una vaga ilusión”.

- 15.- “Aurora”.
- 16.- “Las esperas”.
- 17.- “Mundo sin fronteras”.
- 18.- “Sinfonía número cuarenta”.
- 19.- “Papito monstruo”.
- 20.- “El grito”.
- 21.- “Declaración de amor”.
- 22.- “El coqueteo silencioso”.
- 23.- “De importación directa”.
- 24.- “Adonis”.
- 25.- “La lluvia de oro”.
- 26.- “Ella”.
- 27.- “Parábola”.
- 28.- “El viaje interminable”.
- 29.- “Paisaje al atardecer”.
- 30.- “El retorno”.

VII.- *Las criaturas de la noche*, Quito, Editorial Planeta del Ecuador S.A., 1985.

CUENTOS:

I.- Siete:

- 1.- “¿Dónde está tu tesoro?”
- 2.- “Oficio de tinieblas”.
- 3.- “Dies irae”.
- 4.- “La Pantragueta”.
- 5.- “En secreto”.
- 6.- “Los sueños”.
- 7.- “Morir...dormir”.

II.- Y los otros:

- 8.- “Cara y cruz”.
- 9.- “La que esperaba”.
- 10.- “La idea fija”.

- 11.- “En el círculo cuarto”.
- 12.- “Yo sé que lloras por mí”.
- 13.- “Ocaso”.
- 14.- “Nuncamor”.
- 15.- “¡A escena!”.

III.- Final:

- 16.- “Réquiem”.
- 17.- “La parte del león”.
- 18.- “Orden del día”.

VIII.- *De rumores y sombras*, Quito, Planeta Editores, Colección Letravia, 1991.

NOVELAS BREVES:

- 1.- “Quizás”.
- 2.- “Dafne o las formas de la soledad”.
- 3.- “Gabriel o las puertas de la noche”.

IX.- *El Dominio Escondido*, Quito, Libresa, col. Antares N° 74, 1991.

CUENTOS:

- 1.- “Mercedes, o los tiempos del olvido”.
- 2.- “Este Gabriel”.
- 3.- “La Señorita Camila”.
- 4.- “Nada”.
- 5.- “Esther o la vida alucinada”.
- 6.- “La vida inútil”.
- 7.- “Rosana, alguna vez”.
- 8.- “La intromisión”.
- 9.- “La señora que leía a Escudero”.
- 10.- “El testigo”.
- 11.- “El amante”.
- 12.- “De una vaga ilusión”.
- 13.- “Las esperas”.

- 14.- “Aurora”.
- 15.- “Papito monstruo”.
- 16.- “El grito”.
- 17.- “Declaración de amor”.
- 18.- “Tríptico de la Odisea”.
- 19.- “De importación directa”.
- 20.- “Parábola”.
- 21.- “El viaje interminable”.
- 22.- “Paisaje al atardecer”.
- 23.- “Mujeres en el jardín”.
- 24.- “El dominio escondido”.

X.- *Cuentos breves y fantásticos*, Quito, Editorial El Conejo, 1994.

CUENTOS:

I.- Los mitos de Chatt Daut:

- 1.- “El Esplendor”.
- 2.- “Sobre el paraíso”.
- 3.- “Los oráculos engañosos”.
- 4.- “La hidra de la envidia”.
- 5.- “La omnipotente”.
- 6.- “El falso dragón”.
- 7.- “Húmram”.
- 8.- “Enigma”.
- 9.- “El valle y el río”.
- 10.- “El Imgar”.
- 11.- “Las conquistas inútiles”.
- 12.- “Kaav”.
- 13.- “Afrodisiacos”.
- 14.- “La joven princesa”.
- 15.- “Las tribus danzantes”.
- 16.- “El portapalabra”.
- 17.- “Nadie... nada...”.

- 18.- “El mal”.
- 19.- “Versión de Ofelia”.
- 20.- “Lección”.

II.- Sueños antiguos:

- 21.- “Helena”.
- 22.- “Penélope”.
- 23.- “Casandra”.
- 24.- “Homero sueña a Schliemann”.
- 25.- “Artemisa”.
- 26.- “La vejez de Ares”.
- 27.- “Centauro”.
- 28.- “Proteo”.
- 29.- “Recuerdo de Knossos”.
- 30.- “Suposición”.
- 31.- “Xantipa”.

II.- Terceto pérfido:

- 32.- “Medea”.
- 33.- “Clitemnestra”.
- 34.- “Fedra”.

IV.- Los cinco sentidos:

- 35.- “Caluma”.
- 36.- “El Olor”.
- 37.- “Visión del Paraíso”.
- 38.- “La sed”.
- 39.- “El milagro de la voz”.
- 40.- “Carnaval de los animales”.

V.- Cuentos breves y fantásticos:

- 41.- “Anillo robado”.

- 42.- “El número uno”.
- 43.- “Angelografía”.
- 44.- “Armada imaginaria”.
- 45.- “Logroño”.
- 46.- “Instante”.
- 47.- “El corazón enamorado”.
- 48.- “Custodio”.
- 49.- “Demóstenes”.
- 50.- “Desván”.
- 51.- “Espejo”.
- 52.- “Gatos”.
- 53.- “Un fotógrafo”.
- 54.- “La conquista”.
- 55.- “El manuscrito”.
- 56.- “Ñeque”.
- 57.- “Ordenes expresas”.
- 58.- “Pavanas”.
- 59.- “Pájarosol”.
- 60.- “¡Quién lo hubiese dicho!”.
- 61.- “La rosa ajena”.
- 62.- “Superchería”.
- 63.- “Tan fiero el león...”.
- 64.- “Macao”.
- 65.- “Versión de Caperucita”.
- 66.- “Leonardo en Milán”.
- 67.- “Watteau”.
- 68.- “Cuadro de Boucher”.
- 69.- “Ya ni en la paz de los sepulcros creo”.
- 70.- “Zapatos rojos”.
- 71.- “El juego de soñar”.

VI.- Bestiario del libro de los sueños:

- 72.- “La sirena”.
- 73.- “El guardián del tesoro”.
- 74.- “Una zirt”.
- 75.- “La almeja madre”.
- 76.- “Los mosquitos-dragón”.
- 77.- “La bestia del abismo”.
- 78.- “La hiena del ruido”.
- 79.- “Las hormigas-perros”.
- 80.- “El unicornio”.
- 81.- “El ser imaginario-imaginario”.

XI.- *Acerca de los Angeles*, Cuenca, Imprenta Monsalve Moreno, 1995.

CUENTOS:

- 1.- “Entre el sueño y la verdad”.
- 2.- “Angelografía”.
- 3.- “Arcabuceros”.
- 4.- “Anunciación”.
- 5.- “El de la Balbanera”.
- 6.- “Angel barroco”.
- 7.- “El beato”.
- 8.- “Danzante”.
- 9.- “Dormición”.
- 10.- “Feo”.
- 11.- “El inquilino”.
- 12.- “La Gorda”.
- 13.- “Guardián”.
- 14.- “El huésped”.
- 15.- “Zorra”.
- 16.- “Miguel”.
- 17.- “El observador”.
- 18.- “Pendejo”.
- 19.- “Raterillo”.

- 20.- “Rafael”.
- 21.- “La pescadora”.
- 22.- “Querubín”.
- 23.- “Músico”.
- 24.- “Gabriel”.
- 25.- “La Virgen de Quito”.
- 26.- “La Virgen María”.

XII.- *Vuelta de tuerca*, obra inédita.

CUENTOS:

I.- De lo imaginario:

- 1.- “Araña”.
- 2.- “Arenas”.
- 3.- “Atahualpa”.
- 4.- “Las cartas geográficas engañosas”.
- 5.- “Combate”.
- 6.- “Concierto”.
- 7.- “Los horóscopos cambiantes”.
- 8.- “Imaginador”.
- 9.- “Laberintos”.
- 10.- “Los muertos”.
- 11.- “Mentiras piadosas”.
- 12.- “Organista”.
- 13.- “Un sueño”.
- 14.- “Otro sueño”.
- 15.- “Paisaje”.
- 16.- “Palomas y abuelitas”.
- 17.- “Perlas”.
- 18.- “Inventar los recuerdos”.
- 19.- “El señor de Sipán”.
- 20.- “Sombra”.

- 21.- “Soñada”.
- 22.- “Album de soñadores”.
- 23.- “El unicornio en el jardín”.
- 24.- “Viaje”.

II.- De la antigüedad:

- 25.- “Andrómaca”.
- 26.- “Apolo”.
- 27.- “Aquiles”.
- 28.- “En la nave de Argos”.
- 29.- “Crátera”.
- 30.- “Dyonisos”.
- 31.- “Esfinge”.
- 32.- “El cruce de la Estigia”.
- 33.- “Friso”.
- 34.- “Icaro”.
- 35.- “Júpiter”.
- 36.- “Una lanza”.
- 37.- “Medusa”.
- 38.- “Ninguna espada”.

III.- De lo cotidiano:

- 39.- “El amor”.
- 40.- “Barcarola”.
- 41.- “Domingo”.
- 42.- “La noche”.
- 43.- “Medallón”.
- 44.- “Poema”.
- 45.- “Vitrina”.

IV.- De la juventud:

- 46.- “El hombre de la aventura”.

47.- “Arcón”.

48.- “El descubrimiento de América”.

49.- “El vuelo de la mosca”.

V.- Del arte y la vida:

50.- “Gaspar”.

VI.- La luz en el abismo:

“Laura”.

“Carmen”.

VII.- La vida secreta (novela corta).