

**LA BÚSQUEDA DEL CUERPO ABYECTO EN LA NARRATIVA DE
CÉSAR DÁVILA ANDRADE**

by

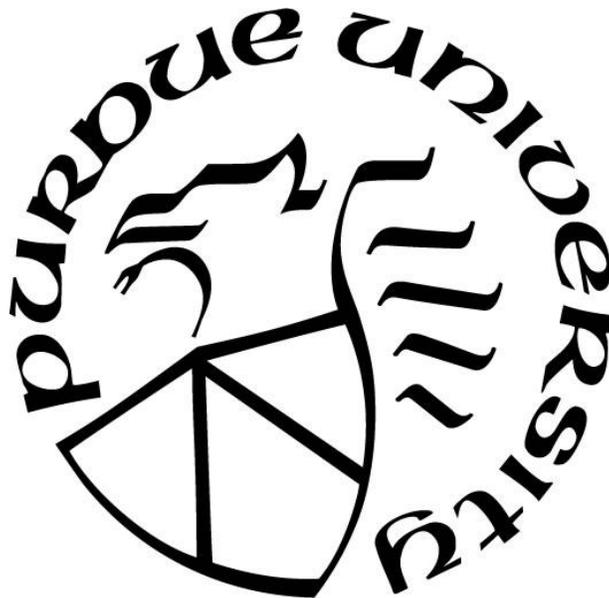
Alejandra Vela

A Dissertation

Submitted to the Faculty of Purdue University

In Partial Fulfillment of the Requirements for the degree of

Doctor of Philosophy



School of Languages and Cultures

West Lafayette, Indiana

May 2021

**THE PURDUE UNIVERSITY GRADUATE SCHOOL
STATEMENT OF COMMITTEE APPROVAL**

Dr. Paul Dixon, Chair

School of Languages and Cultures

Dr. Cara Kinnally

School of Languages and Cultures

Dr. Marcia Stephenson

School of Languages and Cultures

Dr. Yonsoo Kim

School of Language and Cultures

Approved by:

Dr. Jennifer William

Dedicated to Adela

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to thank my advisor, Prof. Dixon, for his guidance, unconditional support during harsh times, flexibility, and constant feedback on this project. I am also thankful to all the committee members for their advice and taking the time to read this thesis. I would like to acknowledge the School of Languages and Cultures for letting me professionally and personally grow in so many ways. My experience at Purdue is a big part of the person I am today. Last but not least, I am very thankful for the support I have in my family, especially, in my husband, Andrés, who believes in me.

A special acknowledgement to *Kipus: revista andina de letras y estudios culturales*, a literary journal where a versión of the section “La mirada de Dios” in chapter 6 was published in June 2020¹.

¹ Vela Hidalgo, A. (2020). “La abyección de lo femenino como amenaza a Dios en ‘La mirada de Dios’” de César Dávila Andrade. *Kipus*, Vol. 47, no. 1, 2020, pp. 21-36. <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.47.1>

TABLE OF CONTENTS

RESUMEN.....	8
CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN.....	11
1.1 Justificación.....	13
1.2 Hipótesis.....	14
1.3 Objetivo principal.....	14
1.4 Objetivos.....	14
1.5 Resumen del contenido de los capítulos.....	15
CAPÍTULO 2. LA RECEPCIÓN DE UN AUTOR CANÓNICO EN ECUADOR: CÉSAR DÁVILA ANDRADE.....	17
2.1 Anotaciones biográficas.....	18
2.1.1 Cuenca, Guayaquil y Quito.....	18
2.1.2 Alcoholismo, soledad y matrimonio.....	22
2.2 Clasificación y ubicación temporal de la obra daviliana.....	24
2.2.1 Periodizaciones de la obra de Dávila Andrade.....	26
2.3 Estudios sobre la poesía daviliana.....	30
2.3.1 Período cromático.....	30
2.3.2 Período experimental-telúrico.....	31
2.3.3 Período hermético.....	32
2.3.4 Ejes transversales de la poesía daviliana.....	36
2.4 Estudios sobre la narrativa daviliana.....	38
2.4.1 Cuestionamiento de las categorías.....	38
CAPÍTULO 3. LA ABYECCIÓN, SUS DERIVACIONES Y CONTRAPUNTOS.....	42
3.1 Intentando una definición de lo “abyecto”.....	42
3.1.1 Algunos ejemplos de lo abyecto.....	44
3.1.2 La abyección del cuerpo femenino.....	47
3.2 La Ley del padre.....	50
3.2.1 El proceso de lo simbólico: Rechazo y deseo de lo abyecto.....	52
3.2.2 La pérdida: Desfamiliarización de lo real y el arrojado del mundo.....	53
3.3 Lo sublime.....	55

3.4	¿Progresión o regresión?.....	56
3.5	Sistemas de control del cuerpo y su comportamiento.....	57
3.6	La categoría crítica de lo “abyecto”	62
3.7	Confluencias	66
CAPÍTULO 4. TEXTOS NO FICCIONALES: PRINCIPALES PROPUESTAS		67
CAPÍTULO 5. ANTE LO ABYECTO EN RELATOS DAVILIANOS		82
5.1	Dos personajes que se desarticulan: Simón Atara y un centinela	82
5.1.1	Ante lo abyecto: crimen y cataclismo	82
5.1.2	La realidad se descompone	85
5.1.3	El viaje como metáfora de la transición	89
5.1.4	Elementos que contribuyen a lo abyecto.....	89
5.1.5	Aspectos de lo simbólico.....	92
5.1.6	La montaña y el monte como fronteras del mundo: renacimiento de la vida y enfrentamiento con el vacío.....	95
5.1.7	Feminidad.....	98
5.2	Cabeza de gallo	100
5.3	Entre Autopsias	108
CAPÍTULO 6. LO ABYECTO DESDE EL GÉNERO, LA MATERNIDAD Y LA SEXUALIDAD		120
6.1	Las nubes y las sombras.....	120
6.1.1	El convento: la disciplina de los cuerpos	122
6.1.2	Feminidad y deseo: Amenazas al orden simbólico	123
6.1.3	Efectos de la presencia desestabilizadora de lo abyecto	129
6.1.4	El acercamiento a lo abyecto	130
6.1.5	La vuelta a la casa del padre: La imposibilidad de regresar	131
6.1.6	La oscuridad: los lugares orgánicos, la nada.....	132
6.2	Un cuerpo extraño	133
6.2.1	El narrador: hombre de Dios.....	134
6.2.2	El esposo: masculinidad patriarcal	137
6.2.3	Mireya: un cuerpo extraño	140
6.3	El último remedio.....	146

6.4	La batalla.....	153
6.5	La mirada de Dios	160
6.5.1	El espacio/cuerpo femenino	160
6.5.2	Estados de pureza: la soltería y el sacerdocio	162
6.5.3	La mirada de Dios.....	168
6.6	Ataúd de cartón	172
6.6.1	El detective: racionalizar lo inenarrable	173
6.6.2	La madre abyecta: Jano	176
6.6.3	El asesino.....	178
6.7	Un nudo en la garganta	181
6.7.1	Condición de marginalidad: habitar los límites	182
6.7.2	La enfermedad como abyección de sí	183
6.7.3	La imposibilidad de la vuelta a la madre.....	186
CAPÍTULO 7. CONCLUSIONES: LA ABYECCIÓN EN LA OBRA NARRATIVA DE DÁVILA ANDRADE		190
7.1	Representaciones del cuerpo	190
7.1.1	El espacio-cuerpo.....	190
7.1.2	El cadáver: el cuerpo al borde.....	191
7.1.3	Cuerpo materno: la frontera	193
7.2	Representaciones de la feminidad	194
7.2.1	Feminidad: fuerza desestabilizadora	194
7.2.2	Acercamiento a lo femenino y regreso al origen	197
7.3	Figuras de lo simbólico	198
7.4	Condiciones para la abyección	199
7.5	Resultado del acercamiento a la abyección	200
7.5.1	La abyección de sí	201
OBRAS CITADAS.....		203

RESUMEN

La narrativa del ecuatoriano César Dávila Andrade (Cuenca, Ecuador 1918 - Caracas, Venezuela 1967) es de gran importancia para la literatura de este país; sin embargo, esta no ha sido objeto de estudio muy frecuentemente, pues los críticos han centrado su mirada en su poesía. Esto ha proyectado una imagen de Dávila Andrade como poeta principalmente, más que de narrador. No obstante, los cuentos de este autor constituyen un cuerpo de estudio considerable y deben ser tomados en cuenta para una comprensión global de su obra. Este trabajo pretende aportar para que los relatos entren en el imaginario como parte de la obra de Dávila Andrade; además, es parte de un proceso de relectura desde lo contemporáneo de los autores canónicos del Ecuador. Específicamente, se propone un análisis innovador desde la abyección, el género y el cuerpo de textos que tradicionalmente se han estudiado desde perspectivas narratológicas y estilísticas. Para esta tesis, se han seleccionado cuentos de diferentes momentos de la literatura daviliana: “Un centinela ve la vida aparecer” (1966), “El hombre que limpió su arma” (1966), “Cabeza de gallo” (1966), “La autopsia” (Revista Tomebamba 1943), “Autopsia” (1952), “Las nubes y las sombras” (1952), “Un cuerpo extraño” (1955), “El último remedio” (1955), “La batalla” (1955), “La mirada de Dios” (1949) y “Ataúd de cartón” (1952). En los cuentos escogidos, se demuestra que la abyección es una categoría subversiva que le permite al autor postular un cuestionamiento a la constitución y ontología de la realidad. Se usa la propuesta teórica de Julia Kristeva que define lo abyecto como aquello que recuerda al individuo un estado del ser de indiferenciación (antes y después de la existencia), en el que deja de ser; la presencia de lo abyecto pone en riesgo la existencia del sujeto dentro de un sistema social. Especialmente, se verá que, en la narrativa daviliana, el cuerpo en diferentes estados es el principal elemento abyecto que desfigura las categorías y jerarquías de los sistemas simbólicos (el patriarcado y la religión son algunas de sus expresiones). Se demuestra que el cuerpo daviliano es esencialmente femenino y se constituye en la abyección; se lo presenta como espacio límite donde la realidad pierde sus contornos. De manera similar, el cuerpo enfermo y el cadáver son elementos constantes, habitantes de mundos inestables, que invaden los espacios y las psiquis de los personajes. Se concluye que los cuentos de Dávila Andrade están atravesados por la abyección de los cuerpos que funciona como una categoría que permite la desarticulación de los sistemas impuestos, cerrados, basados en jerarquías, como el patriarcado y la religión.

Palabras clave: cuerpo, enfermedad, cuerpo femenino, abyección, simbólico, Dávila Andrade, literatura ecuatoriana

Translation

The narrative of the Ecuadorian César Dávila Andrade (Cuenca, Ecuador 1918 - Caracas, Venezuela 1967) is of great importance for the literature of his country; however, it has not been studied very frequently, as critics have focused on his poetry. This has mainly shown Dávila Andrade as a poet, rather than a narrator. However, his short stories constitute a considerable body of work and must be considered for a global understanding of his work. This dissertation aims to show that the short stories have to be considered an important part of the literary work of Dávila Andrade. Furthermore, the dissertation is part of a process of a contemporary rereading of Ecuadorian canonical authors; specifically, I propose an innovative analysis, based on abjection, gender and body, of texts that have traditionally been studied from narratological and stylistic perspectives only. For this study, I selected stories from different periods in Davila Andrade's career: "Un centinela ve la vida aparecer" (1966), "El hombre que limpió su arma" (1966), "Cabeza de gallo" (1966), "La autopsia" (Revista Tomebamba 1943), "Autopsia" (1952), "Las nubes y las sombras" (1952), "Un cuerpo extraño" (1955), "El último remedio" (1955), "La batalla" (1955), "La mirada de Dios" (1949), and "Ataúd de cartón" (1952). In these short stories, abjection is a subversive category that allows the author to question the constitution and ontology of reality. Julia Kristeva's theoretical proposal defines abjection as what reminds the individual of a state of being of undifferentiation (before and after existence), in which he/she ceases to be; the presence of the abject puts at risk the existence of the subject within a social system. Specifically, the body in different states in the Davilian narrative is the main abject element that disfigures the categories and hierarchies of symbolic systems (patriarchy and religion are some examples). The Davilian body is essentially feminine and constitutes abjection; it is presented as a border space where reality loses its contours. Similarly, the diseased body and the corpse are constant elements in the Davilian narrative, inhabitants of unstable worlds, which invade places and the characters' psyches. In conclusion, Dávila Andrade's short stories are occupied by the abjection of bodies, which functions as a concept that allows the dismantling of imposed, closed systems, based on hierarchies, such as patriarchy and religion.

Keywords: body, disease, female body, abjection, symbolic, Dávila Andrade, Ecuadorian literature.

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

Aunque la historia de César Dávila Andrade (Cuenca, 1918 - Caracas, 1967) comience en el desconocimiento de su obra en su natal Cuenca y en una peregrinación por varias ciudades del país para superar la pobreza que sufrió durante su juventud en un Ecuador de mediados del siglo XX, su vida y obra han sido privilegiadas por ser estudiadas y analizadas por la crítica de este país en las últimas décadas. Su poesía ha sido objeto de adaptaciones a la música y al teatro, y en los últimos años a nuevos géneros como la narrativa gráfica². La obra daviliana es leída en colegios y universidades del país, donde se hacen disertaciones sobre ella. En 2018, se cumplieron los cien años de su natalicio y alrededor del país se celebraron varios eventos que reconocieron el legado de Dávila Andrade en la literatura ecuatoriana. Estos eventos provocaron una serie de publicaciones que muestran que su lírica y, en menor grado, su narrativa dan mucho que decir a la crítica contemporánea de este país. Es decir, el Fakir, como se lo conoce en Ecuador, se ha constituido en un escritor canónico. Su obra lírica sobre todo es parte de un legado literario innegable.

Sin embargo, atrás de este camino exitoso que vemos hoy en día, se descubre un hombre atormentado por el peso de la existencia. Su vida, marcada por el alcoholismo, el alejamiento de la familia y un matrimonio fracasado, nos entrega un autor en constante búsqueda que terminó quitándose la vida con una navaja en la yugular en un hotel en Caracas. La obra literaria daviliana lleva esta marca de tragedia y constante búsqueda, que sin duda es lo que la hace tan hermosa. A pesar de que sea un autor privilegiado hoy en día, Dávila Andrade fue siempre un marginal: habitó la noche y se relacionó con los personajes más oscuros. Supo transmitir la complejidad de estos mundos, que en realidad son los de todos, especialmente en sus relatos. La obra presenta masculinidades conflictuadas, enredadas en la necesidad del cuerpo materno y el deseo.

Esta disertación pretende hacer una lectura de la propuesta estética en la narrativa daviliana desde lo contemporáneo para entenderla más allá de las categorías canónicas propuestas por los críticos tradicionales. Es parte de una relectura de la literatura ecuatoriana y sus autores canónicos desde una perspectiva de género, que muestra la complejidad en la relación entre lo masculino y

² La publicación de la adaptación a narrativa gráfica la hizo la editorial El Fakir. Se intitula *Bestiario: César Dávila Andrade* y las adaptaciones fueron hechas por Gabriela Alemán, Álvaro Alemán, Yanna Hadatty Mora, Luigi Stornaiolo, Eduardo Villacís y Carlos Virrreal Kwasek.

lo femenino en una sociedad patriarcal y heteronormativa, marcada por un catolicismo castrador. La obra narrativa daviliana presenta no solo el mundo de los marginados, sino también la compleja red de significados en torno a la significación de los grupos humanos.

Como he dicho, la poesía de Dávila Andrade ha sido ampliamente estudiada, sin embargo, su narrativa, al ser tal vez un género que practicó con menos frecuencia, no ha sido revisada como debería, excepto por unos ocho trabajos serios, que difícilmente abordan a profundidad la totalidad de estos relatos. En este trabajo doctoral se quiere contribuir a la lectura de estos textos, pero, claro está, no se logra abarcar el universo narrativo del autor porque sobrepasaría las posibilidades. Me centraré en una selección de textos que están atravesados por lo abyecto.

Dávila Andrade publicó cuentos en revistas literarias y un total de tres libros de relatos: *Abandonados en la tierra* (1952), *Trece relatos* (1955) y *Cabeza de gallo* (1966). De estos, los dos últimos han tenido varias reediciones; sin embargo, el primero es muy difícil de encontrar en la actualidad. Algunos de sus cuentos como “El cóndor ciego”, “Cabeza de gallo”, “La batalla”, entre otros, son textos muy conocidos en el ámbito ecuatoriano y se han adaptado recientemente al relato gráfico (Alemán et al. 2018). Hay otros, no obstante, que son poco conocidos, aunque tengan un gran valor literario. Algunos de ellos son parte de esta disertación.

La selección de cuentos para este trabajo recoge textos de los tres libros y está basada en el criterio de la presencia de la abyección. A través de la narrativa daviliana y especialmente en estos relatos, se propone que lo abyecto ha sido una constante y se ha expresado en la compleja representación de los cuerpos en la enfermedad, la muerte y el deseo. Los textos escogidos son los siguientes: “Un centinela ve la vida aparecer” (1966), “El hombre que limpió su arma” (1966), “Cabeza de gallo” (1966), “La autopsia” (Revista Tomebamba 1943), “Autopsia” (1952), “Las nubes y las sombras” (1952), “Un cuerpo extraño” (1955), “El último remedio” (1955), “La batalla” (1955), “La mirada de Dios” (1949) y “Ataúd de cartón” (1952). Otros cuentos también topan el tema de la abyección, sin embargo, no se incluyen en este análisis y quedarán para futuros estudios. Entre ellos están “Sauce llorón” (1952), “Vinatería del pacífico” (1952), “Durante la extremaunción” (1955).

Este estudio es un acercamiento a la obra narrativa daviliana desde la abyección. Se hará un análisis de los textos seleccionados para entender cómo este concepto permite la construcción de los personajes masculinos y femeninos. Se devela que, durante todo su trayecto en narrativa, la abyección es una categoría que le permite a Dávila Andrade retratar su búsqueda espiritual. Lo

abyecto en las narraciones es la posibilidad de cuestionar el mundo físico y acceder al infinito. Los personajes habitan siempre al límite entre un mundo bien constituido y reglado, y el caos. El paso de un estado al otro es justamente el cuerpo abyecto (enfermo, el cadáver, la feminidad). Si en vida Dávila Andrade experimentó varios caminos de la espiritualidad, la poesía y la literatura fueron su forma de concretizarlos, aunque la búsqueda no haya concluido más que con la muerte.

1.1 Justificación

Frente al gran número de estudiosos de la poesía daviliana, es necesario que haya nuevas miradas que contribuyan a la comprensión global de su narrativa y que creen conexiones con la poética. Como se verá más adelante, la obra lírica de Dávila Andrade ha sido periodizada, interpretada y adaptada durante muchos años; mientras que la narrativa parece un mundo aparte que no ha logrado ser entendida dentro del proceso literario ecuatoriano. Los relatos davilianos se han resistido a ser encasillados en las propuestas literarias de diferentes generaciones contemporáneas al autor. Tal vez por eso es que tienen un valor estético innegable y único; tal vez su esencia es justamente la resistencia a cualquier clasificación (como lo abyecto).

Es importante el estudio de la obra narrativa daviliana porque nos permite comprender mejor la búsqueda estética e individual del autor. Si bien la obra poética da algunos indicios, su hermetismo característico ha presentado una clara dificultad para la crítica. En cambio, la narrativa por su carácter prosáico permite dilucidar mejor las claves de esta búsqueda, que se devela en los relatos en una convergencia entre lo estético y lo existencial. Adicionalmente, la relectura de la obra daviliana desde el género es importante, pues ofrece claves para entender la concepción del cuerpo (femenino, enfermo) en mundo reglado por un sistema religioso patriarcal. El entendimiento de cómo el ámbito femenino se percibe en tanto amenaza simbólica para el mundo masculino, deriva necesariamente en un cuestionamiento de los sistemas hegemónicos que rechazan lo diverso y cambiante, y defienden la homogeneidad. La obra daviliana contiene un juego esencial entre lo femenino y lo masculino que va más allá de la ficción, porque revela la dinámica de una sociedad ecuatoriana religiosa de la época –y también de la actualidad–, que teme el cuerpo abyecto porque le descubre su fragilidad, y que en el mejor de los casos lo usa para liberarse a sí mismo.

En los textos seleccionados se defiende que hay una propuesta estética: Dávila Andrade no pretendía retratar de manera realista a los personajes marginales, sino indagar en búsquedas

existenciales que ponen en duda el universo como lo conocemos. Los enfermos, las mujeres y los hombres que desean con el cuerpo, los que agonizan, los asesinos, son todos reflejos de nuestros más profundos deseos que conectan con aquel momento eterno de la no existencia (antes y después de la vida). Desde los primeros cuentos (más realistas) hasta los últimos (más herméticos), encontraremos personajes en esta búsqueda que, a pesar de ser espiritual, involucra el cuerpo como espacio de transición.

1.2 Hipótesis

En la narrativa daviliana, la presencia de elementos abyectos, especialmente los relacionados al cuerpo en transición como el femenino o el agonizante, sirven para desestabilizar el mundo simbólico de la narración, es decir, la realidad; dicho proceso es una estrategia para cuestionar los sistemas sociales hegemónicos que habitan los personajes y su propia ontología y acceder a un espacio de caos infinito.

1.3 Objetivo principal

Analizar los cuentos seleccionados desde la categoría de lo abyecto para entender cómo el cuerpo en transición (enfermo, agonizante, femenino) permite a los personajes cuestionar sus realidades y acceder a espacios abyectos, donde el caos presenta la posibilidad de destrucción total o renacimiento.

1.4 Objetivos

- i. Revisar los estudios hasta la fecha sobre la narrativa daviliana para contribuir al entendimiento total de la obra.
- ii. Presentar la propuesta teórica de Julia Kristeva y otros autores alrededor de lo abyecto, para entenderla como una categoría cuestionadora del poder hegemónico.
- iii. Hacer una lectura de los textos no ficcionales del autor para indagar sobre sus búsquedas teóricas, estéticas y espirituales.
- iv. Analizar lo abyecto en cuentos que presenten este concepto para entender que las realidades establecidas desde lo simbólico son susceptibles a un cuestionamiento

ontológico que viene desde la corporeidad de los personajes, lo que propone nuevas conformaciones de la realidad o la destrucción del individuo.

- v. Entender la abyección como una fuerza cuestionadora que viene desde el cuerpo en transición hacia la muerte (el enfermo, el agonizante y el cadáver) y que amenaza a un mundo simbólico hegemónico basado en lo masculino.
- vi. Entender la abyección como una fuerza cuestionadora que viene desde los símbolos de lo femenino y que amenaza a un mundo simbólico hegemónico basado en lo masculino y la religión.

1.5 Resumen del contenido de los capítulos

El primer capítulo trata sobre la percepción y recepción de Dávila Andrade en la sociedad ecuatoriana. Se harán algunas anotaciones sobre su vida a través de una investigación que revisa varios documentos biográficos (artículos, cartas, testimonios) que forman un corpus y reflejan una mirada muchas veces mítica hacia el autor. La mirada de la sociedad (intelectuales, amigos, conocidos) muestra el retrato de Dávila Andrade en la figura fabulosa del Fakir. Se comentan sus viajes por las diferentes ciudades del Ecuador, la importancia de cada uno de ellos y su última etapa en Caracas, Venezuela. Se concluye que, a pesar de que muchos se jactan de haberlo conocido y estudiado, todavía hay mucho misterio y vacío en torno a una vida atormentada que termina en suicidio. Adicionalmente, se hace un recorrido por los estudios sobre la obra daviliana tanto lírica como narrativa para dar una visión global de las propuestas críticas hasta la fecha.

El segundo capítulo trata de conceptualizar la categoría de la abyección. Se resume el intento de definirla de Kristeva y otros autores que la han explorado. Aunque sea difícil su delimitación por la misma naturaleza fluida del concepto, se determina que la abyección como categoría teórica es bastante disruptiva y sirve para cuestionar sistemas hegemónicos. Se hace hincapié en la relación entre lo abyecto y el cuerpo de la mujer. Adicionalmente, se revisan conceptos complementarios como lo sucio, el cuerpo dócil, entre otros.

En el tercer capítulo, se hará un recorrido por los ensayos y textos periodísticos escritos por Dávila Andrade en búsqueda de su arte poética. Se quiere indagar sobre cuáles eran las preocupaciones estéticas y espirituales del autor para comprender esta búsqueda desde un constante cuestionamiento que bien puede venir desde lo abyecto. Se revisan algunos textos en los que Dávila Andrade comentó la obra de otros poetas con el objetivo de hallar sus propias ideas

sobre el quehacer literario. También se habla de textos escritos sobre personajes históricos o religiosos que develan cómo integra estas preocupaciones espirituales a su visión literaria.

En el cuarto capítulo, se hace un análisis de los cuentos que se consideran usan la categoría de lo abyecto para el cuestionamiento de la realidad. Los universos en los que habitan los personajes en “Un centinela ve la vida aparecer” y “El hombre que limpió su arma” se ven afectados por una descomposición que pone en duda las estructuras hegemónicas y abre posibilidades de creación o destrucción total. En “Cabeza de gallo” el cuerpo mutilado de la divinidad implica una inversión carnavalesca en la que Dios se humaniza en lo abyecto. Finalmente, en los dos cuentos homónimos “Autopsia,” se presenta el objeto abyecto por excelencia: el cadáver y el enfrentamiento de los individuos, a través del proceso pseudocientífico de la autopsia, con la realidad de su propia muerte.

En el capítulo 5, se explora cómo la categoría de lo abyecto está estrechamente relacionada al cuerpo femenino. En “Las nubes y las sombras”, el deseo que la presencia de la mujer provoca en los sacerdotes es la posibilidad del cuestionamiento de estructuras como el convento que guarda la pureza del cuerpo tanto masculino como femenino. El relato “Un cuerpo extraño” presenta una corporeidad ambigua de la mujer, que se insinúa y llama al deseo poniendo en duda la estabilidad de vida de un hombre de Dios. “El último remedio” muestra cómo la lactancia es sexualizada hasta el último momento de vida de un enfermo que busca la salvación en el cuerpo de la mujer. “La mirada de Dios” vuelve a un esquema que se repite en la narrativa daviliana (como en “Las nubes y las sombras”): la de hombre entregado a Dios que sucumbe ante la feminidad y, como consecuencia, es despojado de sus privilegios como sacerdote. La maternidad como dadora de vida y muerte se materializa en “Ataúd de cartón”, en la que una madre y un padre se convierten en los asesinos de su hijo. Finalmente, “Un nudo en la garganta” es la historia de un agonizante que busca consuelo en el regreso al cuerpo de la madre que finalmente es la muerte.

CAPÍTULO 2. LA RECEPCIÓN DE UN AUTOR CANÓNICO EN ECUADOR: CÉSAR DÁVILA ANDRADE

Si bien sobre César Dávila Andrade se ha escrito mucho, especialmente sobre su poesía y vida, todavía quedan muchos vacíos académicos por llenar. La mayoría de los estudios están centrados en su obra poética más que en su narrativa, la cual ha sido descuidada por la crítica, aunque como dice Margarita Greatzer, una de sus estudiosas, “paralelamente a su quehacer poético, Dávila desarrolló también, y con igual maestría, su faceta de narrador” (11). En esta sección se hará un recorrido por lo que se ha escrito tanto sobre poesía como narrativa (muy poco se ha hecho sobre los ensayos), para tener una idea de en qué estado está la investigación académica sobre la obra del autor. Por un lado, la literatura en torno a su poesía es amplia, aunque muy poca es estrictamente académica. Es necesario revisar los textos más importantes sobre este género para comprender algunos temas transversales a toda su obra y que ayudarán al entendimiento y contextualización de la narrativa. Por otro lado, se revisarán los trabajos que se han hecho sobre los relatos, que en realidad son muy pocos, aunque tienen un enfoque más académico.

Esta sección ha sido organizada en cuatro grandes apartados. Primero, se pretende exponer algunos datos biográficos que varios críticos han proyectado para el entendimiento de la obra. A pesar de que muchas veces los autores consultados explican que no quieren hacer este tipo de conexiones, terminan realizándolas casi siempre. Esto, sumado a varios testimonios de personas que lo conocieron, ha resultado en la creación de un mito en torno al autor que está íntimamente relacionado a su producción literaria. Segundo, se resumirá la periodización que se ha hecho, por parte de ciertos críticos, de las diferentes etapas por las que atraviesa la obra del autor. Es decir, se quiere entender cómo su obra, tanto poética como narrativa, ha sido clasificada y, por tanto, entendida. Tercero, si bien el foco de esta disertación no es la poesía, se hace un recorrido por los principales y más actuales estudios sobre esta. Finalmente, se resumen los estudios hechos sobre la narrativa y se plantean los ejes principales de tales análisis con el objetivo de establecer conexiones y huecos académicos que se pretenden llenar con este trabajo.

2.1 Anotaciones biográficas

Tomando en cuenta que los artículos sobre literatura en Ecuador y en América Latina en general siguen un formato de ensayo personal, en el que la subjetividad es un factor importante, muchos de los textos escritos sobre Dávila Andrade tienen un tono bastante anecdótico que ha cumplido un rol importante en la construcción del personaje autor César Dávila Andrade. Estos artículos han conformado una red de discursos que dialogan y a veces discuten entre sí para determinar quién fue este escritor. A continuación, hago un recorrido por algunos de ellos para entender también la importancia de su biografía en la comprensión de su obra. Tanto la revisión de los textos no ficcionales de Dávila Andrade como la de estos escritos por gente que lo conoció o que ha investigado sobre él, demuestran que el autor tenía una manera de comprender la vida y de reflexionar sobre la existencia que plasmó en su literatura, pues la hizo parte de su estética. Jorge Dávila Vázquez, uno de sus mayores críticos, expresa que “Pensamiento, creación y vida forman una dialéctica unidad en Dávila” (“Estudio” 18). Se establecen necesariamente conexiones entre sus lecturas, alcoholismo, matrimonio, familia, amistades y suicidio, muchas de las cuales habitan la frontera entre ficción y realidad.

2.1.1 Cuenca, Guayaquil y Quito

Dávila Andrade nace el 5 de octubre de 1918 en Cuenca al sur del Ecuador. Su padre, Rafael Dávila Córdova, fue conservador, lo que creó un distanciamiento entre los dos (Chávez 93), pues Dávila Andrade siempre tendió hacia el liberalismo. En contraste, la relación con su madre, Elisa Andrade, se retrata bastante cercana. Sobre este vínculo, Dávila Vázquez comenta que “fue siempre intensa[o], reverencial, pese a estar teñida[o] por un velado edipismo que Dávila no superó jamás, ni en la vida ni en la obra” (“César” 54). Esta perspectiva sobre la relación entre madre e hijo puede derivar de la comprensión de su obra, en la que la madre es un actante importante; sin embargo, hay claramente un sesgo de juzgamiento por parte de los escritores que contribuye al mito de Dávila Andrade: su obsesión con la madre que deriva en un matrimonio con una mujer bastante mayor a él.

En cuanto a la visión de nuestro autor en el imaginario social ecuatoriano, esta es la del escritor prodigio, pero incomprendido por la sociedad, característica que se muestra desde las primeras anécdotas sobre su vida escolar. César Chávez cuenta la siguiente historia sobre el colegio:

se da un hecho anecdótico, que nos hace ver el precoz talento de Dávila Andrade: se cuenta que en segundo curso, el profesor de castellano les pide a sus alumnos que escriban un poema. César escribe “Ecce Homo”, pieza juvenil actualmente desconocida, ilustrada con uno de los expresivos dibujos que continuará realizando toda su vida. El profesor le da un cero, acusándolo de no ser el autor de texto sino de haberlo tomado de algún libro. (194)

Con este tipo de historias, Dávila Andrade se va constituyendo como un escritor precoz, a quien la sociedad no comprende del todo y, por tanto, no le da las oportunidades ni reconocimientos que se merece. Es así que, en su Cuenca natal, el autor no encuentra gratitud y se dedica a trabajos varios de poca remuneración para poder contribuir al mantenimiento económico de su familia.

Decide dejar esta ciudad y se dirige primero a Quito por un corto período y luego a Guayaquil en 1942 (Chávez 195). Ahí, sucede lo mismo que en su ciudad natal, pues no encuentra un trabajo digno a pesar de su talento como escritor. Se dedica a varias labores:

realiza algunos trabajos, entre ellos barman en la casa de Carlos Alberto Arroyo del Río, presidente de la República por esos años, así mismo, vive varios episodios y otras experiencias difíciles que le ayudarán a configurar la atmósfera de su cuento: “Vinatería del Pacífico”. (Chávez 195-96)

Así continúa la imagen del iluminado incomprendido y poco reconocido en búsqueda de oportunidades. Por eso, de Guayaquil, termina nuevamente en Quito, en el mismo año, ahora por un prolongado período; es aquí donde finalmente encontrará aceptación porque coincide con el florecimiento de un círculo intelectual quiteño.

Es en Quito en los primeros días de su estancia, donde recibe su apodo: Fakir, con el que se lo identifica hasta la actualidad, más de cincuenta años después de su muerte. Enrique Noboa cuenta sobre esos momentos iniciales en la capital:

El nombre de “Fakir” con el que se le conoció generalmente, al extremo de suplantar a su nombre verdadero, tuvo su origen en Quito y se lo impuso el escritor cuencano Alfonso Cuesta y Cuesta, hace poco fallecido en Venezuela. César, en su primer desarraigo de su ciudad natal, a comienzos de la década de los cuarenta, fue acogido fraternalmente por Cuesta y Cuesta en su sencillo cuarto de escritor pobre, ubicado en una casa de la Plaza del Teatro. Allí, Dávila se acomodó como podía para pasar la noche en una incomodísima banca de madera, donde no cabía por completo su menudo cuerpo. Cuesta, al observar los equilibrios que hacía para sostenerse, le dijo una noche: “César, usted más parece un faquir”. (100)

Esta anécdota se complementa con la idea de que Dávila Andrade se interesaba por las diferentes ciencias orientales, que las llamaban esoterismo o ciencias ocultas. Todo esto junto contribuyó para que el apodo permaneciera.

En 1944 se funda la Casa de la Cultura Ecuatoriana, institución liderada por Benjamín Carrión y que acoge a una serie de intelectuales y artistas jóvenes. Para Dávila Andrade, fue un lugar importante porque le permitió conocer a otros escritores y creadores, y sobre todo allí obtuvo un trabajo fijo en la corrección de pruebas (Chávez 196). El testimonio de Laura de Crespo permite conocer cómo fue ese acercamiento a la institución:

Sí, yo conocí al poeta, llegó un día a ese primer local en donde nació la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en las calles Montúfar y Vergel, propiedad de Adolfo Páez; ahí fue donde Benjamín Carrión nos lo trajo una mañana: le recibimos Alejandro Carrión y yo, parecía una avecita tímida y temblorosa. El presidente Carrión se dirigió a mí y me dijo: “Parece que éste es un poeta; le entrego, cuídelo”; yo, con el instinto maternal que es innato en todas las mujeres, lo adopté para siempre. (17)

Vemos a un joven escritor venido de provincia, listo para despegar en la capital. Los miembros de la Casa de la Cultura, en especial Benjamín Carrión –quien le apoyará en futuras publicaciones de sus libros mientras Dávila Andrade resida en Venezuela (Salazar 212)–, lo acogen bajo su protección. Le dan trabajo y va paulatinamente involucrándose en el quehacer cultural de la ciudad: “[É]l, poco a poco, fue haciéndose amistad con escritores y pintores de edades desiguales que llegaban diariamente a la Casa de la Cultura como a la suya propia; se improvisaban tertulias en la Editorial con Alejandro Carrión o en mi Biblioteca” (Crespo 18). Con esto adquiere cierta estabilidad, pero es un arma de doble filo, pues la vida bohemia que empieza a llevar contribuye a “su desordenada manera de escribir y vivir” (Chávez 196).

Crespo cuenta que, a pesar de que Dávila Andrade tenía un trabajo estable, no siempre cumplía con el mismo. Tuvo la suerte de tener esa protección social, mencionada anteriormente, que provenía en gran parte justamente de esta bibliotecaria. La autora narra que

Administrativamente hablando, él tenía el nombramiento de corrector de pruebas; bueno, era un decir, porque, de pronto, desaparecía y yo hacía su tarea hasta que reaparecía, tembloroso, trémulo, desalineado, culpable. Se tranquilizaba cuando comprobaba que su trabajo estaba hecho. (19)

Cuando dice que ella lo adoptó, aunque suene descabellado, parece que así lo hizo. No solo le cubría las faltas en el trabajo, sino que también le administraba el dinero, le compraba los almuerzos y la ropa, entre otras cosas:

No sé si ya les dije que llevaba la escuálida contabilidad de los sueldos del poeta por encargo de Benjamín Carrión. De los ternos no tenía que preocuparme porque, felizmente, dos compañeros que tenían más o menos su misma estatura me regalaban sus trajes en bastante buen estado. (20)

Crespo cuenta que terminó convirtiéndose en su representante y que gracias a ella logró publicar el poemario *Espacio me has vencido*. Esto porque ella recolectaba los poemas que Dávila Andrade escribía en papeles sueltos, que muchas veces perdía. Cuando se publica el libro, él le dice:

“Para usted Laurita, porque todo el sueño que contienen estas páginas es suyo”. Él estaba feliz y yo que seguía siendo algo así como su representante legal, también. Enseguida me ocupé de enviar a la prensa, a los amigos que podrían comentarle y le pedía que les pusiera unas palabras; él me preguntaba: ¿Qué pongo?, yo le decía, quizá, “a fulano de tal, sinceramente”, u otra cosa. Él se sentaba obedientemente, y escribía... hasta que se cansaba y me decía: “Creo que se me acabó la sinceridad, me voy”. (21)

Esta mujer se encarga de él y parece que le encubre, de cierta manera involuntaria, las consecuencias de su alcoholismo e irresponsabilidad.

Por eso, la ciudad de Quito, por un lado, parece el sitio donde el poeta finalmente encuentra el reconocimiento intelectual tan buscado, pero, por otro, es el espacio en el que se pierde en la vida bohemia que lo lleva a un constante consumo de alcohol. Dávila Vázquez explica correctamente esta doble cara de su situación en la capital:

En esa Casa de la Cultura recién fundada, llena de proyectos y sueños, Dávila Andrade encontró trabajo remunerado, refugio, amigos. Ciertamente que la bohemia, a la que se dedicó en cuerpo y alma, le ayudaba a olvidar su soledad, su pobreza y otros males, y a atenuar en su ánimo el dolor social al que era muy sensible, y que si no hubiese sido por la aparición de Isabel Córdova en su vida, esta quizá se hubiese extinguido más temprano; pero negar la importancia de Quito en su carrera sería una necesidad. (“César” 57)

Logra de esta forma publicar sus textos en las diferentes revistas literarias de la capital, sin embargo, paralelamente se va hundiendo.

Los jóvenes intelectuales quiteños empiezan a notar su presencia y obra, y comentan sus textos (Samaniego 27). Hace relaciones de amistad no solo con otros escritores, sino también “con artistas plásticos como Diógenes Paredes, José Enrique Guerrero, Eduardo Kingman y Oswaldo Guayasamín, iniciadores en la pintura de la corriente social e indigenista. Ese año Bolívar Mena Franco y Carlos Rodríguez dibujan sendos retratos del poeta” (Chávez 197). Este círculo le da reconocimiento, pero le perjudica porque acentúa su afición a la bebida.

Para 1954, escribe *Boletín y elegía de las mitas* y se lo lee a un grupo de amigos en el barrio de San Marcos (Noboa 102). Más tarde en 1959, cuando Dávila Andrade ya tenía reputación en la ciudad y todos sabían que aquel era un excelente poema, lo manda a un concurso organizado por diario *El Universo* de Guayaquil.

El 15 de septiembre de 1959, el jurado calificador compuesto por doña Rosa de Icaza, Alejandro Carrión, Horacio Hidrovo Velásquez, Ezequiel González Mas y César Andrade y Cordero, otorgó a *Boletín y elegía de las mitas* el segundo premio. Cuando se conoció el resultado, la sorpresa fue grande. ¿Por qué no el primer lugar al poema de Dávila? (Noboa 102)

No se sabe bien por qué obtuvo el segundo lugar, aparentemente fue un mal entendido. A pesar de no haber ganado el concurso, este poema es uno de los más estudiados, traducidos y adaptados a otras artes (teatralización, musicalización) del autor. En la actualidad, aquel episodio se regresa a ver con ironía, pues el poema de Dávila Andrade trascendió y nadie recuerda el primer lugar.

En 1949 viaja a Venezuela después del matrimonio con Isabel Córdova. Allí mantuvo varios trabajos que le permitieron sobrevivir de su labor como escritor. Colaboró en varias revistas y diarios. Trabajó en la Biblioteca Nacional en Caracas, como el mismo Dávila Andrade lo indica (Carta a Galo René Pérez [14 de noviembre de 1951]). Desde esta ciudad coordinó mediante correspondencia con su amigo Galo René Pérez en Ecuador la publicación del libro de cuentos *Abandonados en la tierra* y el de poesía *Catedral Salvaje*. Permaneció en Venezuela hasta su muerte en 1967.

2.1.2 Alcoholismo, soledad y matrimonio

Es bien conocido que Dávila Andrade sufría de alcoholismo. No se sabe si esto le llevaba a aislarse o, si era lo contrario, y la soledad lo llevaba a la bebida. Desaparecía por lapsos en los que nadie sabía qué pasaba. Por eso, Noboa explica que “Nadie, creo yo, puede abrigar la pretensión de hacer una biografía completa de César Dávila Andrade: toda relación con él veíase necesariamente entrecortada por lagunas, ausencias, desapariciones” (95). El alcoholismo marcó su vida y sus relaciones humanas. A pesar de que varios se jactan de haber mantenido una relación cercana con el escritor, también muchos lo califican como un ser que padecía de soledad: “en su vida de relación con otros seres, la existencia de César Dávila Andrade estuvo marcada por el signo de la soledad y el alejamiento. Ni siquiera su matrimonio pudo darle la compañía humana que tanto necesitaba” (Noboa 100). Está claro que la conexión entre aislamiento y dipsomanía era

estrecha. Las consecuencias fueron las rupturas familiares, especialmente con su esposa, como lo explica Noboa: “‘El triste cielo del alcohol y la desesperanza’, que el mismo César escribiera... ahondó, por varios períodos, su alejamiento y su soledad y fue, según sus mismas cartas, la causa principal de sus frecuentes rupturas hogareñas” (100-01). La última separación culminó en el suicidio.

Noboa cita una carta que Dávila Andrade le escribe a su esposa Isabel Córdova después de una ruptura en 1955:

en la carta del 17 de abril del 55, dice a su mujer: “Te pido perdón, una y mil veces, por lo que te hice sufrir a través de la larga, negra y turbulenta noche del alcohol. Perdóname. Recuerda o evoca el lejano y eterno eco de las palabras de la Oración de Cristo: ‘Así como nosotros perdonamos a nuestros deudores...’. Sí... ¿Verdad que olvidas el animal que se despertó en mí, por el alcohol? Pues bien: la bestia ha muerto de muerte sobrenatural. Y el hombre, el amigo, el hermano, el compañero de sueños y realizaciones, el hijo y el amante espíritu que existen en mí – verdaderamente– han perdurado y quieren alentar sólo para ti y para siempre”. (101)

Lo que se da a entender es que estas crisis eran periódicas y que la pareja no podía salir del círculo hasta que finalmente ella lo dejó. Isabel Córdova, su esposa, ha sido retratada, por un lado, como la persona que cumple un papel protector, de carácter materno (lo que coadyuba a ver la relación como edípica, pues era bastante mayor a él), gracias a quien, Dávila Andrade pudo escribir; pero, por otro lado, como la malvada que la separó de los amigos, lo abandonó y contribuyó a que tomara la decisión de quitarse la vida. Esta visión binaria de Isabel coincide con la complejidad de la figura femenina en la obra narrativa de Andrade: la madre protectora y al mismo tiempo la feminidad peligrosa que el mundo de lo simbólico percibe como amenaza.

El escenario donde ocurre el suicidio es desolador y Edwin Madrid lo conecta con el abandono de su mujer:

me acerqué a conversar con Cadenas; allí me contó sobre los últimos años de vida de César Dávila Andrade en Caracas, que fueron muy amigos y que lo visitaba casi todos los días. Él vivía en un cuartito, donde solo había una cama y una mesa para escribir, no tenía ni para comer, su mujer le había abandonado. Vivía en una desolación angustiante –dijo. (95)

Aunque sería muy interesante indagar en el retrato de Isabel Córdova, va más allá de los límites de esta sección. El caso es que Dávila Andrade se quitó la vida en Caracas en 1967 en un cuarto de hotel con un corte en la yugular. Esta condición de desolación lo emparenta con sus propios personajes y sus angustias. Por eso, Dávila Vázquez comenta que “Dávila estaba próximo de sus

personajes atormentados, y en esas noches de interminable bebida, lo que hacía era peregrinar en pos de sí mismo y del verdadero sentido de la existencia, en medio de las tinieblas del alcohol y la miseria” (“César” 57). Es innegable que el autor intentó plasmar sus preocupaciones sobre la existencia y sus propias búsquedas en su literatura.

2.2 Clasificación y ubicación temporal de la obra daviliana

Los críticos (Rubio Casanova 2005; Salazar Samaniego 2009; Graetzer 2007; Dávila Vázquez; Cárdenas 2018) han ubicado a la obra narrativa de Dávila Andrade en un período intermedio o de transición entre el realismo social o indigenismo de la década de los treinta y una literatura más moderna de las décadas de los cincuenta y sesenta en Ecuador (la nueva narrativa ecuatoriana). Dávila Vázquez delimita este período como la literatura que ocurre “entre las décadas de los cuarenta y los sesenta” (“Combate” 59). Graetzer va un poco más allá al explicar que la evolución de los cuentos de Dávila Andrade va paralela a la evolución de la literatura ecuatoriana (del indigenismo a la nueva narrativa ecuatoriana). Dice: “En una primera instancia, las criaturas davilianas forman parte de un mundo descompuesto, deshumanizante e injusto. Luego se apartan de esta realidad tangible y se convierten en símbolos de un acercamiento a las suprarrealidades del ser y la conciencia” (12). Quiere decir que los primeros cuentos se emparentan con los del realismo social, mientras que los últimos con una literatura más moderna. Para Eliécer Cárdenas también, “forzosamente César Dávila muestra en sus textos esa posición fronteriza, no definida totalmente, entre las líneas maestras realistas y hasta naturalistas de los treinta, y el relato preferentemente consciencial, introspectivo, de la nueva narrativa ecuatoriana” (73). No hay duda, pues, de que los críticos coinciden en que Dávila Andrade es un escritor de transición en varios sentidos.

En la primera época del autor, sus relatos estaban relacionados con la realidad social del país del momento y, por tanto, al cuento del realismo social. Es así que, en algunos de los primeros cuentos publicados en el libro *Abandonados en la tierra*, se retratan las injusticias sociales de la época, tal y como se pensaba que la literatura debía hacerlo, dentro del movimiento del realismo social. Mientras que los cuentos finales, que se ubicarían en el extremo final del continuum, apuntan hacia el desarrollo psicológico más profundo de los personajes, la urbe y el lirismo de la nueva narrativa ecuatoriana.

Ahora bien, habría que plantear cómo esta literatura de Dávila Andrade se separa de la realista y por qué se la considera como de transición. Parece ser que la mayor diferencia no es

temática, pues todavía hay muchas conexiones con el campo y los personajes siguen siendo los desprotegidos. La diferencia más bien radica en la estilística como lo explica Cárdenas: “Como puede advertirse, si el tema es el de un marginado, un paria, que lo emparenta directamente con lo común de la temática de los treinta, el tratamiento del texto se diferencia en algo fundamental: el manejo lírico” (74). Si bien el lirismo es un factor esencial, no es el único.

Dávila Vázquez (1998) no solo menciona el lenguaje poético de las narraciones, sino que además propone las siguientes características para separar a Dávila Andrade de los narradores del treinta y para definir este periodo de transición:

- “el cambio de perspectiva desde lo rural hacia lo urbano,
- la profundización en el alma de los personajes,
- La variedad temática, y
- La incorporación de lo lírico al lenguaje épico” (“Combate” 81).

Para este autor, Dávila Andrade cumple todos estos aspectos característicos de la época de transición, lo que lo constituye en un creador posrealismo social, movimiento que muchas veces ha sido visto desde la crítica como deficiente por su aspecto político-social y personajes planos. Por eso, Dávila Vázquez procura separar a nuestro autor de ese grupo y lo coloca junto a otros de transición como “Pedro Jorge Vera (1914), Alejandro Carrión (1915), Arturo Montesinos Malo (1911), Alfonso Cuesta y Cuesta (1912)..., que constituyen el núcleo de narradores a los que con mayor propiedad habría que considerar de transición” (“Combate” 63).

Tomando en cuenta los puntos que caracterizan a la literatura de transición ecuatoriana, la narrativa daviliana pertenece a este grupo porque, primero, sus cuentos muestran ya espacios urbanos, aunque los nexos con el campo todavía están bastante presentes. Dice Dávila Vázquez:

En cuanto a lo rural y lo urbano, si bien [Dávila Andrade] no produce casi narraciones indigenistas, salvo *La muerte del ídolo oscuro*, algo de sus primeras creaciones se desarrolla en un ambiente rural, y sus personajes son campesinos, como en los dos relatos titulados *Autopsia*, en *El niño que está en el Purgatorio*, y en *Leptra*. Cuando el marco es el de la pequeña ciudad, los seres guardan vínculos estrechos con el campo, ya por vecindad, ya por condición de inmigrantes, como vemos en *Un nudo en la garganta*, *Primeras palabras*, *El último remedio*, *El recién llegado*, *Aldabón de broce* [sic] o *La Batalla*. (“Combate” 82)

Si bien es cuestionable que la simple adición al campo o a la ciudad sea una marca de modernidad de un texto, este cambio muestra ciertamente la transformación de la sociedad ecuatoriana que se torna hacia las urbes.

Adicionalmente, hay una exploración profunda de la psicología de los personajes en la mayoría de los casos que progresivamente se va haciendo más evidente. Dávila Vázquez explica que las narraciones davilianas no dejan “las tendencias realistas y aun naturalistas imperantes en sus dos primeros períodos como cuentista –uno de inicio, harto próximo al relato del treinta y otro de madurez, siempre realista, pero cada vez más hondo en lo psicológico y en el manejo de la lengua” (“Combate” 232). Para este crítico, la internalización en la psicología de los personajes le permite consecuentemente proponer un lenguaje poético más elaborado. Por tanto, explica que puede poetizar “incluso [en] las situaciones más escabrosas; interesándose por el alma de los seres que creó y por sus dramas personales” (232). Aquellas situaciones “escabrosas” son justamente los espacios de exploración de la estética del autor.

Ya en los cuentos davilianos de finales de los años cincuenta y lo que vivió de la década de los sesenta, la escritura es distinta y presenta un juego de elementos narrativos que lleva su obra fuera de la realidad tangible hacia espacios y un lenguaje mucho más abstractos. Estos textos corresponden a la etapa que en poesía se ha denominado “hermética”, en la que el lenguaje se vuelve críptico y oscuro. Es interesante que Graetzer plantee que, en esta etapa, “La realidad ya no es aquella explicable a partir de la ciencia y la razón; es una categoría donde se unen lo extraño y lo natural, lo insólito y lo cotidiano, lo fantástico y lo objetivo” (13), pues coincide con María Augusta Vintimilla, Santiago Rubio Casanova y César Augusto Salazar Samaniego en afirmar que el mundo daviliano, especialmente en esta etapa final, pierde sus límites categóricos.

2.2.1 Periodizaciones de la obra de Dávila Andrade

Los textos de Dávila Vázquez son los más citados por los estudiosos probablemente porque es el que más ha escrito sobre el autor. Es por esto que a continuación se resume la clasificación de las obras en etapas planteadas por él y complementadas por Graetzer y otros autores. El primer período que propone Dávila Vázquez para la poesía daviliana es el “sensorial” o “cromático” que correspondería a una producción cercana al modernismo e identificada por su carácter sinestésico. Hablando del poema “Canción a Teresita”, dice: “Me parece que todo el texto nos pone ante percepciones sensoriales, de color y sonido principalmente; cuando no sinestésicas, como ese ‘aceite del silencio’, esos ‘cascabeles azules’, esa ‘niebla, sonata’; y *ante mezclas sutiles de niveles opuestos*” (“César” 67). En narrativa, esta etapa no está tan definida, aunque se pueden encontrar muchos ejemplos de este tipo de imágenes también.

Graetzer denomina la primera etapa (en cuanto a su cuentística) como la correspondiente a un momento en el que Dávila Andrade está cerca del realismo social, como se ha mencionado antes, que además coincide con el período “experimental-telúrico” propuesto por Dávila Vázquez. Los poemas *Catedral salvaje* (1951) y *Boletín y elegía de las mitas* (1959) pertenecen, según esta clasificación, a esta etapa. Dávila Vázquez explica que en este período el autor se pone en contacto con la tierra y el hombre de América (“César” 77). En la narrativa, encontramos los cuentos de su primer libro *Abandonados en la tierra* (1952). Sobre los cuales, Graetzer explica:

Sus primeros cuentos tienen un cierto parentesco con el realismo social de la Generación del 30. Personajes humildes, ambientes sórdidos y crueles, situaciones crudas y dolorosas revelan tan hondo acercamiento a la problemática social, además de una marcada preocupación por la trágica situación del hombre de nuestra tierra. (13)

Según esta autora, este fenómeno correspondería a que en la década de los cincuenta el proletario urbano crece en Ecuador y con ello la violencia entre clases y dentro de la clase empobrecida (14). A pesar del acercamiento a la temática social, su narración está marcada por una intención constante de poetizar, como se dijo en la sección anterior.

Por eso, Cárdenas detecta en uno de sus primeros cuentos, “Vinatería del pacífico”, que “la anécdota cruda y sin matices del realismo de los treinta se ve difuminada por un matiz lírico” (74). En la poesía sucede lo mismo: se retoma el tema del indígena, pero con el agregado de un lirismo elevado, característico de toda la literatura daviliana. Para Dávila Vázquez, Dávila Andrade “busca, de modo más acentuado que en el anterior, revolucionar las estructuras poéticas, partiendo de una negación de las formas tradicionales” (“César” 58). Es decir que en el período “experimental-telúrico” el tema sigue siendo el mismo, el indio, el cholo, el montubio, el mundo indígena, en general, el paria, pero la experimentación y expresión poética en la forma marcan una separación importante del resto de escritores. De hecho, una de las características de este momento literario del autor es justamente el romper las formas tradicionales y proponer una literatura más moderna. Otro ejemplo importante que da Cárdenas es la introducción en el relato de elementos modernos y urbanos como el teléfono en “Ataúd de cartón” (75). Además, Vintimilla afirma que, para insertar su obra en la modernidad, Dávila Andrade crea un diálogo entre variados discursos:

Hay en este diálogo entre doctrinas, creencias y culturas, tan distantes en el espacio y en el tiempo, algunas de las marcas de configuración de nuestra modernidad: la avidez por apropiarnos de la pluralidad multiforme de pasados y culturas, de saberes y tradiciones dispares; en suma, el anhelo de la universalidad. (220)

Esto confirma su propósito de cuestionar incesablemente los límites de sus textos, que es justamente lo que permite insertar a esta literatura en la modernidad del siglo XX.

Finalmente, está la etapa identificada como “hermética” por Dávila Vázquez, donde su obra se oscurece por su supuesto acercamiento a saberes esotéricos y ocultos. “En medio del limbo esotérico en que Dávila deambula en sus años finales, el combate poético halla en varios poemas una expresión no siempre de fácil acceso” (“César” 79). Esta etapa no solo ocurre en poesía, pues en los cuentos también se ha detectado este fenómeno como lo menciona César Carrión: “Esa última etapa de la narrativa daviliana es muy cercana a la poesía hermética, entre otras cosas, por la ‘divinización de todo lo existente’ que Graetzer (1985:48-49) encuentra” (“Diminuta” 38). Para este crítico, el hermetismo daviliano no se relaciona necesariamente con las disciplinas ocultas que Dávila Andrade leía y más bien propone que ha habido una falta de herramientas de análisis por parte de los críticos (“Palabra” 110). Lo que no entendieron, según Carrión, es que el hermetismo gira en torno a una gran preocupación, no exclusiva de las ciencias ocultas: “Aparece como respuesta un tópico fundamental que enmarca varios motivos: la indagación del sentido de la existencia. Este tópico se expresa principalmente como la búsqueda de sabiduría y la meditación sobre la divinidad” (“Diminuta 92-93). Estas interrogantes, si bien pueden estar relacionadas a las lecturas esotéricas del poeta, no exigen que el lector sea un experto en ellas para entender la poesía. Carrión explica que “La búsqueda del Absoluto, la muerte como retorno a la Nada, y el destino (mortal) del ser humano, que se impone a pesar de su voluntad de trascendencia, componen el núcleo temático del corpus hermético daviliano. No hace falta ser sacerdote ni aprendiz para saberlo” (“Palabra” 122). Por consiguiente, la falta de trabajos en torno a la poesía hermética debe subsanarse rompiendo prejuicios que se han formado en sobre ella, para poder hacerla más accesible.

En lo que se refiere a su narrativa, algunos cuentos han sido ubicados en el período hermético. Para Graetzer, en estos relatos los espacios y las conciencias de los personajes confluyen en “un mundo metafísico que los vuelve cada vez más complejos y herméticos” (13). Esto sucede en cuentos como “Un centinela ve la vida aparecer” o “Pacto con el hombre”. Así, dice Graetzer, “el universo de los cuentos se va liberando de cualquier atadura significativa con el mundo histórico, y por ende, temporal” (14). De modo que habría una conexión entre el hermetismo de su poesía y el de su narrativa.

Sin embargo, no se puede ser categórico al afirmar que todo pertenece al ámbito sideral y de la abstracción, sino que todavía se perciben elementos terrenales, incluso grotescos y naturalistas. Maritza Cino Alvear describe esta fase, que en la narrativa es ambigua, como el momento en el que

el hermetismo y la individualidad psicológica predominan y donde la voz narrativa se sumerge en una interiorización con dialectos que fusionan el tono poético combinado con alusiones grotescas y siniestras, sobre todo en la construcción de personajes extraños en atmósferas veladas. (153)

En este período hermético de madurez, Dávila Andrade no propone una ruptura total con su literatura anterior, sino es más bien una evolución. Un claro ejemplo de esto es lo que dice Dávila Vázquez sobre la relación de estos últimos relatos con el campo (que se asocia, como hemos visto, a sus primeras etapas):

Luego de la primera etapa, en los períodos posteriores –de madurez y hermetismo, los he llamado– Dávila se inclina mayormente hacia lo urbano, pero nunca dejará de mantener algún nexo con los temas campesinos, quizá porque él mismo nació y vivió en ciudad pequeña, que mantenía aún dependencia de todo tipo con lo rural. (“César” 85)

Si bien las narraciones son más oscuras y cerradas, los temas herméticos, como el contacto con la divinidad, se tejen junto a los referentes reales.

Para concluir, los críticos han planteado que Dávila Andrade es un escritor que pertenece al período de transición, pues cumple con las características por ellos mismos propuestas: lo urbano, la profundización en la psicología de los personajes y el lirismo de su estilo. Se puede inferir entonces que Dávila Andrade sí revoluciona el mundo narrativo ecuatoriano de la década del treinta, junto a Pablo Palacio y otros. Adicionalmente, debe tomarse en cuenta que el relato daviliano no es de un solo tipo, sino que sufre una evolución a través de los años que refleja las transformaciones de las búsquedas del propio autor. Los elementos herméticos de sus textos, sin embargo, todavía son problemáticos para la crítica que no ha podido plantear una interpretación clara, a excepción de algunos casos como Carrión y Vintimilla. El primero afirma que “parece que el hermetismo daviliano resulta inconveniente, precisamente porque no se ajusta a determinadas líneas discursivas de la historia de la literatura ecuatoriana” (“Palabra” 115). En otras palabras, son textos que se resisten a los encasillamientos por su condición limítrofe.

2.3 Estudios sobre la poesía daviliana

Revisar la bibliografía sobre la poesía daviliana permite encontrar elementos de análisis que serán transversales a toda su obra. Para empezar, se revisan las propuestas interpretativas que se han dado de las etapas establecidas para la periodización de la obra de Dávila Andrade. Después, se proponen algunos ejes generales que la atraviesan. Ya en 1993, en “Estudio introductorio” a *Trece relatos*, de Libresa, Dávila Vázquez plantea la periodización de la obra poética de Dávila Andrade, que desarrolla a profundidad en 1998 en el libro que dedica al autor, *César Dávila Andrade: Combate poético y suicidio*. Como se mencionó en el apartado anterior, este crítico divide la obra del poeta en tres períodos: cromático, experimental-telúrico y hermético. En esta sección, me enfocaré en cómo, en cada uno de estos períodos, diferentes críticos han propuesto su análisis de la obra poética.

2.3.1 Período cromático

Al período cromático, caracterizado por la priorización de los sentidos, pertenecen poemas como “Esquela al gorrión doméstico”, “Canción a la bella distante”, “Espacio me has vencido”, “Invitación a la vida triunfante”, “Carta a la madre”, “Canción a Teresita” y “Oda al arquitecto”. Dávila Vázquez dice que en estos poemas encuentra “abundante presencia de imágenes de color en sus composiciones, [y] lleva huella del posmodernismo ecuatoriano (“César” 58). De hecho, varios estudiosos han relacionado este periodo tanto con el modernismo como con el posmodernismo latinoamericano y las vanguardias, sobre todo, en la década de los treinta (Vintimilla 217; Carrión 116). Dávila Vázquez explica que ve un carácter posmodernista en que el autor “se mantendrá en el propósito de hacer una poesía desnuda, despojada de todo lujo, cercana al hombre y sus padecimientos” (“Estudio” 22), preocupación que se verá en todo el desarrollo de su obra: buscar la esencia del ser humano y de la vida.

En este afán, Dávila Andrade en su poesía se interesa por la materia (otro tema que está presente hasta el final) y su esencia. Vintimilla explica que “En los primeros ciclos de su poética, Dávila busca el contacto físico con la materia, con las cosas del mundo, como una vía para afirmar su propia presencia” (235). Pero la materia solo puede ser percibida, al menos en un principio, mediante los sentidos, lo que lo lleva a usar con predominancia la sinestesia para crear sus imágenes. A pesar de que esta etapa tiene características específicas, en los poemas de la década

de los cuarenta, como “Oda al Arquitecto”, ya se vislumbran temas que permanecerán en toda la obra del autor. En el caso del poema mencionado, el tema de la divinidad, una divinidad más bien ecléctica, y la búsqueda de la misma.

2.3.2 Período experimental-telúrico

El siguiente período es el experimental-telúrico, en el que los textos se acercan a la tierra y al hombre americano, y al que pertenecen *Catedral salvaje* y *Boletín y elegía de las mitas*. Para Carrión, en esta etapa todavía el poeta está en proceso de formación: “*Boletín y elegía de las mitas* y otros poemas anteriores informan una primera etapa poética de aprendizaje, brillante y valiosa” (“Palabra” 118-19). Sin embargo, ya es una poesía consolidada que le permite a Dávila Andrade empezar a ser reconocido por su trabajo y, probablemente, los poemas de esta fase son los más estudiados hasta la actualidad. De hecho, de *Boletín y elegía de las mitas* hay adaptaciones al teatro y traducciones a otros idiomas.

Son textos que se conectan con el tema indígena. El escritor toma ese ser indígena colectivo, un poco desgastado por los escritores del treinta, y lo transforma a través de una alta carga de lirismo. Dávila Vázquez explica que “*Boletín y elegía de las mitas* es un poema en que lo lírico aparece en el despliegue de emociones y sentimientos colectivos e individuales en torno al problema de la explotación indígena” (77). Luego agrega que

El poema habla tanto de dramas de masas como individuales, aunque esos dos niveles tienden a fusionarse con mucha facilidad, como para demostrarle su error a quien pusiese en duda que cada hombre es todos los hombres y viceversa, idea que percibimos reiteradamente en Dávila. (“César” 78)

Pero no solo se trata de la creación de estos personajes, sino que Dávila Andrade transforma el lenguaje mediante herramientas de la poesía que innova al integrar elementos del habla común. Es así que encontramos “la supresión del artículo, el uso abundante del gerundio y las formas elípticas del habla, incorporadas con toda la frescura de su cotidianidad, [que] exhiben la impronta del sustrato quichua” (“César” 78). Es decir, toma estos elementos de sustrato y extrae su musicalidad: “Regresamos! Pachacámac! / Yo soy Juan Atampam! Yo, tam! / Yo soy Marcos Guaman! Yo, tam! Yo soy Roque Jadán! Yo tam!” (*Boletín* 87). Se apropia del lenguaje popular, considerado inculto, para convertirlo en poema, como dice Dávila Vázquez: “la lengua del poema, además de sus tonos familiares, renuncia conscientemente a ser ‘correcta’, y se contamina deliberadamente

de quichuismos y arcaísmos léxicos y expresivos” (“César” 78). No es la intención realista de reproducir el habla del pueblo, sino de otorgarle un valor estético.

Otro tema importante en esta etapa y que se verá en la narrativa es el del cuerpo. En *Boletín y elegía de las mitas*, la parte carnal del ser colectivo permite crear puntos de conexión entre el sufrimiento histórico del indígena y Cristo, que es paradójicamente figura de la religión de los conquistadores. Se evidencia en el poema el uso de la imagen de Cristo para justificar la opresión. Vintimilla explica que en este texto “los cuerpos múltiples se identifican con el cuerpo de Cristo, precisamente con el cuerpo encarnado de Dios. Sólo en la conciliación de lo eterno con la materia mortal, en la negación de la escisión, es posible vislumbrar la plenitud de lo uno” (238). Es a través del cuerpo que se accede a la divinidad. Sin embargo, el cuerpo significa finitud, enfermedad, dolor, que adquiere una carga simbólica. Por eso, Vintimilla relaciona la herida corporal a la ruptura del lenguaje culto:

el dolor –una constante en su poesía, con resonancias vallejianas– se encarna en el cuerpo. En “Boletín y elegía de las mitas”, el poema se construye morosamente sobre los cuerpos indígenas, sobre su carne doliente y lacerada, pero también sobre la materia carnal del lenguaje: los nombres propios, los lugares, la sintaxis, el léxico, el ritmo que evocan el castellano andino permeado por la lengua quichua. (236)

Por tanto, existe un paralelismo entre la corporeidad de los personajes y la materialización del lenguaje; ambas deben quebrarse. Desde esta etapa en adelante, se aprecia una estrecha relación entre el cuerpo, la parte material del ser, y el acceso a la divinidad, conexión muy clara en muchos de los cuentos objeto de este estudio.

2.3.3 Período hermético

En esta última etapa de su poesía, los críticos han planteado que el lenguaje poético está marcado por una incomunicabilidad. Liscano considera que “Su experiencia era incomunicable, sobre todo cuando se expresaba en el poema cuyo hermetismo descorazonó a muchos lectores” (4), palabras que se complementan con lo que expone Vintimilla: “los poemas del último ciclo levantan y demuelen significaciones y más allá de los escombros, se dejan adivinar los abismos del silencio, de la imposibilidad de decir” (217). De estas ideas, se derivan dos conclusiones. Por un lado, que efectivamente el lenguaje se caracteriza por su impenetrabilidad; pero, por otro, que esta dificultad de entender o de encontrar referentes es en sí una posición estética consciente que propone desarmar la función de las palabras.

La oscuridad del lenguaje ha sido interpretada de diferentes maneras. Por ejemplo, Gustavo Alfredo Jácome ha dicho que, como reacción al modernismo, Dávila Andrade propone “un menosprecio de la forma, de lo literario intrínseco”, a favor de un “abroquelamiento en abstracciones estéticas de altas ojivas siderales” (58). El mismo Jácome insinúa en el mismo artículo que el hermetismo de esta etapa se debe a los referentes a ciencias ocultas o similares (60). Dávila Vázquez opina, por su parte, que este lenguaje poco claro le permite a Dávila Andrade conjugar poeta y poema, carne e idea: “He aquí, quizá, la pregunta clave de la obra daviliana; su búsqueda será precisamente esa: la del momento en que se unen poeta y poema, es decir obra de la mente y materia real” (“César” 80). El hermetismo da lugar a un sinnúmero de interpretaciones, unas más fundadas que otras. No obstante, las posiciones de Carrión y Vintimilla parecen ser las más pertinentes.

Vintimilla explica que esta poesía cuestiona la naturaleza del lenguaje y su sistema de significación. Las palabras pierden sus referentes comunes o cotidianos y adquieren otros, pero las nuevas significaciones no son estables:

el lenguaje se desborda y extravía, las palabras pierden sus significados habituales, se atraen, se repelen, se contradicen. Desaparecen los significados estables y fijos, y en su lugar se levantan sentidos provisionales que emergen en precario equilibrio desde los remolinos de imágenes, sentidos que duran lo que un par de versos, y vuelven a naufragar en el oleaje sucesivo del lenguaje. (242)

Las convenciones sociales en torno a las palabras se quiebran y a través de estas rasgaduras se puede vislumbrar lo que el poeta busca: el Absoluto. Estas visiones son a penas instantes que se diluyen, pues si fueran fijas, el propósito mismo de la poesía sería destruido. Por eso, Vintimilla agrega:

Allí radica, para Dávila, el espacio de lo poético: en la preparación de la inminencia de la palabra que nunca será pronunciada, pues de serlo, haría inútil toda la poesía. Las palabras del poema no hacen otra cosa que cercar el terreno para que lo innombrable pueda vislumbrarse, aunque no sea sino como ausencia. (247)

Por lo tanto, el hermetismo del lenguaje es más bien una postura estética en cuanto al mismo papel de la poesía, que a su vez responde a la búsqueda del poeta: cuestionar la realidad material para encontrar, aunque sea por un instante, la unión con el infinito.

Para Carrión, muchos han renunciado al ejercicio interpretativo de la poesía hermética porque la crítica ha pensado que la extrema complejidad de los textos se debe a referentes

provenientes de las ciencias ocultas, que muy pocos en occidente conocen. Sin embargo, para este crítico, esa excusa no está sustentada. Explica que esta posición ha sido problemática, pues gran parte de su obra poética pertenece a este período:

Cerca de la mitad de la obra poética de César Dávila Andrade (Cuenca, 1918-Caracas, 1967) ha sido calificada de hermética y, con ese objetivo, marginada del canon de la poesía ecuatoriana: de un conjunto total conformado por 170 poemas conocidos, 69 constan en las últimas cuatro colecciones (los denominados libros herméticos). A estos textos se pueden sumar otros 19 anteriores (que conforman el libro *Arco de instantes*, 1959), porque prefiguran la poética hermetizante y han sido objeto de similar indiferencia: no existen artículos o ensayos dedicados exclusivamente a ellos. (“Palabra” 107)

Para este autor, los críticos se han convencido de ciertas acepciones sobre este período que no han permitido un estudio profundo de la obra daviliana. Sin embargo, muchas de estas ideas no se basan en estudios sobre la estética de la poesía, sino en factores externos, como los siguientes que menciona Carrión:

como producto de un orientalismo, cuyos referentes enrarecen el contenido temático de los poemas a los ojos de un lector occidental no iniciado, hasta el punto de volverlos crípticos (Jorge Dávila Vázquez); como resultado de un lenguaje “diacrítico” / motivado, en parte, por intereses esotéricos, que con frecuencia termina en aparentes dislates (Gustavo Alfredo Jácome); como manifestación de una circunstancia psíquica, transida por el alcoholismo, que terminaría poco después con el suicidio (Gonzalo Ramón); como consecuencia de la mala lectura de ciertos poetas hispanoamericanos, de dudosa trascendencia (G. H. Mata); como la transubstanciación poética de ciertos postulados filosóficos y religiosos, ajenos al entorno social e histórico ecuatoriano (Gonzalo Ramón, María Rosa Crespo, Xavier Michelena). (“Palabra” 110)

Este descuido es para Carrión por una falta de herramientas críticas con las cuales acercarse a esta obra. Los críticos esperaban que la poesía hermética de Dávila Andrade entrara dentro de la evolución del canon literario ecuatoriano que venía de una tradición heredada de Benjamín Carrión, pero esta obra nunca calzó en esas expectativas entonces fue relegada.

Con excepción de ciertos poemas canónicos, la poesía de Dávila Andrade resulta hermética para la mayor parte de comentaristas, porque su constitución es excéntrica: fuga de dos de los centros articuladores del discurso de la crítica ecuatoriana dedicada a la lírica: cierta idea de nacionalidad y cierta noción decimonónica de poesía. (“Palabra” 113)

Por lo tanto, hay todavía mucho trabajo que hacer en torno a su poesía hermética y, claro, a su narrativa que se escribía casi paralelamente, pero se debe romper ciertos paradigmas para acercarse

a ellas. Para el crítico, Dávila Andrade es también un escritor inclasificable, de transición, en el sentido de que “es parte de este ambiente de poetas que se aíslan y no hallan eco en sus contemporáneos ni en sus generaciones sucesoras” (“Palabra” 117).

Carrión, en un intento de llenar este hueco académico, propone un análisis de mucha de la obra poética de esta fase. Señala que esta etapa debe separarse de la anterior y lo hace al dejar atrás los elementos nacionales: como los del paisaje andino o el indígena. Al hacer esto, pierde referencialidad y relación con la realidad directa y “se vuelve paulatinamente autorreferente” (“Palabra” 118). Es decir que, para interpretar esta poesía, se debe entender la misma obra de Dávila Andrade. Las respuestas están en su poesía y no en las ciencias esotéricas. Con esto en mente, el crítico plantea cuatro núcleos del arte poética del autor. Primero que “la escritura poética es un ejercicio tormentoso (similar al sacrificio del mártir), mediante el cual el oficiante pretende alcanzar la sabiduría”; segundo, que la introspección del ser es la forma de alcanzar dicho conocimiento, en otras palabras, la búsqueda del Absoluto, porque le permite salir de la percepción de espacio y tiempo convencional; tercero, que “la palabra poética se contamina de todo lo mundano que le rodea y, sin embargo, la Poesía (la Palabra, el Logos) subyace en los versos, incorruptible”, cuya esencia no es accesible; y, cuarto, que la palabra no es una expresión del Absoluto sino que permite solamente sospecharlo en el instante (“Palabra” 120).

En resumen, la etapa hermética de la poesía de Dávila Andrade ha sido el principal reto para los críticos; sin embargo, se han planteado ya algunas líneas de análisis que clarifican el propósito estético de esta etapa y abren puertas a más lecturas. Se puede hablar de que la poesía hermética representa una búsqueda del poeta, en la que la propia naturaleza del lenguaje se ve cuestionada y el proceso convencional de significación se derrumba.

Si tuviéramos que recapitular los períodos de la poesía y narrativa daviliana, serían los siguientes: primero, la fase cromática de su poesía, relacionada al modernismo latinoamericano, en el que predominan las imágenes sinestésicas y la narrativa no es preponderante. Segundo, la etapa experimental-telúrica, asociada al realismo social y al tema andino, tanto en su poesía como en su narrativa, pero que se separa por su lenguaje poético (no realista) y algunos elementos de la modernidad del siglo. Finalmente, el período hermético, que se da tanto en poesía como en narrativa, caracterizado por un lenguaje oscuro como respuesta a una búsqueda de lo divino o de un saber inefable, que desemboca en un cuestionamiento estético del proceso de significación del lenguaje.

2.3.4 Ejes transversales de la poesía daviñana

Después de revisar varios estudios de la poesía de Dávila Andrade, se puede concluir que existen ya ciertos ejes temáticos que los críticos han subrayado en su obra lírica, muchos de los cuales también están en su narrativa. Estos ejes serían: la búsqueda fallida y expresión del Absoluto; la exploración de lo material y, específicamente, el cuerpo como medio de búsqueda; finalmente, según Dávila Vázquez (1998), lo relacionado al “mal” (“Combate” 91), como la muerte, la enfermedad y el suicidio.

El acto de escribir está íntimamente relacionado a la búsqueda; y, para este autor, la escritura es una indagación constante de la unión del ser con el Absoluto. La búsqueda no puede nunca concluir, pues la poesía se agotaría. Esto quiere decir que la esencia de hacer poesía es buscar. Es por esto que algunos críticos (Carrión, Vintimilla, Dávila Vázquez) han indicado que Dávila Andrade quiere acceder constantemente a lo inefable (Dios, el Absoluto, el Conocimiento), pero dicho proceso solo puede ocurrir en la exploración del individuo hacia su propio centro. Carrión explica que esta idea de la búsqueda y la introspección atraviesa toda su obra poética:

Es así que aquel dios organizador del universo presente en “Oda al arquitecto” termina en una idea de divinidad no distinta del Gran Todo de los últimos poemas, pero cuyo contacto y conocimiento se lleva a cabo exclusivamente en el fuero interior del individuo, sin mediación eclesial ni intervención social de otro tipo. (“Palabra” 121)

Este impulso de búsqueda que lo caracteriza lo aleja entonces de las corrientes en boga de su época y que influenciaron en sus contemporáneos. De hecho, Dávila Andrade no busca una filiación con nadie, ni siquiera con las ciencias “ocultas” o “esotéricas” que tanto leía. Su indagación es personal.

La idea de la búsqueda se amplía a otros ámbitos. Por ejemplo, Jesús David Curbelo explica que Dávila Andrade todo lo convierte en una exploración. Así, el autor intenta crear personajes líricos complejos:

se lanzó a cultivar una poesía donde importa poco el ansia comunicativa de transmitir un mensaje y toda la energía se desplaza hacia la necesidad de demostrar las perplejidades de los sujetos líricos ante un universo complejo en el que cualquier búsqueda, por audaz y visionaria que sea (o tal vez precisamente por eso) está condenada al fracaso.

Este crítico insiste, como lo hemos hecho aquí, que no hay respuestas a las indagaciones, pues una de sus características debe ser la decepción. Por lo tanto, la preocupación no radica en expresar un referente específico, un dios, por ejemplo, sino en intentar transmitir lo inefable de él, aquello que apenas se vislumbra en el instante. Por eso, su poesía se aleja progresivamente de la realidad

objetual. Así lo explica Vintimilla: “En los ciclos posteriores, las cosas van perdiendo paulatinamente su objetualidad, y acrecientan su sustancia simbólica, su capacidad de condensar y movilizar descargas semánticas insospechadas” (237). En otro lado, la autora agrega: “Dávila asumió la escritura como una audaz tentativa de alcanzar el conocimiento absoluto, la iluminación total, la imposible disolución de las fronteras que separan las palabras del sentido” (216). Es decir que la palabra al internarse en esta búsqueda se aleja de su referente, haciendo que la literatura se constituya en indagación y cuestionamiento de la misma naturaleza del lenguaje.

Sin embargo, el ser humano no puede desprenderse del ámbito tangible, de su propio cuerpo, que es el segundo eje: la conexión con la materia. Dávila Andrade está consciente de esta condición humana y, por eso, representa al individuo como parte integral del proceso. Las respuestas no están afuera de uno, sino adentro. La mirada del ser humano debe buscar dentro de su propio ser, lo que da como resultado la pérdida de límites entre sujeto indagador y objeto indagado, pues son lo mismo. El poeta por un instante llega a unirse con lo que llama, en “Magia, Yoga y Poesía”, el Espíritu (su objeto de búsqueda). Es “el instante de fulguración en que el Buscador y lo Buscado se confunden” (Vintimilla 216). Dávila Vázquez complementa esta idea al decir que la búsqueda es “la persecución de un desgarrador vehículo de conexión con lo real, consigo mismo y con el mensaje en sí, considerado, además, como el saber” (“Combate poético” 58-59). Para acceder a ese espacio buscado, que puede que esté más allá de la realidad, se debe atravesar lo real y lo corporal del propio individuo. El alejamiento del referente y el acercamiento hacia la abstracción no implican la negación total del mundo real, sino la exploración del camino.

no es desprendiéndose de la carnalidad y la materia como Dávila busca acceder a la “embriaguez del conocimiento”. En poemas de diferentes ciclos de su poética – como “Oda al arquitecto”, “Catedral salvaje” o los posteriores de “Conexiones de tierra” y “Materia real” – Dávila tiente una y otra vez el pacto con la materia para desentrañar el enigma del ser. (Vintimilla 234)

En los cuentos, esta presencia de lo corporal será mucho más fuerte y relacionada a lo abyecto, como se verá en el análisis propuesto, lo que refleja justamente esta búsqueda a través del cuerpo y la materia.

El último eje que incluimos aquí y que ha mencionado Dávila Vázquez es el de mal. Sin embargo, hay que expandir un poco ese punto, pues, a pesar de que este crítico lo ha denominado así, se refiere a ciertos temas complejos, que no deben ser categorizados binariamente entre el bien

y el mal, aun más cuando nuestro autor siempre está proponiendo el cuestionamiento de los límites. Dávila Vázquez se refiere al mal para hablar de la muerte y varios aspectos relacionados a ella: “En diferentes ocasiones se ha señalado la tendencia de Dávila a desarrollar con variantes múltiples el motivo del mal, susceptible de ser desmembrado en los temas de la enfermedad, la muerte y el suicidio en su obra” (“César” 91). Tales temas son, de hecho, muy importantes en la literatura daviliana y son precisamente donde la idea de lo abyecto se desarrolla más. Al romper el entendimiento maniqueísta de estos temas, se puede proponer más bien una mirada estética. Así, Carrión explica que: “el panteísmo de Dávila Andrade sugiere una idea amorosa de la muerte, cuya función no es otra que la devolución del individuo a su estado original de identificación plena con el Universo” (“Palabra” 121). Lo mismo sucede con la enfermedad (y por continuidad, el cuerpo): representa la posibilidad momentánea de acceso al Absoluto.

2.4 Estudios sobre la narrativa daviliana

2.4.1 Cuestionamiento de las categorías

De los trabajos críticos sobre sus cuentos, se puede empezar con dos tesis: la de Rubio Casanova (2005) en cuanto al análisis de lo grotesco, y la de César Augusto Salazar Samaniego (2009) sobre lo fantástico. Tanto lo grotesco como lo fantástico son categorías que permiten comprender cómo Dávila Andrade pone a sus personajes en situaciones de transición que cuestionan realidades y valores establecidos: “Lo excrementicio como abono de nueva vida y todos los elementos despreciados por la sociedad, su lado oscuro, lo repugnante, sexual, etc., como forma legítima de crítica a los parámetros establecidos por la sociedad” (Rubio Casanova). Rubio Casanova explica que lo grotesco se produce cuando se mezclan o traspasan los límites de las categorías, lo que crea seres inclasificables; adicionalmente, dice que lo grotesco se da como un “desafío intencional a los órdenes estéticos dominantes.” El autor quiere decir con esto que Dávila Andrade propone su creación literaria como respuesta y cuestionamiento a una literatura anterior comprometida con lo social como fue el indigenismo. Así, Rubio Casanova concluye que a diferentes niveles lo grotesco le permite a Dávila Andrade cuestionar cualquier “verdad.”

De la misma manera, Salazar Samaniego señala que los cuentos tienen elementos fantásticos, como la reencarnación en “El recién llegado” y la personificación y animalización de un fenómeno atmosférico en “El viento”. En ambos casos, lo fantástico permite una mezcla de

categorías a nivel de los personajes (en el primer caso, entre perro y ser humano; y en el segundo, entre objeto natural y ser humano); sin embargo, esta mezcla puede suceder en otros aspectos de la narrativa como en el ambiente en el cuento “Pacto con el hombre”, donde la realidad “se vuelve un mundo diferente al funcionar, de acuerdo con el Yo narrador, paralelamente y en mutua influencia, con un mundo luciferino” (Salazar Samaniego), lo que vuelve inestable la realidad como la conocemos. Para complementar esta posición, Vintimilla asevera lo siguiente sobre la obra general del autor, tanto narrativa como poética: “Dávila pronuncia una palabra irreconocible para los hábitos racionalistas del pensamiento, una palabra desconcertante que transgrede el orden de las significaciones cristalizadas en el lenguaje” (219). La racionalidad es cuestionada porque establece categorías rígidas, mientras que la narrativa daviliana propone el cuestionamiento de cualquier clasificación.

Queda añadir que Dávila Vázquez hace un análisis de cada uno de los cuentos que forman parte de la antología *Trece relatos*. Dichos comentarios críticos, en concordancia con lo propuesto por los otros autores, señalan la combinación de categorías, pero esta vez en el aspecto formal, como por ejemplo, en la preponderancia de la sinestesia y la antítesis entre lo material y lo abstracto (“Estudio” 44). De los análisis más pertinentes de este trabajo, se puede mencionar el comentario sobre el cuento “Un cuerpo extraño,” en el que el crítico subraya su alto grado de ambigüedad: “¿Quién es el verdadero villano en el texto? ¿El hombre que hospeda a la desconocida? ¿Ella? ¿Su esposo, que al personaje narrador le parece un ángel bajo la apariencia de un ogro?” (47). Así la víctima se vuelve demonio y el monstruo del marido, el ángel. La ambigüedad, en este caso, es interpretada como como un juego binario de opuestos. Desde la perspectiva que se propone en este estudio, estas contradicciones se entenderán más como un flujo paradójico en el que convergen posiciones opuestas en estado fronterizo.

Otro artículo que hace un recorrido por los cuentos de *Trece relatos* es el de Myriam Merchán, publicado en el libro *César Dávila: Distante presencia del olvido* (2018), probablemente una de las más recientes publicaciones sobre el autor para conmemorar los cien años de su natalicio. Merchán propone una lectura dialógica sobre los textos y propone tres puntos: el devenir-animal, las características narrativas y la muerte (165). Con el devenir-animal, se refiere a que los personajes adquieren aspectos animales, lo cual les inserta en procesos de transformación. Así, en “La batalla” y “Un cuerpo extraño,” las protagonistas se animalizan. Merchán explica: “A lo largo de los relatos, las palabras se han seleccionado con acierto estético para enfatizar la presencia de

animales que sobresalen y abandonan su condición cotidiana para construir estados y condiciones humanas” (168). Estas transformaciones de toda índole, por la que todos pasamos, según Merchán, es un devenir imperceptible, pero que en los relatos davilianos se revela abruptamente (169). Agrega que el uso de los animales retrata las “batallas internas” de los personajes (170). Inversamente, en el cuento “El cóndor ciego,” las aves se humanizan permitiendo revertir el “estereotipo que tenemos de los cóndores como aves carroñeras por el iluminado simbolismo de los cóndores de la tradición mítica andina” (Merchán, 171). Como para los otros críticos, para esta autora, la superposición de categorías es un elemento central en la narrativa de Dávila Andrade, pero para ella esto se traduce en un devenir.

En cuanto al tema de la muerte, Merchán dice que esta se representa como un viaje de conocimiento y autoconocimiento, y como un proceso con múltiples facetas. Algo interesante que concuerda con la propuesta de esta disertación es que la autora considera la muerte “como retorno y cumplimiento del nostos que permitiría regresar al punto de partida” (177); y pone como ejemplo el cuento “Durante la extramunción”, en el que el protagonista al morir vuelve al cuerpo de la madre. En mi análisis, la vuelta a la madre es una de las principales propuestas.

Por lo tanto, los autores están de acuerdo con que la narrativa daviliana muestra personajes y realidades que habitan y transgreden límites. Tanto la categoría de lo “grotesco” como la de lo “fantástico”, les permiten a Rubio Casanova y a Salazar Samaniego consolidar un mundo literario, donde los personajes y otros elementos narrativos se entrecruzan. Sin embargo, quedan algunos cabos sueltos en estas tesis porque hay que preguntarse: ¿qué implica el cuestionamiento de las categorías? ¿Cuál es el objeto de estos seres y mundos limítrofes?, preguntas que se pretende explorar con más profundidad en esta disertación.

Si bien la contribución de Dávila Vázquez ha influenciado los análisis posteriores sobre Dávila Andrade, los comentarios sobre los cuentos todavía son muy breves y quedan muchos elementos por analizar y una necesidad de superar el análisis estrictamente formal. El primer texto de este crítico fue escrito a principios de los noventa y en Ecuador predominaba un enfoque estructuralista en la crítica literaria. Así Dávila Vázquez se queda muchas veces en el aspecto formal lírico sin plantear una verdadera interpretación más allá de la forma. Sin embargo, hace una importante aportación para entender las etapas de la escritura de Dávila Andrade y su ubicación en la historia de la literatura ecuatoriana. Son necesarios, por tanto, nuevos trabajos, incluida la presente disertación, que complementen las contribuciones de Dávila Andrade. Y aunque el trabajo

sobre *Trece relatos* de Merchán es contemporáneo y contribuye a la comprensión de los relatos, todavía no se profundiza en cada uno de ellos, pues los aborda de manera general.

De todos estos trabajos sobre nuestro escritor, se puede concluir que la crítica ha planteado su obra narrativa como una en la que los límites se pierden en diferentes niveles: desde el aspecto formal en el uso de la sinestesia y la antítesis, pasando por personajes y espacios, hasta lo más abstracto. En esta disertación se quiere proseguir en la línea de que estos cuentos muestran seres que están en el límite, que transitan, así como su autor, pero la contribución es que la misma transición y/o transformación marcada por lo abyecto les permite cuestionar el *statu quo* y los sistemas hegemónicos representados en la ficción.

CAPÍTULO 3. LA ABYECCIÓN, SUS DERIVACIONES Y CONTRAPUNTOS

En esta sección, explicaré la principal categoría de análisis que se va a utilizar: la abyección y la complementaré con conceptos útiles para entender la narrativa daviliana. Empezaré por dar una definición del concepto con base en la propuesta de Julia Kristeva. Luego, se verán subtemas que giran alrededor de lo abyecto: la Ley del padre, el cuerpo femenino como elemento abyecto, el proceso de lo simbólico, ejemplos de lo abyecto, la pérdida como desfamiliarización de la realidad, lo sublime y lo abyecto como progresión y regresión. Luego, se abordará el proceso de lo simbólico según la propuesta de Foucault: el control del cuerpo con la intención de mostrar el funcionamiento de lo simbólico y el sistema social de poder. Finalmente, se propondrá la abyección como categoría crítica.

3.1 Intentando una definición de lo “abyecto”

Definir lo abyecto resulta complejo porque se refiere a algo inefable; es un concepto para el cual, el lenguaje no posee los elementos necesarios. Sin embargo, Kristeva en su libro *Poderes de la perversión* desarrolla esta idea y propone ciertos parámetros para la comprensión de lo abyecto. Según esta autora, lo abyecto es aquello que representa una amenaza hacia la constitución del sujeto; es un algo inadmisibles que lo supera, cuya aceptación implicaría poner en riesgo la existencia de este. A pesar de su carácter amenazador para la ontología del ser, lo abyecto provoca simultáneamente una atracción; por tanto, se produce un sentimiento paradójico de rechazo y seducción. Así lo describe la autora:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebatado, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada (7)

Mientras que el objeto equilibra al sujeto porque establece que este es el que desea y aquel lo deseado, lo abyecto desarma la constitución del sujeto, porque le muestra el lugar donde él deja de

ser individuo y el objeto, algo a ser deseado; es decir, donde no hay diferenciación entre sujeto y objeto, ni tampoco entre sujetos.

Del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo. Pero si el objeto, al oponerse, me equilibra en la trama frágil de un deseo experimentado que, de hecho, me homologa indefinidamente, infinitamente a él, por el contrario, lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma. (Kristeva 8)

Cuando el sujeto y el objeto están bien definidos, hay sentido de realidad, pues cada uno de los elementos se distingue del otro con un nivel cero de ambigüedad; en contraste, cuando el sujeto ante la presencia abyecta pierde el límite de separación entre él y el objeto, la realidad pierde también su constitución y definición. Los límites entre el sujeto y los otros se desvanecen, y se entra en un espacio ambiguo.

Para que esta separación entre sujeto y objeto, o entre dos sujetos ocurra, es necesaria la aceptación de la Ley del padre, la cual exige que el individuo se separe de su madre en el momento del nacimiento. Por consiguiente, el sujeto para ser tal acepta la ley impuesta por su progenitor que implica la separación, es decir, la diferenciación entre “yo” y otro. Rosi Braidotti explica que “the female sex as the site of the origin also inspires awe because of the psychic and cultural imperative to separate from the mother and accept the Law of the Father” (66). En otras palabras, el origen del individuo como unidad diferenciada se fundamenta en la separación del cuerpo materno. Una vez aceptada la Ley paterna, el sujeto es admitido como tal y pasa a ser parte del universo del padre, del orden simbólico. Durante su vida, la abyección constituye una presencia, que el individuo pelea constantemente por desterrar. Lo abyecto le recuerda ese estado previo de indiferenciación con la madre: lo que está antes y después de la vida. El desterramiento de lo abyecto debe llevarse a cabo para sobrevivir, pues su aceptación total le llevaría a la destrucción de su individualidad; el rechazo de la abyección le permite la existencia. A pesar de que el individuo rechaza lo abyecto, este “no cesa, desde el exilio, de desafiar al amo” (Kristeva 8) porque la abyección aparece regularmente ante el sujeto. Esa presencia abrupta, que surge eventualmente, causa extrañeza, como el sentimiento hacia algo que fue familiar en algún pasado remoto, pero que ahora es repugnante. Kristeva dice que, frente a lo abyecto, se siente como un “peso de no-sentido” (9), un ámbito donde no hay significación o diferenciación, que no me es indiferente porque me seduce.

Es por esto que Van Haesendonk propone que, en resumidas cuentas, la abyección es en realidad “un proceso de separación” de eso que amenaza al sujeto (40). Para este autor, Kristeva escoge dos acontecimientos para ilustrar dicho proceso: la muerte, con el ejemplo del cadáver, y el nacimiento, con la separación de la madre; ambos son momentos en los que el ser humano deambula en la frontera entre vida y muerte (40). Así, lo abyecto o “lo expulsado corresponde con su ‘no-yo’, una sustancia fantasmática dentro o fuera del individuo, interpretada como peligrosa ya que las fronteras del ‘yo’ se vuelven inciertas” (Van Haesendonk 39). Se verá en el análisis de los cuentos que efectivamente el nacimiento y la muerte son eventos claves para el desarrollo de los personajes que se acercan a la abyección, y que muchas veces confluyen en situaciones paradójicas de principio y fin de la vida.

3.1.1 Algunos ejemplos de lo abyecto

El primer ejemplo de lo abyecto que ofrece Kristeva es el de la nata que se forma sobre la leche. La nata que sus padres le ofrecen le recuerda al deseo de ellos, del cual ella es el producto. En la siguiente cita, “yo” se refiere al ego o al individuo:

Con el vértigo que nubla la mirada, la náusea me retuerce contra esa nata y me separa de la madre, del padre que me la presentan. De este elemento, signo de su deseo, “yo” nada quiero, “yo” nada quiero saber, “yo” no lo asimilo, “yo” lo expulso. Pero puesto que este alimento no es un “otro” para “mí”, que sólo existo en su deseo, yo me expulso, yo me escupo, yo me abyecto en el mismo movimiento por el que “yo” pretendo presentarme. (9-10)

Hay una conexión clara entre lo que me repulsa (la nata) y el “yo”. No son opuestos, pues ambos se conectan con el deseo de los padres y se confunden en él. Así, ese “yo”, al rechazar la nata, se está expulsando a sí mismo. El resultado de esta expulsión de lo abyecto es la estabilidad de individuo. Por eso, concluye esta idea la autora diciendo: “En este trayecto donde “yo” devengo. Doy a luz un yo (moi) en la violencia del sollozo, del vómito” (10). La expulsión de lo que pone en peligro al individuo es el reflejo de la abyección del mismo yo. En la narrativa daviliana, los personajes experimentan la abyección de sí mismos al sentir en sus cuerpos la enfermedad, el cadáver y el deseo.

Siempre lo abyecto es un espacio borroso e indefinido, de confusión; es el lugar del límite donde lo diferente puede ser uno. En este sentido, el elemento abyecto por excelencia, según Kristeva, es el cadáver porque es un cuerpo que se encuentra entre la vida y la muerte: es y no es

una persona. En los cuentos analizados en este trabajo, la presencia del cuerpo muerto es importante y, por tanto, es necesario entenderlo desde lo abyecto. El cadáver encarna el límite entre lo vivo y lo muerto; por tanto, es ambigüedad pura. Los cuerpos inertes violentan la identidad de quien los contempla, pues “me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir” (Kristeva 10). Es la muerte infectando la vida, es la pérdida de límite entre las dos. No podemos ser individuos si aceptamos esa realidad y el cadáver lanza de manera violenta en medio de nuestra realidad “aquello” (lo abyecto) que rechazamos constantemente.

Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo (moi) quien expulsa, “yo” es expulsado. El límite se ha vuelto un objeto. ¿Cómo puedo ser sin límite? Ese otro lugar que imagino mas allá del presente, o que alucino para poder, en un presente, hablarles, pensarlos, aquí y ahora está arrojado, abyectado, en “mi” mundo. Por lo tanto, despojado del mundo, me desvanezco. (Kristeva 10-11)

Lo abyecto nos quita el mundo y su constitución: los límites, la diferenciación, las clasificaciones y el mismo lenguaje. Complementa la autora al decir que frente a un cadáver: “contemplo el derrumbamiento de un mundo que ha borrado sus límites: desvanecimiento” (Kristeva 11). Los personajes davilianos ante el cadáver y ante la enfermedad que les muestra la idea de su propio cadáver experimentan innegablemente un acercamiento a la abyección que desfigura sus realidades.

Claudia Piedrahita, hablando de lo monstruoso, explica el momento en que un objeto entra en un proceso de desestratificación:

Desaparece la forma organizada asignada y se deviene gris sobre gris b) asignificante: se deviene indiscernible, o lo que no puede ser nombrado, lo que no está significado c) asubjetivo: se deviene impersonal; se difumina la identidad, el ego y el yo y aparece la inmanencia de una vida. (36)

Por eso, el cadáver abyecto, elemento desestratificado, pone en riesgo la estructura ontológica de la vida misma como la entendemos, pues ya no hay significación ni de la realidad ni del propio yo.

En el lugar opuesto al cadáver (¿o es más bien el mismo?), está el niño que no ha nacido todavía. Douglas explica que este también se encuentra en un estado ambiguo:

First, consider beliefs about persons in a marginal state. These are people who are somehow left out in the patterning of society, who are placeless. They may be doing nothing morally wrong, but their status is indefinable. Take, for example, the unborn child. Its present position is ambiguous, its future equally. For no one can

say what sex it will have or whether it will survive the hazards of infancy. It is often treated as both vulnerable and dangerous. (96)

El niño que no ha nacido además es un individuo en ambigüedad: es uno y dos a la vez, junto a su madre. Por eso en algunas culturas, el niño puede causar de manera intencional daño (Douglas). Esta congruencia entre nacimiento y muerte, como se verá en el análisis de los cuentos, es característica de la obra de Dávila Andrade. El cuerpo materno es la metáfora de ese encuentro. El enfrentamiento con el cuerpo femenino en sus diferentes sentidos y múltiples formas, como se analizará en esta disertación, provoca la narración daviliana en muchos casos.

El cuerpo humano también tiene sus límites orgánicos: como la piel o los orificios corporales que, como todo margen, implican un peligro, pues si son estirados, atravesados o comprimidos la forma original se pierde.

Any structure of ideas is vulnerable at its margins. We should expect the orifices of the body to symbolise its specially vulnerable points. Matter issuing from them is marginal stuff of the most obvious kind. Spittle, blood, milk, urine, faeces or tears by simply issuing forth have traversed the boundary of the body. So also have bodily parings, skin, nail, hair clippings and sweat. (Douglas 122)

Todas las secreciones corporales se convierten en sustancias límite, en el sentido de que son parte del cuerpo y ajenas al mismo. Parte porque salen de mí, pero ajenas porque las expulso y no siento en ellas. No son sustancias sólidas, sino viscosas y fluidas: “esta vez lo impuro es el flujo. Toda secreción, derramamiento, todo aquello que proviene del cuerpo femenino o masculino, mancha” (Kristeva 136). Para Douglas la representación del cuerpo y sus orificios como entradas de contagio representan en manera macro los miedos de la sociedad. Es decir, por dónde el sistema social se siente vulnerado o cuestionado. Los fluidos corporales ocupan un lugar esencial en los cuentos analizados: la sangre, el cuerpo en descomposición que emana fluidos, la leche de los senos. Los cuerpos davilianos se vuelven abyectos en sus fluidos, pues se mezclan con el entorno, perdiendo sus límites, desvaneciendo a los sujetos.

La enfermedad es un elemento desestabilizador del sistema, pues el contagio simbólicamente representa la mezcla entre individuos, un intercambio de fluidos: la indiferenciación. Adicionalmente, la enfermedad es un peligro para la ontología del sujeto porque lo lleva a la agonía y luego al cadáver, estados de transición y abyección. Foucault habla sobre cómo el sistema de control social y vigilancia actúa sobre las enfermedades, específicamente las pestes, que significan desorden:

Ha habido en torno de la peste toda una ficción literaria de la fiesta: las leyes suspendidas, los interdictos levantados, el frenesí del tiempo que pasa, los cuerpos mezclándose sin respeto, los individuos que se desenmascaran, que abandonan su identidad estatutaria y la figura bajo la cual se los reconocía, dejando aparecer una verdad totalmente distinta. (230)

Frente a tal situación de amenaza al orden, la sociedad debe responder con su fuerza reguladora. Ante la lepra, dice este autor, la sociedad divide y excluye, para salvaguardar la pureza. Dávila Andrade cuenta en un artículo sobre esta enfermedad que “los pobres leprosos, hacían sonar la campanilla advirtiendo a los saludables pasajeros la presencia de un ser inmundado” (*Obra* 505). Es decir, la intención es excluir, separar a ese ser ambiguo: el leproso. “Una tumba errante que regaba putrefacción y cáscaras de angustia, era el enfermo” (*Obra* 505). No obstante, ante la peste, por el factor de contagio, la sociedad actúa de manera más radical: divide en secciones, agrupa, controla a los grupos. El ser humano no se mezcla y debe respetar el límite del otro.

La ciudad apesada, toda ella atravesada de jerarquía, de vigilancia, de inspección, de escritura, la ciudad inmovilizada en el funcionamiento de un poder extensivo que se ejerce de manera distinta sobre todos los cuerpos individuales, es la utopía de la ciudad perfectamente gobernada. (Foucault 230)

Esto quiere decir que simbólicamente el control que se ejerce cuando una ciudad está invadida por la peste representa la sociedad perfecta bajo un sistema de vigilancia avanzado. Esta idea se relaciona con la de Douglas que dice que el control que se hace del cuerpo humano representa de manera macro cómo la sociedad impone sus leyes y normas para evitar ambigüedades y mantener el orden predominante. Por ende, el análisis del cuerpo y la mente enferma en la literatura refleja los mecanismos de control social y el orden simbólico sobre cualquier elemento que cause o simbolice el desorden.

3.1.2 La abyección del cuerpo femenino

El cuerpo de la mujer, y específicamente el de la madre, es en la obra de Dávila Andrade esencial, pues su presencia es una constante no solo en su narrativa, sino también en su poesía. Por eso, es imperativo su estudio y conceptualización. La conexión entre cuerpo femenino y lo abyecto tiene sentido cuando entendemos que el cuerpo de la mujer se define en cuanto diferencia de la norma masculina desde los inicios de Occidente en los tiempos de Aristóteles, como explica Braidotti:

The emphasis Aristotle places on the masculinity of the human norm is also reflected in his theory of conception: he argues that the principle of life is carried exclusively by the sperm, the female genital apparatus providing only the passive receptacle for human life. The sperm-centered nature of this early theory of procreation is thus connected to a massive masculine bias in the general Aristotelian theory of subjectivity. For Aristotle, not surprisingly, women are not endowed with a rational soul. (63)

En la tradición de Occidente, la anatomía femenina difiere de la norma. En cuanto diferencia, como cualquier otra divergencia corporal, es considerada inferior. Braidotti explica que: “The topos of women as a sign of abnormality, and therefore of difference as a mark of inferiority, remained a constant in Western scientific discourse” (63). El ideal es un cuerpo de hombre estable y permanente; en contraste, el de la mujer es cambiante e inconstante: “The woman’s body can change shape in pregnancy and childbearing; it is therefore capable of defeating the notion of fixed *bodily form*, of visible, recognizable, clear, and distinct shapes as that which marks the contour of the body. She is morphologically dubious” (64). En este sentido, explica Braidotti, el cuerpo de la mujer, en cuanto desviación, es monstruoso, “then we can argue that the female body shares with the monster the privilege of bringing out a unique blend of *fascination and horror*” (65). Este sentimiento paradójico es el mismo que se expresa ante lo abyecto: atrae y repugna.

No es irracional entonces conectar el cuerpo femenino con lo abyecto, relación que Dávila Andrade seguramente tenía presente. Braidotti, al explicar esta conexión, dice que

We are all of woman born, and the mother’s body as the threshold of existence is both sacred and soiled, holy and hellish; it is attractive and repulsive, all-powerful and therefore impossible to live with. Kristeva speaks of it in terms of “abjection”; the abject arises in that gray, in between area of the mixed, the ambiguous. (65)

Consiguientemente, el cuerpo femenino, y aún más el materno, es punto de transición, pues el parto se ubica entre la nada, lo abyecto (el estado anterior al alumbramiento), y la vida, el mundo simbólico. También, el cuerpo de la mujer es fluido que se desprende durante la menstruación. Por eso, en muchas culturas las mujeres en este período o después de un parto no pueden entrar en los templos o hacer ciertas tareas, debido a su estado de impureza, de cuerpo transitorio que se aleja de la condición de unidad: se desprende y se desgarran. Por otra parte, el espacio de lo materno y lo femenino puede volverse sagrado porque lo sagrado conecta la vida y la muerte. “Kristeva emphasizes the dual function of the maternal site as both life- and death-giver, as object of worship and of terror. The notion of the sacred is generated precisely by this blend of fascination and horror”

(Braidotti 65-66). Kristeva agrega que, así como ciertos alimentos en el Antiguo Testamento eran considerados impuros o abominables por no coincidir con las normas de lo que se consideraba sagrado, la mujer al ser un ente incompleto es impura también.

esta evocación de lo materno manchado (lev. 12) inscribe la lógica de las abominaciones alimentarias en la lógica de un límite, de una frontera, de un borde entre los sexos, de una separación entre lo femenino y lo masculino como fundamento de la organización “propia”, “individual” y, en consecuencia, significable, legislable, sujeta a la ley y a la moral. (Kristeva 134)

La Ley exige alejarse de lo impuro y ambiguo: lo abyecto, lo femenino.

La diferenciación del cuerpo materno refuerza y reproduce la hegemonía de lo masculino, permite que el individuo se construya. Pero, por otro lado, la separación de la madre implica una pérdida, una falta. Se instaura entonces en el sujeto una especie de nostalgia por aquel espacio en el que era uno con su madre; es como una suerte de deseo oculto por volver allí. Este sentir que se contradice a sí mismo, según Braidotti, se traduce en: “The incest taboo, the fundamental law of our social system, builds on the mixture of fascination and horror that characterizes the feminine/maternal object of abjection”. La prohibición del incesto es la Ley del Padre y la ley que permite la organización social, por lo tanto, “the mother’s body becomes a turbulent area of psychic life” (66). Es el deseo por lo prohibido, por aquello que pondría en peligro el orden paterno.

Desde el feminismo, el cuerpo se ha entendido como un espacio de significación. Susan Bordo explica que el cuerpo “is a powerful symbolic form, a surface on which the central rules, hierarchies, and even metaphysical commitments of a culture are inscribed and thus reinforced through the concrete language of the body” (90). Por esto, es indispensable analizar la conformación del cuerpo en la literatura y cómo lo entendido desde la tradición judeo cristiana han hecho del cuerpo femenino un espacio de amenaza, de desequilibrio del sistema dominante. Al entender el cuerpo de la mujer como peligroso, se abren posibilidades de resignificación del mismo para entenderlo como un poder de cuestionamiento de los sistemas de opresión. El erotismo de lo femenino debe ser entendido como lo propone Audre Lorde: “The very Word ‘erotic’ comes from the Greek Word *eros*, the personification of love in all its aspects –born of Chaos, and personifying creative power and harmony. When I speak of the erotic, then, I speak of it as an assertion of the life force of women” (279). El deseo de la mujer, el cuerpo embarazado y menstruando, son elementos que se han suprimido históricamente, pero que desde el feminismo se busca resignificar para otorgarle el poder del que ha sido desprovisto. En los textos de Dávila Andrade, como se verá

más adelante, el cuerpo femenino en diferentes representaciones despierta el deseo de los personajes que se acercan al mismo tiempo a la muerte y a la madre, para luego perder la estabilidad de su condición de individuos. Así, el espacio femenino se configura como una amenaza al poder patriarcal, especialmente aquel encarnado en la religión.

3.2 La Ley del padre

El sistema que el sujeto acepta porque lo define como tal, a través de la separación del cuerpo de la madre, viene del padre, por eso se lo llama Ley del padre. Es el mundo de lo simbólico que se caracteriza por estar definido y limitado, por tener reglas y jerarquías; el concepto de “lo simbólico” será una categoría importante para entender el proceso de transformación de los personajes y constitución de los ambientes davilianos. Esta presencia hace referencia también el “amo” o “súper-yo” encarnado en el individuo y sus propias creencias, que reflejan el orden social, y que constantemente está expulsando a lo abyecto para poder mantenerse. Kristeva explica que el individuo es un “Un cierto ‘yo’ (moi) que se ha fundido con su amo. Un súper-yo, lo ha desalojado resueltamente. Está afuera, fuera del conjunto cuyas reglas del juego parece no reconocer” (8). Para lo abyecto, que es esa parte desalojada del individuo, las reglas de la Ley del padre son extranjeras, extrañas y frágiles. En contraste, la sociedad, y cómo la entendemos, se rige por las reglas de lo simbólico que permiten que la realidad se constituya. El orden social, aquel del padre, demanda ser respetado y renovado; cualquier presencia del desorden, es decir, la abyección, es corregida y desplazada por constituir una amenaza.

Así como para Kristeva lo abyecto es una amenaza para el sujeto, para Mary Douglas, la suciedad y la impureza representan una conminación para el orden social. Es por eso que tendemos a limpiar y ordenar, pues buscamos conformar nuestro entorno con una idea. Douglas explica que “In chasing dirt, in papering, decorating, tidying we are not governed by anxiety to escape disease, but are positively re-ordering our environment, making it conform to an idea” (2). En este afán de ordenar, los individuos actúan de ciertas maneras para hacer que ellos mismos quepan dentro de un paradigma de lo que debe o no ser una persona, reflejo del orden impuesto por la Ley del padre.

En su estudio sobre la religión cristiana y judía, Douglas explica que los hombres que reciben la bendición de Dios son aquellos que hacen y se comportan como manda su Ley. Son de cierta manera seres completos, pues cumplen con las demandas de Dios:

God's work through the blessing is essentially to create order, through which men's affairs prosper. Fertility of women, livestock and fields is promised as a result of the blessing and this is to be obtained by keeping covenant with God and observing all His precepts and ceremonies (Deut. XXXVIII, 1–14). Where the blessing is withdrawn and the power of the curse unleashed, there is barrenness, pestilence, confusion. (51)

El irrespeto a la Ley de Dios produce desorden y suciedad, sin ley ni límites; esto tiene como consecuencia castigos y estados de ambigüedad como los mencionados en la cita. Ese espacio fuera de Dios, que no se acopla a exigencias y normas, es lo abyecto que cuestiona la imposición de la ley mediante su deformación. Ejemplos de esto se verán en los cuentos davilianos en los que los personajes, especialmente los religiosos que enfrentan la abyección, entran en espacios y estados abyectos. En este mismo sentido, Douglas explica que el desorden (relacionado a la abyección) contamina cualquier sistema de normas: "For the only way in which pollution ideas make sense is in reference to a total structure of thought whose key-stone, boundaries, margins and internal lines are held in relation by rituals of separation." (42). Esto quiere decir que la idea de contaminación solo tendrá sentido en cuanto haya algo "puro" que perturbar, que se define como tal a través de rituales que marcan las separaciones y clasificaciones de lo real. Algunas formas de contaminación que se encontrarán en el análisis de los cuentos son la enfermedad, la sexualidad y el cuerpo de la mujer. Los individuos dentro de lo simbólico deben rechazar estos elementos contaminantes porque los desfiguran.

La Ley del padre o del Otro, también Dios en la narrativa daviliana, que aparece en Kristeva, entonces, se puede considerar como el orden social patriarcal que se impone a los individuos como el orden "natural" y único que les permite ser dentro de un sistema. Este orden mantiene y prioriza ciertas posiciones jerárquicas entre sujetos; es un poder que reproduce el control de los que están en estratos inferiores. Esta interpretación de lo simbólico o Ley del Padre se relaciona en este trabajo con la idea de funcionamiento del poder de Michel Foucault. Braidotti explica que "Power thus becomes the name for a complex set of interconnections, between the spaces where truth and knowledge are produced and the system of control and domination" (61). Entonces el sistema de control patriarcal, asociado al poder y Dios, es el conjunto de conexiones que forman una estructura que mantiene a los sujetos sometidos en una sociedad donde se han naturalizado ciertas estructuras jerárquicas. En este contexto, Braidotti explica cómo la jerarquización entre hombre y mujer, en la que la mujer como ente diferente a la norma, o como cualquier otro ser que encarna la diferencia, reproduce el sistema:

the misogyny of discourse is not an irrational exception but rather a tightly constructed system that requires difference as pejoration in order to erect the positivity of the norm. In this respect, misogyny is not a hazard but rather the structural necessity of a system that can only represent “otherness” as negativity. (64)

Por consiguiente, la estructura de nuestra realidad, que aparece como objetiva, racional y natural, refleja una forma de organización que privilegia a aquellos que están en los lugares más altos de la jerarquía y que, por lo tanto, les interesa posicionarse como la norma. Al orden de lo simbólico le interesa mantenerse y reproducirse. Si el sistema define a la mujer o a otro tipo de corporeidad como la “diferencia” de manera negativa, esto refuerza la naturalidad del orden. Entonces, el acercamiento al otro es poner en riesgo el sistema.

3.2.1 El proceso de lo simbólico: Rechazo y deseo de lo abyecto

El mundo abyecto se presenta borroso, lejano y, sin embargo, familiar, todavía deseable. Paradójicamente, bajo la ley del Otro, también se presenta repugnante, por esa fuerza que lo quiere expulsar y, sobre todo, separar del individuo para protegerlo. Kristeva explica así esta aparente contradicción:

En un tiempo ya borroso, lo abyecto debió haber sido un polo imantado de codicia. Pero ahora las cenizas del olvido hacen de parabrisas y reflejan la aversión, la repugnancia. Lo propio (limpio) (en el sentido de lo incorporado y lo incorporable) se vuelve sucio; lo solicitado hace un viraje hacia lo desterrado la fascinación hacia el oprobio. Entonces el tiempo olvidado surge bruscamente, y condensa en un relámpago fulgurante una operación que, si fuera pensada, sería la reunión de los dos términos opuestos pero que, en virtud de dicha fulguración, se descarga como un trueno. (17)

El deseo por lo abyecto entonces surge en el instante. No tiene un tiempo determinado, sino que es una vislumbre inesperada, que revela la paradoja: la atracción de lo que rechazamos, esa nostalgia por pertenecer a ese todo indiferenciado donde pierdo mi individualidad y devengo uno con el otro. “Ahora se comprende porque tantas víctimas de lo abyecto son víctimas fascinadas, cuando no dóciles y complacientes” (18), dice Kristeva. Es como una nostalgia del útero, de la matriz, a la cual no debemos volver. De modo que el sujeto experimenta atracción y rechazo al mismo tiempo, sentimiento paradójico y ambiguo. Aquella fuerza es como el vértigo ante el vacío. El sujeto no puede dejarse llevar hacia allí por más que quiera porque implicaría desaparecer en la nada.

El rechazo y la separación de “aquello” es la manera como el sistema hace surgir el mundo simbólico porque, con la presencia de la repugnancia, el Otro marca los límites que permiten emerger la realidad. Kristeva dice que si ella está “afectada por aquello que no se me aparece todavía como una cosa, es porque hay leyes, relaciones incluso, estructuras de sentidos que me gobiernan y me condicionan” (18). El funcionamiento del surgimiento de lo simbólico es descrito de la siguiente manera por Kristeva. Cuando el individuo se enfrenta a la abyección, dice:

(me) busco, (me) pierdo o gozo entonces “yo” es heterogéneo. Molestia, malestar, vértigo de esa ambigüedad que, con la violencia de una rebelión contra, delimita un espacio a partir del cual surgen signos, objetos. Así retorcido, tejido, ambivalente, un flujo heterogéneo recorta un territorio del que puedo decir que es mío porque el Otro, habiéndome habitado como alter ego, me lo indica por medio de la repugnancia. (18)

La incomodidad de lo ambiguo en el sujeto hace que el Otro (lo simbólico) que habita el yo dispare una reacción de defensa: la repugnancia. Así se evita que el sujeto sienta atracción hacia el sin sentido y abandone el mundo simbólico. Gracias al rechazo de lo abyecto, pueden producirse la significación y los objetos. Por eso, la autora explica que se experimenta la abyección en la repugnancia o asco cuando el Otro habita el yo (19). Es la herencia predominantemente patriarcal que da forma al yo, permitiéndole ser de determinada manera. Pues cuando se está habitado por el Otro, el sujeto puede entonces dividir, separar y repetir: crear y ser parte de un sistema y una sociedad; y sobre todo poseer el lenguaje, que lo constituye como individuo. Gracias a este proceso, el cuerpo humano y el universo se significan (Kristeva 19).

3.2.2 La pérdida: Desfamiliarización de lo real y el arrojado del mundo

Un rasgo de la abyección es que le permite darse cuenta al individuo que la experimenta de que solo puede ser y que sus objetos pueden ser únicamente cuando pierde aquel mundo/estado donde no hay sentido; es decir que, si se entrega a la abyección, desaparece en el sinsentido. Los personajes davilianos se acercan peligrosamente a los límites de la abyección, donde corren ese riesgo. El individuo casi siempre evita la ambigüedad; sin embargo, descubre que parte de él se encuentra en ese espacio sin sentido. Entonces la búsqueda de sí debe tornarse hacia su interior:

cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su ser mismo, al descubrir que él no es otro que siendo abyecto. La abyección de sí sería la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos sus

objetos sólo se basan sobre la pérdida inaugural fundante de su propio ser. Nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la falta fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo. (Kristeva 12)

La abyección de sí significa reconocer que mi yo está fundamentado en la nada. La existencia del ser y, por lo tanto, su realidad se sustentan y fundan en aquella pérdida. Se revela que su constitución y los límites que lo separan de otros son una imposibilidad si lo abyecto deja de ser falta o pérdida y se vuelve presencia. Por eso, ante lo abyecto, lo próximo y conocido pierde su familiaridad: “la abyección se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos: nada le es familiar, ni siquiera una sombra de recuerdos” (Kristeva 13); idea que se ajusta a una propuesta por Dávila Andrade en un artículo sobre la filosofía Zen, donde dice: “las cosas que le resultan familiares y que tiene usted la costumbre de realizar, **se vuelven desconocidas** y las cosas que le **son desconocidas** (los rostros íntimos del Zen), se vuelven poco a poco familiares” (*Obra* 450). Entonces, el mundo que nos rodea, al cual estamos acostumbrados, y el mismo yo se deforman en sus límites y se vuelven extraños.

El espacio es uno de los elementos de la realidad que más se deforma en el universo daviliano, así pierde sus contornos y estabilidad. Dávila Andrade habla de este espacio nuevo y lo escribe con mayúscula: “Esta sabiduría verdadera, vacía, maravillosa, vive eternamente como el Espacio. ¿Ha encontrado Usted alguna vez algo que obstruya el Espacio? ¡El Espacio no es obstruido por nada y ya nada impide moverse dentro de su ámbito...!” (*Obra* 451). Es un espacio infinito fuera del límite; así pues, el ser que encuentra lo abyecto “En lugar de interrogarse sobre su “ser”, se interroga sobre su lugar: ‘¿Dónde estoy?’, más bien que ‘¿Quién soy?’. Ya que el espacio que preocupa al arrojado, al excluido, jamás es uno, ni homogéneo, ni totalizable, sino esencialmente divisible, plegable, catastrófico” (Kristeva 16). En los cuentos estudiados, se advertirá que los espacios se transforman justamente representando el encuentro del individuo con lo abyecto. Todo se desvanece: sujeto, objeto y espacio, pues dichos conceptos no tienen sentido dentro de lo abyecto, cuya característica es justamente no respetar categorizaciones. El sujeto que encuentra lo abyecto y lo abyecto de sí, como los personajes davilianos, deja de preguntarse por su identidad; no sabe dónde está, pues la realidad se deconstruye constantemente (Kristeva 16).

Este sujeto que sufre la pérdida es el arrojado, elemento esencial para la comprensión de los personajes de los cuentos de Dávila Andrade; ellos viven en los bordes de la existencia. Aunque Kristeva no explica con detalle quién es el “arrojado”, se entiende que es un individuo que enfrenta

e intuye lo que habita al otro lado de lo abyecto. Es quien recibe la revelación y debe reaccionar. La autora usa al arrojado para explicar cómo enfrentamos lo abyecto cuando se presenta necesariamente de manera violenta. Lo abyecto subsiste en el arrojado, es decir, en lo que invade abruptamente el mundo simbólico y que viene de aquel espacio sin sentido. Kristeva explica que es aquel que arrojado “(se) ubica, (se) separa, (se) sitúa, y por lo tanto erra en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer o rechazar” (Kristeva 16) porque lo abyecto sigue apareciendo con diferentes e inestables formas. Por un momento, el arrojado hacia lo abyecto no puede ejercer sus funciones de lo simbólico y del lenguaje, pues se enfrenta a lo inclasificable: “la abyección conserva aquella noche donde se pierde el contorno de la cosa significada” (Kristeva 18). Aunque se desplace constantemente, la abyección es una presencia innegable y constante en el mundo de arrojado. Así, los personajes de la narrativa de Dávila Andrade son arrojados: experimentan la pérdida de sus realidades y deambulan en la crisis de su existencia.

3.3 Lo sublime

Longinus explicó el concepto de “sublime” como el estado al que se llega al admirar una obra, el cual rebasa la mera persuasión y raya en el éxtasis; lo sublime lleva al espectador, a través de los sentimientos que despierta la obra, a perder la racionalidad y entregarse a la emoción. Esta entrega era tal vez la búsqueda de Dávila Andrade al perseguir lo trascendental, quizá lo sublime.

Kristeva replantea este concepto de larga tradición y lo entiende como parte de lo abyecto. Explica que lo abyecto está compuesto del síntoma y de lo sublime. El síntoma sería la reacción del cuerpo (náusea, por ejemplo) ante lo abyecto que lo invade, como forma de rechazo; mientras que lo sublime “no es otra cosa que la posibilidad de nombrar lo pre-nominal, lo pre-objetal” (Kristeva 20). Se refiere a aquello que la abyección permite vislumbrar, aquel momento donde no hay lenguaje y objetos de deseo; quizá se refiera a ese momento longinusiano de desborde de las emociones. El objeto sublime “ensancha la memoria hasta el infinito”, “nos hace estar a la vez aquí, arrojados, y allí, distintos y brillantes” (Kristeva 21). Por tanto, la presencia de lo sublime, como el instante ante lo abyecto, conecta al individuo con un espacio y tiempo fuera del espacio y tiempo. Lo sublime deja al individuo en el borde y lo convierte en arrojado, tal como le pasa al hombre que limpió su arma, al centinela, a Aguedita, entre otros personajes davilianos.

Al analizar los ensayos del autor, se puede identificar que una de las preocupaciones de Dávila Andrade era acceder a ese límite, a ese espacio fuera del espacio. Por eso al hablar de Omar

Khayyam, filósofo, astrónomo y poeta persa, el autor dice: “se llegó a identificar con el divino horror de la espiral eterna. Con el cambio irreparable, con la irrefutable mutación, con la incesante faena de la sustancia inmortal, devanándose, deviniendo, transfigurándose hasta lo infinito” (*Obra* 402). Al describir el estado espiritual de Khayyam, estaba describiendo su propio deseo y el de muchos de sus personajes. Kant diferencia entre lo bello y lo sublime:

Lo bello de la naturaleza corresponde a la forma del objeto, la cual consiste en la limitación; lo sublime, por el contrario, debe buscarse en un objeto sin forma, en tanto que se represente en este objeto o con ocasión del mismo la ilimitación, concibiendo además en esta la totalidad. De donde se sigue que nosotros miramos lo bello como la manifestación de un concepto indeterminado del entendimiento, y lo sublime como la manifestación de un concepto indeterminado de la razón. (55)

Justamente lo sublime es lo que se refiere a lo que está sobre cualquier limitación racional. Cualquier categorización debe ser derrocada para acceder al espacio de lo sublime porque es aquello que sobrepasa cualquier límite: no se puede contener. Por eso, los elementos de abyección, como el cadáver, la enfermedad y el cuerpo femenino, tan davilianos, que cuestionan la realidad, dan muchas veces paso a lo sublime. Los personajes davilianos, como tal vez el mismo Dávila, emprenden este viaje que parte de lo abyecto y llega a lo sublime: encuentro abrumador.

3.4 ¿Progresión o regresión?

El encuentro y efecto de lo abyecto permiten al sujeto explorar espacios donde se pierde su parte racional y se acerca al estado animal. Dice Kristeva que a nivel macro “con la abyección, las sociedades primitivas marcaron una zona precisa de su cultura para desprenderla del mundo amenazador del animal o de la animalidad” (21). El rechazo de lo animal mediante la abyección constituye al ser humano como ser racional. Douglas dice que el proceso de división y separación de la sociedad podría marcar la diferencia entre el hombre primitivo y moderno (términos cuestionables en la actualidad). Así las sociedades no occidentales en África no separan el estado de la religión: el uso de la magia está conectado al poder político; mientras en Europa (esto devela el eurocentrismo de la autora) estado y religión son entidades diferentes. “The European history of ecclesiastical withdrawal from secular politics and from secular intellectual problems to specialised religious spheres is the history of this whole movement from primitive to modern” (93). La separación y formas diferenciadas se asocian a un nivel de humanidad “superior” y las zonas de confusión, a uno “inferior”. Por lo tanto, si cuestionamos la idea de progreso humano en el

sentido de que evoluciona hacia sistemas más diferenciados y especializados, podemos entender que una vuelta hacia zonas, animales, ambiguas implica poner en duda justamente esas jerarquizaciones sociales.

A nivel personal, en cambio, lo abyecto nos enfrenta con los “intentos más antiguos de diferenciarnos de la entidad materna, aún antes de ex-istir fuera de ella gracias a la autonomía del lenguaje” (Kristeva 22). Es decir, nos confronta al momento anterior a la separación de la madre; que, como en lo social, es una regresión a un momento previo. Y aunque logramos esa separación en el momento del nacimiento, Kristeva indica que está “siempre acechada por la recaída en la dependencia de un poder tan tranquilizador como asfixiante” (22). En suma, a nivel general, la sociedad se enfrenta a lo abyecto para separarse de un estado prehumano, animal; y a nivel individual, el sujeto debe sentir repulsión ante lo abyecto para constituirse como individuo. En la narrativa daviliana, los procesos se dan predominantemente a nivel del individuo que se enfrenta a su deconstrucción de su realidad, pero siempre hay una reacción por parte de la sociedad en cuanto sistema simbólico que debe cuidar las desviaciones para no volver a estados primitivos.

3.5 Sistemas de control del cuerpo y su comportamiento

Como se ha dicho, la realidad creada y sustentada en el rechazo y desplazamiento de lo abyecto está regida por la ley del Otro. Para Kristeva, el padre cumple la función de imponer esta ley al individuo para separarlo de la madre. El reconocimiento del padre, por parte del sujeto, entonces es la posibilidad de acceso al mundo simbólico que conforma y delimita lo real. Cuando se acepta la Ley del padre, el Otro habita el individuo haciendo que se comporte según sus normas y conveniencias para mantener el *statu quo*. Esto permite la existencia de cuerpos dóciles; es decir, cuerpos que conforman y actúan según las reglas sociales, que han sido habitados por el Otro y lo encarnan porque con su comportamiento reproducen el sistema hegemónico.

El “cuerpo dócil”, concepto propuesto por Foucault, es un cuerpo que actúa dentro de lo simbólico. A este estado de sumisión ha llegado porque, a través de la historia humana, el poder ha desarrollado métodos de control de las actividades y vigilancia que han ido infiltrándose en los diferentes ámbitos humanos, como escuelas, conventos, hospitales, fábricas y, finalmente, en los cuerpos.

Todo aspecto de la sociedad apunta al control del cuerpo. Así, la arquitectura de las instituciones disciplinarias en el siglo XVIII, por ejemplo, empezó a mostrar una lógica no solo de vigilancia, sino también espacios para que los individuos fueran lo más útiles que pudieran:

La regla de los emplazamientos funcionales va poco a poco, en las instituciones disciplinarias, a codificar un espacio que la arquitectura dejaba en general disponible y dispuesto para varios usos. Se fijan unos lugares determinados para responder no sólo a la necesidad de vigilar, de romper las comunicaciones peligrosas, sino también de crear un espacio útil. (Foucault 167)

El sujeto se comporta como se espera, pero para mantener la obediencia el poder propone un diseño del espacio para que su desenvolvimiento se rija por sus reglas. Por tanto, el diseño de los espacios arquitectónicos se propone en función del control de los individuos. Un ejemplo de esto se verá en algunos de los cuentos en torno a la organización del espacio de convento para prevenir el escape de los novicios y su contacto con fuerzas abyectas amenazadoras como lo femenino.

Además del espacio, el tiempo debe ser estrictamente controlado: “El tiempo medido y pagado debe ser también un tiempo sin impureza ni defecto, un tiempo de buena calidad, a lo largo de todo el cual permanezca el cuerpo aplicado a su ejercicio.” (Foucault 175). Es así que nada es fortuito, sino que tanto la arquitectura y los horarios, como el comportamiento de los sujetos, responden a un sistema superior que los moldea porque le interesa mantener y reproducir el estado de las cosas, en el que solos pocos tienen privilegios. Es el ideal funcionamiento de lo simbólico.

Para Foucault, el sistema produce individuos tan estandarizados que se vuelven piezas reemplazables en las series de producción (169). Así todo funciona con un “Movimiento perpetuo en el que los individuos sustituyen unos a otros, en un espacio ritmado por intervalos alineados” (170): como una máquina. Dentro del orden, cualquier aspecto que salga de él es un peligro para el sistema y la producción; por ende, la función de la institución disciplinaria es transformar y corregir “las multitudes confusas, inútiles o peligrosas, en multiplicidades ordenadas” (Foucault 172). Se define una especie de esquema anatómico-cronológico del comportamiento. El acto queda descompuesto en sus elementos: la posición del cuerpo, de los miembros, de las articulaciones; a cada movimiento le están asignadas una dirección, una amplitud, una duración; su orden de sucesión está prescrito. El tiempo penetra el cuerpo, y con él todos los controles minuciosos del poder (Foucault 176).

El control del Otro que parece exterior ingresa en la propia corporalidad del individuo. Ya es parte de él. No se ve como una imposición, sino que se naturaliza y el sujeto lo ejecuta como

propio. Por eso, la presencia de lo abyecto desestabiliza la disciplina del cuerpo dócil. Así, las autoridades conventuales en el universo daviliano exigen a sus subalternos el orden y controlan sus actividades y tiempos; o los oficiales que llevan al protagonista abyecto de “El hombre que limpió su arma” que tratan de aprehender su naturaleza criminal. La disciplina “fabrica” individuos. (Foucault 199). A pesar de su presencia y fuerza, el orden simbólico está amenazado constantemente por la abyección en cuanto fuerza desestabilizadora.

En suma, el control de la corporalidad del individuo está intrincado en su propia ontología y corporalidad, pues el sistema es parte de él. Él no puede escapar del mundo simbólico porque es el sitio donde ocurre la existencia. En palabras de Foucault: es necesaria la “inserción de este cuerpo-segundo en todo un conjunto sobre el cual se articula” (191). Su experiencia como sujeto está condicionada a su relación con el objeto, así como con el espacio y otros individuos. Si transgrede las reglas, se acerca peligrosamente a lo abyecto. Esto es justamente lo que experimentan los personajes de los cuentos estudiados: se enfrentan a lo abyecto y todo el aparataje de lo simbólico se desfamiliariza.

El poder en el mundo narrativo daviliano está en el aparataje de la religión y su máxima expresión es Dios. Muchos de los personajes, como se verá más adelante, se sienten juzgados por Él y especialmente su mirada. Para Foucault, una de las estrategias de control fundamental es justamente la mirada, una mirada que se hace sentir:

El ejercicio de la disciplina supone un dispositivo que coacciona por el juego de la mirada; un aparato en el que las técnicas que permiten ver inducen efectos de poder y donde, de rechazo, los medios de coerción hacen claramente visibles aquellos sobre quienes se aplican. (200)

El autor lo describe como “un arte oscuro de la luz y de lo visible” (200) que se ve expresado en la arquitectura. Es el surgimiento de “una arquitectura que ya no está hecha simplemente para ser vista (fausto de los palacios), o para vigilar el espacio exterior (geometría de las fortalezas), sino para permitir un control interior, articulado y detallado” (201). La vigilancia es parte de la economía, pues surge de la producción en las fábricas y empresas. Aunque se deja ver, es una mirada anónima porque es una maquinaria que reproduce el sistema y no tiene identidad. Foucault explica: “El poder en la vigilancia jerarquizada de las disciplinas no se tiene como se tiene una cosa, no se trasfiere como una propiedad; funciona como una maquinaria”; luego agrega: “es el aparato entero el que produce “poder” y distribuye los individuos en ese campo permanente y

continuo” (207). Es una omnipresencia que está, pero en silencio que, como se verá más adelante, aparece en el cuento daviliano como la certeza del juicio de Dios, es decir, la Ley de padre.

El individuo sabe que está ahí, se siente observado y juzgado. “El hecho de ser visto sin cesar, de poder ser visto constantemente, es lo que mantiene en su sometimiento al individuo disciplinario” (Foucault 218). A través de la historia de la humanidad, se han ido formando cada vez sistemas más elaborados de vigilancia que ejercen el control sobre los cuerpos. La culminación del desarrollo del espacio de vigilancia, para Foucault, es el panóptico. Este lugar permite que los sujetos, encerrados en celdas ubicadas en un círculo, puedan ser vigilados o no, desde una torre central. El efecto es que los encerrados no pueden saber si están siendo observados, y por eso se comportan siempre. Así describe Foucault la estructura del lugar:

en la periferia, una construcción en forma de anillo; en el centro, una torre, ésta, con anchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo. La construcción periférica está dividida en celdas, cada una de las cuales atraviesa toda la anchura de la construcción. Tienen dos ventanas, una que da al interior, correspondiente a las ventanas de la torre, y la otra, que da al exterior, permite que la luz atraviese la celda de una parte a otra. Basta entonces situar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda a un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un escolar. (232)

A pesar de ser una estructura física, el panóptico representa alegóricamente al poder simbólico: donde no hay oscuridad, sino que todo se encuentra visible y controlado: nada se puede mezclar con nada. Los individuos, a pesar de no estar encerrados, habitamos una sociedad que no necesita métodos coercitivos para que se reproduzca el sistema, sino que la sensación de estar siempre vigilados en las diferentes instituciones disciplinarias en las que nos movemos nos hace comportarnos de tal forma.

El resultado del efecto del panóptico es “inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder” (Foucault 233). La vigilancia ya no viene desde fuera, sino que habita en el sujeto, es parte de su percepción de la realidad. Por eso, se comporta “correctamente” y bajo los límites impuestos por la disciplina. Se podría afirmar que en la narrativa daviliana es Dios la mirada del panóptico, que es internalizada por los individuos que se condenan a ellos mismos por su deseo de lo abyecto.

Los sistemas religioso y moral tienen la función de propiciar y establecer qué elementos son correctos y naturales, y cuáles son abominaciones. Los individuos se comportan dentro de los sistemas porque han interiorizado las leyes de lo simbólico y se autoregulan; el problema surge

cuando aparece la anormalidad, la indisciplina, cualquier elemento que perturbe el sistema: lo abyecto. Ahí es cuando la mirada de la vigilancia y el consecuente castigo se hacen presentes para corregir las desviaciones y mantener el poder. Un ejemplo de esto se verá en la narrativa daviliana: la figura de la mujer como un ente puro en el culto católico es la norma que controla la ambigüedad de su cuerpo; la presencia abyecta del deseo, ambigüedad y la voluptuosidad de lo femenino es aquello que el sistema debe controlar y combatir para mantener la imagen de pureza de la mujer. Ante tales anomalías, los personajes tratan de huir, rechazar muchas veces lo inevitable.

Vemos que el aparato simbólico y de poder está intrincado en el cuerpo humano, el cual no puede “ser” fuera de este. El cuerpo “Lleva en sí, signos” (157), dice Foucault, idea similar a la de Kristeva que dice que el Otro habita al yo. Foucault explica que esta forma de imponer un sistema causa que, por un lado, la fuerza corporal de los sujetos aumente (por medio de las disciplinas), pero, por otra parte, su fuerza política disminuya (160). Esto implica que salirse de la disciplina es aumentar la fuerza política del individuo.

El sistema, al cual pertenece el individuo, se reproduce entonces a través de sus actos en el marco de la ritualidad. Douglas dice que la participación en el ritual reproduce y da vida al sistema social mediante dos acciones: separar y delimitar. La autora da el siguiente ejemplo:

Without the letters of condolence, telegrams of congratulations and even occasional postcards, the friendship of a separated friend is not a social reality. It has no existence without the rites of friendship. Social rituals create a reality which would be nothing without them. (63)

La idea de amistad solo existe en cuanto las personas se involucran en ciertas actividades rituales, que mantienen vivos los conceptos, el sistema, es decir: el sentido de realidad.

El cuerpo dócil es aquel que encarna y vive los rituales de la sociedad: “la noción de ‘docilidad’ que une el cuerpo analizable con el cuerpo manipulable. Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado” (Foucault 158-59). En contraste, está el cuerpo abyecto que transgrede cualquier tipo de límite. Es el cuerpo indisciplinado que no participa de los rituales sociales.

El ser humano tiene un guion escrito que debe seguir, que encarna con su propio cuerpo. Sus actividades reflejan el control porque el poder vive en él. Todo este sistema de organización, clasificación, control y disciplina corresponde a la ley simbólica del Otro. En otras palabras, corresponde a lo que entendemos como “realidad”. El sujeto no puede ser fuera de ella; por eso, la considera verdadera y única. En oposición, el mundo aquel lejano casi olvidado, abyecto, en

donde no hay sentido, que solo se vislumbra durante un relámpago, se relaciona al vientre de la madre o a la muerte, aquel estado donde no hay diferenciación. El cuerpo dócil en este espacio se desconfigura. Este proceso lo veremos en algunos personajes davilianos como los sacerdotes, perfectos hombres de Dios, que se ven tentados por lo abyecto de su deseo; el hombre que limpió su arma que por un crimen accidental pierde su acceso a lo simbólico y enfrenta la nada; el centinela que en el páramo experimenta el fin del mundo y con ello el fin de lo simbólico, entre otros casos que analizaré más adelante.

3.6 La categoría crítica de lo “abyecto”

El rompimiento de las clasificaciones y limitaciones de los cuerpos pone a los sujetos en estados fronterizos, abyectos, lo que les permite abrir indefinida y fluidamente su capacidad de ser significados y resignificados:

La desestratificación del organismo da paso a una idea de cuerpo abierto a la multiplicidad, la inmanencia y a una vida que se juega entre lo orgánico y lo no orgánico que no implica algo sobrenatural, etéreo o un escape del cuerpo material; por el contrario, des-estratificarse y des-subjetivarse implica una experiencia de salir hacia el cuerpo, pero hacia un cuerpo que puede contagiar, afectar y ser afectado (Piedrahita 37)

Douglas, por su parte, dice que la materia desordenada y sucia es un gran potencial para nuevas organizaciones, pues el desorden es la materia prima con la que trabajan los patrones establecidos:

Granted that disorder spoils pattern, it also provides the material of pattern. Order implies restriction; from all possible materials, a limited selection has been made and from all possible relations a limited set has been used. So disorder by implication is unlimited, no pattern has been realised in it, but its potential for patterning is indefinite. (95)

Esta apertura de lo fluido, desordenado y desclasificado, que es lo abyecto, es amenazadora para cualquier *statu quo*, modelo, estándar o norma. Si es capaz de amenazar a la “naturaleza” de la propia existencia del sujeto, de la misma manera, lo abyecto es un peligro para cualquier tipo de clasificación: al no pertenecer a ningún orden y desarmar los que existen es en realidad una “categoría” (si se puede llamarla tal) bastante subversiva.

En este sentido, Piedrahita explica la capacidad de resistencia del devenir, concepto relacionado a lo abyecto, pues es cualquier elemento en constante transformación: “lo que se logra en la filosofía del devenir es la reconfiguración del valor de la diferencia y la conceptualización

del devenir monstruo como capacidad para metamorfosearnos, resistir y sobrevivir en este mundo contemporáneo” (44). En palabras de Kristeva: es “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (11). Esto es una constante en los cuentos que se analizarán en este trabajo, pues los personajes se enfrentan a lo fluido del espacio, del cuerpo, de la vida, a los límites en general, poniendo todo su universo en duda.

Con todo esto, quiero decir que lo abyecto como concepto permite retratar no solo procesos internos de los personajes que cuestionan su existencia como sujetos, sino también a dicha existencia dentro de un orden social superior que impone comportamientos, representaciones, estéticas y valores. Piedrahita ya ha mencionado algo similar sobre lo monstruoso y el devenir animal:

el devenir animal, hace relación al desdibujamiento de las fronteras entre lo humano y lo no-humano y al énfasis en una contaminación que interconecta lo animal, la naturaleza, lo humano, restándole centralidad y trascendencia al hombre o al ideal estético y moral articulado a lo racional, blanco, europeo, hetero y masculino. (40)

El movimiento de descentralización de la mente racional humana y predominantemente masculina y patriarcal, así como heteronormativa, lleva a mostrar estos órdenes y normas, como construcciones sociales y no verdades inamovibles e incuestionables.

De hecho, lo abyecto nos lleva muchas veces a un ámbito fuera de la legalidad y la moral. Nos muestra el otro lado y rompe con las dicotomías bueno y malo, verdadero y falso, moral e inmoral, hombre y mujer, vivo y muerto, etc. Tanto el devenir de Piedrahita como lo abyecto de Kristeva, o lo impuro/sucio de Douglas, liberan al sujeto de sus propias restricciones, pues sirven

para desdibujar fronteras entre lo humano y lo no humano; lo blanco y lo negro; lo masculino y lo femenino; el norte y el sur. El devenir monstruo es la señal de algo que ya está ocurriendo y que resquebraja los cuerpos organizados, blanqueados y los devenires mayoritarios. (Piedrahita 44)

Lo abyecto revela la fragilidad de la ley y las verdades. Por ejemplo, el asesino, el criminal, el ladrón, etc. muestran su lado humano. Ante ellos, logramos conmovernos, entender sus motivaciones. Lo que nos dice la sociedad que no deberíamos hacer. Algunos casos de la literatura, pues es el espacio abyecto por excelencia, que da Kristeva, son

El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la

fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aun más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal. (11)

La abyección encuentra un espacio esencial en la literatura. Un ejemplo importante es *Crimen y castigo* de Dostoievski, obra en la que el asesino nos convence de la necesidad de su crimen: nos fascina y nos causa aversión, no solo de su acto, sino de nuestra propia simpatía hacia él. Para Piedrahita, el devenir animal cumple una función similar en la ficción: “En este componente político del devenir animal cobra mucho sentido la ficción y la experimentación, ya que desde allí se logran desmarcar los modelos estéticos que segmentarizan las existencias contemporáneas” (41). La literatura, como el arte en general, tendrían, desde esta perspectiva, la función de cuestionar la realidad.

Van Haesendonck propone que la idea de lo abyecto, como lo establece Kristeva, no hace referencia solo a la separación corporal del sujeto, sino que también a “un punto de vista analítico” (39). Como herramienta analítica, lo abyecto, según este autor, es lo que no respeta las fronteras, y puede ser utilizado en diferentes niveles: desde la formación de la nación hasta lo literario de manera alegórica (41). En consonancia con esta propuesta, en este estudio se pretende usar esta categoría no solo para analizar la formación ontológica de los sujetos, sino su papel en un sistema social que los envuelve. “Lo abyecto, desde el punto de vista analítico, es todo lo que perturba cualquier orden socio-político (la identidad individual y colectiva, los sistemas sociales y políticos, la cultura oficialmente aceptada, etc.)” (Van Haesendonck 41). De esta manera, lo abyecto se puede usar para analizar desde aspectos corporales, sociales y culturales, hasta metafísicos. Además, es necesario entenderlo no como categoría cerrada que se limita a unos cuantos ejemplos, sino como una flexible, algo que no está definido. Dicha indefinición es lo que la hace en efecto útil para múltiples análisis. Sin embargo, se debe considerar que no es fácil, pues, como lo explica Van Haesendonck, lo abyecto es en realidad una paradoja teórica porque “es ‘algo’ ambiguo que está siempre en proceso de (des)hacerse, pero que nunca llega a ser del todo sujeto” (45) y que no puede ser ontológicamente definido. De hecho, limitarla sería contradecir su propia naturaleza.

Basándome en estas premisas, tomaré lo abyecto como aquello que pone en tela de duda la solidez del individuo y también del sistema social hegemónico que, así como es una amenaza para la integridad para el sujeto, es también un peligro para la sociedad hegemónica que le impone su constitución. Kristeva reflexiona sobre esto:

es repugnante aquello que desobedece a las reglas de clasificaciones propias del sistema simbólico dado. En cambio nosotros seguimos preguntándonos por qué ese sistema de clasificación y no otro. ¿A qué necesidades sociales, subjetivas y de interacción socio-subjetiva responde? (124)

Así pues: si la ley es impuesta desde los poderes sociales, lo abyecto es aquello que la cuestiona. El sujeto ante lo abyecto está cuestionando la “realidad” y su propio ser.

El cuestionamiento de las categorías se conecta con la propuesta de suciedad de Douglas. Esta autora explica que muchos de los entendimientos sobre la suciedad reflejan en realidad reglas y organizaciones jerárquicas sociales. Adicionalmente, dice que lo sucio y lo desordenado se presentan como una amenaza al orden social, y que el sistema tiene como objeto imponer un orden sobre las experiencias sucias (4). De esta manera, las reacciones que se tienen dentro de la sociedad ante lo sucio son parecidas a las que se tiene ante lo anómalo, pues la anomalía puede ser socialmente entendida como suciedad, en el sentido de que es un desorden. Tendemos, como miembros de un sistema, explica la autora, a perseguir el desorden (a rechazarlo) y a limpiar porque queremos que las cosas caigan dentro de un orden (2). Las cosas que no calzan, lo sucio o anómalo, entonces son constantemente ordenadas en patrones y dotadas de significado, aunque se resistan a ello.

Douglas explica que “Dirt is the by-product of a systematic ordering and classification of matter, in so far as ordering involves rejecting inappropriate elements” (36). Aquí como en Kristeva, se propone que hay un rechazo a lo que pone en duda al sistema, o al menos un intento de clasificación. Pero de manera similar a Kristeva, Douglas dice que enfrentar la ambigüedad no es necesariamente una experiencia desagradable, sino que implica cierto placer y da una serie de formas en las que el sistema social la enfrenta. Estas maneras están relacionadas a intentos de hacer que lo inclasificable entre dentro las categorías; sin embargo, Douglas dice: “ambiguous symbols can be used in the ritual for the same ends as they are used in poetry and mythology, to enrich meaning or to call attention to other levels of experience” (41). Y creo que aquí es donde hay una confluencia con Kristeva y con los cuentos seleccionados para esta disertación, pues lo abyecto, o sucio, (como en lo sagrado) abre la puerta a nuevas dimensiones, donde los órdenes impuestos pierden el sentido. He ahí la naturaleza cuestionadora de estos conceptos.

De la propuesta teórica de Kristeva, se pueden extraer algunos elementos que se encontrarán en el análisis de los relatos y que se relacionan directamente con lo abyecto: el cadáver, la deconstrucción del espacio, la paradoja, la madre y el padre. Al cadáver, se suma la enfermedad

que será muy importante en los relatos davilianos; además, elementos orgánicos en descomposición. Los espacios se deconstruyen mediante lo abyecto, se descomponen y se quiebran ante la mirada de los personajes. Lo paradójico de lo abyecto está en los personajes que se enfrentan a una atracción y repulsión de los estados, cuerpos y objetos ambiguos. En Dávila Andrade, la presencia de la madre y el deseo de volver al vientre es de importancia. En contraste, la presencia del padre o masculina es en muchos casos esa ley simbólica o sistema disciplinario (Foucault) que trata de contener el efecto de lo abyecto. En cualquier de los casos, la abyección siempre cuestiona lo real.

3.7 Confluencias

Se puede concluir que las propuestas teóricas de Foucault, Douglas y Kristeva se complementan para crear un marco conceptual apropiado para este estudio. Se verá en los cuentos davilianos que los personajes insertados en los sistemas simbólicos son los cuerpos dóciles foucaultianos que se enfrentarán a la presencia de lo abyecto encarnada en diferentes elementos como el cadáver, la enfermedad, el cuerpo de mujer, entre otros. Lo abyecto en los cuentos seleccionados es potencialmente una categoría para desarticular el sistema hegemónico porque expone a los personajes su vacuidad, es decir, que están sustentados en nada. Lo abyecto para ellos es lo innombrable, lo que pone en riesgo su pertenencia a lo simbólico. Es, además, como la suciedad de Douglas, lo que no respeta los límites y categorías, y, por lo tanto, permite generar nuevos procesos de significación.

El control social por parte del poder estaría en el impulso de los individuos por limpiar y ordenar, por rechazar lo abyecto, lo inclasificable. Muchos de los personajes retiran la mirada de aquello. El control está presente en el comportamiento del cuerpo o en la organización del espacio: celdas, rangos, que facilitan el movimiento rítmico de los sujetos. En la narrativa davialiana, encontramos principalmente conventos que quieren contener y controlar el comportamiento de sus novicios, pero también celdas que contienen seres abyectos, criminales. El tiempo y el espacio se regularizan; de modo que la vida de los sujetos está envuelta y no se concibe fuera del sistema. La única forma de escapar del poder invisible y “natural” es través de la presencia de aquello abyecto. Si los personajes lo aceptan, pueden explorar otras dimensiones donde los significados se derrumban, donde la realidad se devela como la nada.

CAPÍTULO 4. TEXTOS NO FICCIONALES: PRINCIPALES PROPUESTAS

La obra no ficcional de Dávila Andrade casi no ha sido estudiada a pesar de ser considerable. En este apartado, se pretende explorarla para encontrar las ideas alrededor de lo abyecto y la búsqueda espiritual que ayudarán a comprender su narrativa. En muchos de los ensayos y en especial en “Magia, yoga y poesía”, uno de los más importantes, expresa Dávila Andrade su quehacer poético: “reflexiones en torno al nacimiento del arte, los elementos que intervienen en la producción estética y la noción del mecanismo fundamental de su creación” (“César” 93). Para Dávila Vázquez, “estos breves ensayos traen interesantes reflexiones en torno al fenómeno poético, la creación artística y aspectos humanos, de todo lo cual Dávila logró un profundo, certero conocimiento” (“César” 92). Aunque muchos de estos textos fueron escritos por pedido, Dávila Vázquez menciona que “Era un artista de talento tan grande, que hasta en los trabajos de compromiso destella su saber, su estilo y creatividad” (“César” 92). Adicionalmente, algunos críticos han revisado sus comentarios sobre otros poetas para encontrar allí huellas de su propia poética. “Cuando leemos los comentarios críticos que un poeta hace sobre la poesía de otros escritores, a menudo encontramos en sus palabras los fundamentos de su propia poética” (218), dice Vintimilla al comentar el texto de Dávila Andrade sobre la poeta venezolana Ida Gramcko. Al revisar su producción ensayística, se espera esclarecer algunas de las ideas que están atrás de su labor como poeta y narrador.

Es conocido que la búsqueda espiritual constante de Dávila Andrade le dio el apodo de Fakir. Entre los entendidos, se escucha que el sobrenombre fue por su interés en cuestiones esotéricas u ocultistas: “César era tan flaco, que le decían el fakir, por sus huesos a flor de piel de quijotesca apariencia y su afición al ocultismo” (Parrini). Y está claro que sus ensayos y publicaciones periodísticas demuestran esta preocupación, pero siempre con objetivos estéticos. Sin embargo, entre tantas generalizaciones, se disuelve lo que realmente buscaba, si es que él mismo lo sabía. Es necesario, entonces, indagar un poco más en sus escritos no ficcionales para entender qué significaba esto que se ha llamado “esoterismo” u “ocultismo” y aclarar cuáles eran las preguntas reales que se hacía sobre su existencia y labor de poeta. Además, es necesario para esta disertación dilucidar si estas preocupaciones se pueden conectar con la abyección.

A continuación, pretendo hacer un recorrido por las ideas principales de un número considerable de sus escritos ensayísticos y periodísticos, publicados en sus obras completas, que demuestran que su búsqueda espiritual y poética tenía como objetivo acceder a una suprarrealidad a través del acercamiento a elementos, espacios y personajes cuestionadores de las leyes que rigen lo real, por su carácter abyecto. Se plantea que César Dávila Andrade emprende, a través de sus ideas y literatura, y probablemente su vida, una búsqueda del camino hacia la trascendencia y que, para esto, explora varias posibilidades de lo abyecto como el cuerpo que transita entre la vida y la muerte, la enfermedad y el arte, específicamente, la literatura.

Es muy complejo definir qué es exactamente lo que este autor buscaba representar, pues en realidad es lo inefable, que se escapa de las palabras o el logos. Dávila Vázquez dice que “Sus aspiraciones de gigante eran esas, *‘los confines... el centro’*, en suma, la totalidad” (“Estudio”, 33). De hecho, Dávila Andrade exploró varias posibilidades y rutas durante toda su vida. Vintimilla explica que “Toda su vida parece girar en torno a lo que él mismo llamó ‘el dolor más antiguo de la tierra’, y su poesía –sin ser autobiográfica– registra sus búsquedas existenciales, los momentos de euforia vital, las súbitas caídas” (216). Luego añade:

La poesía de Dávila es sin duda hermética y difícil, un palimpsesto con sucesivas capas de sentidos cuyos estratos más profundos son muchas veces inabordables; allí están las huellas dejadas por sus búsquedas en los saberes milenarios de oriente, la teosofía, el yoga, el budismo zen, entremezcladas con el sustrato de un cristianismo heterodoxo y desgarrador, por momentos próximo al agnosticismo, y con los ecos de la religiosidad indígena americana. (218)

Por la complejidad de capas que componen la obra de Dávila Andrade, se propone una visión panorámica a través de una serie de citas de diferentes ensayos del autor que aclaren su propósito y muestren que su camino no era único, sino diverso, cambiante y fluido.

Empecemos entonces por una cuasi definición pues, aunque Dávila Andrade no llega a dar una tesis de lo que busca, en el ensayo “El humanismo llamado Zen” de 1963, dice lo que el Zen no es:

el Zen, no es precisamente el efecto soñoliento de la picadura de la temida mosca tsé-tsé; no es un afrodisíaco más para desesperados; no es el último específico para los que pretenden reforzar el ego y apuntalar la vacilante personalidad con murallas de píldoras. No es ni siquiera una doctrina filosófica. El Zen es una experiencia profunda, real e incommunicable: es el resultado capital de una larga práctica, de un abrumador esfuerzo, aunque se lo obtenga en la fulguración de un instante. (*Obras* 537-38)

No da una respuesta clara, sin embargo, se asegura de especificar aquello que no es: una moda más. Para Juan Liscano, gran amigo del poeta, él buscaba “un conocimiento que al mismo tiempo lo iluminaba y lo cegaba. Tenso, siempre acosado por un empeño de transmutación interior, siempre al borde del trance, de la revelación, de las síntesis fulgurantes” (4). Lo había buscado por años con mucho trabajo y parece que a penas lo había vislumbrado por un instante, probablemente en la literatura, pues, a pesar de explorar varias doctrinas, su camino siempre fue literario y estético.

La búsqueda es un largo proceso de mucho esfuerzo que el propio Dávila Andrade va construyendo. Explica, él mismo, que la forma de encontrar este estado es, para las personas que dedican su vida a la religión, ya como monje ya como sacerdote, a través de la meditación. “¿Qué es, pues, la Philokalia? –Es un libro de monje en el sentido original de solitario. Es un arte de la oración, el aliento y el silencio. Es una psicología de las entrañas del corazón y del conocimiento unitivo del Yo divino recludo en su sima” (*Obras* 470). Los monjes y algunos sacerdotes logran este encuentro con la unidad a través de ejercicios de meditación y la dedicación constante a su espiritualidad. No obstante, este camino no es el mismo que sigue el escritor o artista. Dávila Andrade no pertenece a ninguna congregación religiosa, sino que su camino es el arte, la poesía, la literatura, aunque Liscano insinúa que sí tenía prácticas de autoconciencia: “Toda su atención giraba en torno a esta realización de sí mismo y no sabemos qué estados alcanzó, en los momentos de contemplación silenciosa, de autoconciencia” (5). No obstante, se debe entender la propuesta de Dávila Andrade desde su rol como escritor y poeta. Carrión explica: “Para la voz poética, el encuentro místico, la constatación de lo inefable [se produce] a través de la meditación que brinda el ejercicio de la escritura poética” (“Palabra” 121). A continuación, expongo algunas ideas de esta búsqueda desde la creación literaria.

Sus primeros escritos pertenecen a la fase inicial de su pensamiento. Se refiere al afán de encontrar la esencia de lo cotidiano, como si los objetos de la realidad escondieran bajo su apariencia mundana algo medular que los conectara con lo universal. Esta etapa inicial ha sido denominada en poesía “época sensorial” o cromática. Dávila Vázquez explica que en esta poesía “Se está produciendo ya ese milagro de compenetración con el mundo exterior, por el cual el poeta empieza a sentir un llamado que viene de más lejos que su alma” (“Combate poético” 45). Para Vintimilla,

En esta poética de las cosas que se encuentra en los poemas de *Espacio me has vencido*, con ciertas proximidades a la retórica nerudiana y a la de Carrera Andrade, Dávila intenta adentrarse en la intimidad de la materia, quisiera consubstanciarse

con ella, como un regreso al útero materno, para ser otra vez uno con el mundo.
(235)

La esencia de las cosas, para Dávila Andrade, solo puede ser percibida por un grupo de elegidos, entre ellos, el verdadero poeta, personificado por Fray Vicente Solano, cuya biografía fue escrita por el autor en 1940:

debajo de estas torvas arcadas, reluce su mirada, que ha columbrado todo; que ha penetrado todo, inteligentemente. Ella, ha pasado por sobre el fino corselete de la abeja y la minúscula trompa de las moscas; se ha hundido en las diáfanas pupilas del caballo y en las escurridizas de los hombres. Ha horadado las murallas del tiempo, planeado sobre las tempestades futuras. (*Obras* 374)

Cada detalle del universo es importante, es como una mirada a la cotidianidad que supera la línea del tiempo, que las traspasa para poder conectarse con su estado puro, la “Única Realidad” como la nombra el autor. En la cita, es la mirada del elegido, Vicente Solano, pero en realidad puede ser la de cualquiera de los personajes históricos sobre los que escribe (Gandhi, Neruda, Carrera Andrade, entre otros, a quienes admiraba), que accede a ese mundo: “Sus ojos oscuros, afectuosos, sutiles, buscan el horizonte, penetran el espesor de todas las cosas” (*Obras* 406). Para Vintimilla, “La posibilidad de adentrarse en la esencia de las cosas, de demoler los muros que aíslan el yo de los demás seres, la posibilidad de ser uno con el universo, es para Dávila una de las tentativas más altas de la poesía” (237). Es casi una percepción platónica de la realidad, en la que los seres comunes solo vemos las sombras que reflejan los verdaderos objetos escondidos en la caverna. La búsqueda de lo esencial (la Unidad, el Todo, la Única Realidad, entre otros nombres que usa Dávila Andrade) no tiene una única manera, sino que se transforma a través de los textos y momentos de su vida. Para mí, en realidad, la búsqueda de la esencia de las cosas es el inicio y esta se va ampliando hacia la búsqueda de la esencia o centro de la persona, de lo básico, lo visceral.

Dávila Andrade escribió algunos artículos sobre otros autores, poetas o narradores, en los que expone justamente sus propias ideas sobre el fin de la literatura, su arte poética, reflejándose en el quehacer literario de aquellos otros. En el texto dedicado al *Ulises* de Joyce, se puede apreciar que lo que admira de esta obra es la búsqueda profunda de la parte visceral del yo:

La extraordinaria capacidad de Joyce para percibir el “pensamiento visceral” y las voces dimanantes de los “yos” neutros de las cosas, los órganos, las funciones, constituye uno de los más altos misterios artísticos del “Ulises” y de Joyce como individualidad. El autor de “Dubliners” descendió a los infiernos para lograr su propósito; es decir a las zonas inferiores de su organismo y de su ser (ad-inferum).

En una constante práctica de sondeo, logró oír el mensaje de sus órganos y de sus vísceras. (*Obras* 501)

Entonces no solo se trata de penetrar en la esencia universal de los objetos, sino de explorar el interior del yo hasta llegar a lo básico. Lo interesante es que la esencia de lo humano al ser explorada deja de ser puramente espiritual y, para Dávila Andrade, se empieza a mezclar y, de cierta forma, contaminarse con lo orgánico. Permite que lo visceral y lo esencial confluyan. Dávila Vázquez confirma esta aseveración cuando dice que, tanto en su poesía como en su narrativa, Dávila Andrade “oscila entre los desgarramientos del cuerpo y el alma” (“Combate poético” 39).

El objetivo de esta búsqueda es penetrar en lo más profundo del ser, en sus aspectos espiritual y orgánico, lo cual parece tenerlo medianamente claro; sin embargo, el cómo hacerlo es motivo de exploración de diferentes temas porque los caminos no son concretos, sino dudosos y misteriosos. Dávila Andrade explora las diferentes maneras de llevar a cabo la búsqueda. Primero, plantea que hay que cuestionar la realidad tal como la entendemos dentro de una concepción del tiempo y del espacio lineales. Carrión también ha visto esto en su poesía cuando afirma que el “conocimiento se alcanza gracias al aislamiento e introspección, que disipa de la conciencia la percepción de los fenómenos de la realidad y la sensación de transcurso del tiempo” (“Palabra” 120). Es decir, hay que derruir los límites de la realidad para acceder a este espacio trascendental que le llevará a una posible conexión con la Totalidad. Para Carrión, el camino de Dávila Andrade es “la búsqueda del Absoluto” (“Palabra” 120). Es una búsqueda de roturas, espacios mundanos por donde la significación se desarma.

Segundo, no solo las personas que practican las religiones (cristianismo, budismo, etc.) tienen acceso a ese conocimiento, sino que el autor sospecha que el artista y, específicamente, el poeta pueden lograr ese estado de conciencia interior. El poeta es un mago capaz de confluir creatividad y espiritualidad. Sin embargo, no llega de manera definitiva a este estado, sino que solo lo intuye en el instante: “la palabra poética resulta ser una expresión parcial y sesgada del Absoluto, una manifestación fugaz del Ser que llega como sospecha” (“Palabra” 120). Finalmente, Dávila Andrade explora la posibilidad de que el cuerpo, especialmente el abyecto y femenino, se acerque a ese espacio deseado y temido que está detrás de la realidad. Estas exploraciones están tanto en su obra de ficción como en sus ensayos y textos periodísticos.

Dávila Andrade a través de la escritura tiene la intención de cuestionar el mundo tangible, hecho de límites concretos y reglas sociales y morales bien establecidas. Mediante la poesía, el

arte, la meditación, la plegaria, entre otras maneras, busca abrir puertas o, en otras palabras, que la realidad se rompa para mostrarse como es. Cita, Dávila Andrade, a la escritora y esotérica norteamericana Alice Bailey: “Si las puertas de la percepción quedaran depuradas, todo se habría de mostrar al hombre tal cual es: infinito” (Citado en *Obras* 459). Algo se tiene que abrir dentro y fuera de uno, tanto a nivel espacial como temporal. En un texto sobre la concepción del tiempo de las culturas centroamericanas, Dávila Andrade dice: “En ese extremo tic-tac de sangre y pulso, experimentaba el destello de lo Intemporal a través de una grieta infinitesimal del espacio tachonado” (*Obras* 531). Grieta o puerta, busca en definitiva una rotura de la realidad que le permita vislumbrar ese otro espacio.

Para esto, debe dejar de entender el mundo real desde una comprensión binaria: en el sentido en que está conformado por individuos y objetos. El sujeto se distingue del objeto y esta separación lo convierte en individuo definido. La busca implica abandonar tal dualismo para crear grietas en la realidad. Según el Maestro Hui-Seh, citado por Dávila Andrade, la autoconciencia, que es encontrar la esencia de lo básico y profundo de uno mismo,

es intrínsecamente no-dualista. Puede ser consciente de sí misma y consciente en sí, sin que medie un objeto exterior como estímulo o apoyo para el funcionamiento del sistema dualista de pensamiento. Es así que el mantenimiento de la auto-conciencia detendrá automáticamente el funcionamiento de la primera parte (datos objetivos, lo objetivo conocido); y de la segunda parte, lo subjetivo que conoce. (*Obras* 441)

Para llegar a este estado de conciencia, es necesario romper la dicotomía entre sujeto y objeto que nos define como habitantes de lo simbólico. Antes de conformarnos como individuos, dentro de la madre no había la distinción entre sujeto y objeto, pues éramos uno con ella. El nacimiento implica la separación que diferencia el sujeto que desea y lo deseado: el individuo y el objeto. Para Julia Kristeva, la presencia del Otro, que es la Ley del padre, impone tal separación mediante la reacción ante lo abyecto (repulsión): “Si en virtud de este Otro se delimita un espacio que separa lo abyecto de aquello que será un sujeto y sus objetos, es porque se opera una represión a la que podría llamarse ‘primaria’ antes del surgimiento del yo (moi), de sus objetos y de sus representaciones” (19). Por tanto, podría decirse que la búsqueda de Dávila Andrade indaga espacios donde se quiebra esta dicotomía porque produce una suerte de retorno a un estado en el que esta separación no existe. Por eso, agrega una cita de los monjes Zen que dice: “Ser consciente de este juego es una experiencia pura, absoluta, en la que no hay sujeto **conocedor**, ni objeto **conocido**, ya que uno y otro se unen en una entidad de ‘puro sentimiento’” (*Obras* 441). Al romper la dualidad, el sujeto

y el objeto se vuelven uno: los límites de la realidad basada en la separación se hacen imprecisos y se vislumbra el momento de la in-diferencia.

Al entrar en este espacio de lo infinito y universal de los elegidos, el individuo pierde su ego y el mundo que lo conforma. Se deconstruye, deja de ser. Así lo explica Dávila Andrade en “El humanismo llamado Zen”:

Habiendo oscurecido y silenciado en sí mismo las apetencias ordinarias, las distinciones especiosas del mundo conceptual y lógico, y después de haber reducido a escombros el sentido del éxito, de la vanagloria y aun del disfrute de todas las tierras y los cielos; en esa desnudez hirsuta del hombre frente a lo eterno, se rasga de pronto el circuito de las implicaciones psicológicas y el Ser se revela al buscador. Entonces, el ego personal aparece como un no-yo ante el Ego indestructible. (*Obras* 538)

Al reducirse el ego, el entendimiento de uno mismo y de la realidad se apaga también; se abandona el pensamiento racional para entrar en lo inexplicable, aquello que las palabras y la racionalidad no alcanzan a definir o expresar. Vintimilla explica sobre los poemas davilianos:

La difícil inteligibilidad de sus poemas, su desconcertante intensidad, no proviene exclusivamente –tal vez ni siquiera privilegiadamente– del oscuro simbolismo extraído de las doctrinas esotéricas, sino de una forma del lenguaje que rompe con la discursividad racionalista, que irrumpe constantemente la coherencia y la normalidad lingüísticas, y propone otras formas de aproximación y comprensión del mundo. (218)

Es por esto que el intelectual no puede acceder a este estado mediante el pensamiento lógico, sino a través de la poesía. Se pregunta y responde Dávila Andrade en “Epistolario de yoga-zen del maestro Tsung-Kao”: “¿qué es el dharma inasible? Es lo que no puede ser concebido ni medido ni comprendido intelectualmente” (*Obras* 448). Así, tanto el ego como la racionalidad deben silenciarse, dejar de actuar para poner en tela de duda todo lo que se dé por sentado. El individuo tiene que desfamiliarizarse de su cotidianidad y de sí mismo, lo cual convierte al mundo en una especie de sueño o hechizo, un espacio ambiguo, como invadido por la niebla. Por ejemplo, en un artículo sobre Ernesto Cardenal, Dávila Andrade explica que el sacerdote poeta, después de un largo proceso de introspección, “llegó a contemplar la falacidad de las formas sin ser esclavo ya del viejo hechizo, del ancestral tejido” (*Obras* 491). La metáfora “ancestral tejido” se refiere a la realidad como una construcción antigua, heredada de nuestros antepasados, que puede ser deshecha. El mundo real es en una especie de sueño o tejido que debe romperse para revelarse. Dávila Andrade explica, a través de las palabras del Yogui chino Chang-Chi, que “El Hombre está

firmemente convencido de que vela; pero, en realidad está preso en una red de sueños que ha tejido él mismo” (*Obras* 442). Al romperse el tejido, el iluminado ve todo como si fueran sombras o sueños (*Obras* 447).

Una vez abierta una puerta en la realidad tangible, ya sea a través de la meditación o el arte, lo siguiente sería preguntarse qué esperaba Dávila Andrade encontrar ahí detrás y si el encuentro era permanente o momentáneo. Aunque hemos dicho que es algo inexplicable, así describe el autor lo que el elegido encuentra en este estado de conciencia superior, en uno de sus primeros ensayos, “Conciencia y futuro”:

A este relámpago que puede volverse permanente, y que brilla detrás de las funciones psicológicas, y por el cual el hombre es capaz de mirarse, mirar y contemplarse desde adentro por encima de las contradicciones, unido maravillosamente a los objetos como uno, el Zen dedica su más profunda atención, pues con esta línea de luz empieza a construir el adepto su armadura radiante. (*Obras* 455)

Es la superación de dos aspectos: las contradicciones, porque los opuestos confluyen, y el mundo binario del sujeto y el objeto, o del conocedor y el objeto conocido.

La busca espiritual es algo que lo obsesiona, por eso, tiene cierta fijación por las diferentes religiones, sin dejar de lado al cristianismo, que para él es una forma más de encuentro con lo infinito. Se interesa en el cristianismo, pero para él, este está influenciado por otras corrientes religiosas de oriente y de la América nativa: “Así en su hora el cristianismo fue enriquecido con el aporte cultural grecorromano; la sabiduría del Oriente y la de los indios de la América precolombina, han comenzado ya a fecundar las estructuras de la Iglesia Católica” (*Obras* 469). Dávila Andrade encuentra que su búsqueda tiene resonancia en las prácticas de algunos sacerdotes católicos que, él siente, están por el mismo camino, como Vicente Solano o el protagonista de su novela corta “Las nubes y las sombras”. Por eso, para él, lo que sucede en los claustros es similar a lo que hacen los monjes porque buscan lo mismo: “este yoga de los claustros parece reunir las condiciones de austeridad que más se aproximan a su sentido original: el de sendero de retorno hacia la intimidad reveladora e iluminante del Yo real en el hombre” (*Obras* 470).

Su forma para acceder a este mundo inefable de encuentro con la Unidad es el arte y la poesía. Si bien admiraba a los yoguis y maestros orientales, Dávila Vázquez dice que “Hay testimonios de que Dávila no participó nunca en estas experiencias, que solo le arrebataban en la teoría” (“César” 93). Para Dávila Andrade, el escritor es capaz no solo de conectarse con la esencia

del universo, pero también con su propia esencia, con su subconsciente. Un ejemplo de esto es la escritura automática de los surrealistas (*Obras* 434), cuyo movimiento “lleno de admiración consideraba una elaboración mediúmnica” (“César” 93). El poeta, para Dávila Andrade, es una especie de mago y su arte es magia, pues está en contacto con lo esencial del universo. El poeta maneja la imagen: “Imagen, imaginación y magia –dice Dávila– comparten, no solo una misma etimología –*imago*– sino sobre todo una misma actitud vital: el secreto pacto del espíritu con la materia” (Vintimilla 241). Por eso, dice Dávila Vázquez, explora los pasos de escritores que para él han logrado esta iluminación “psico-fisiológica” como “Romain Rolland, Eliot, Hesse o Huxley. El escritor no oculta su entusiasmo por experiencias de buscadores del misterio” (“César” 93). El poeta tiene “secretas uniones con el plástico limo de las emociones primarias y sus vínculos con la materia hechizada, las tendencias viscerales y las voces telúricas” (*Obras* 432). Puede entrar en contacto con esa parte central y profunda del ser (visceral) y es capaz de crear con la materia de los sueños. Así explica Dávila Andrade lo que hace Rómulo Gallegos:

La Imaginación, esta “loca de la casa” está allí, en el centro de la compleja filástica de estas mentes extraordinarias. Y, recordemos con intención de soslayo o luz lateral, que la palabra Imaginación viene de Imago (Imagen, en Latín), y que los magos son aquellos seres que crean y modelan criaturas; que plasman Imágenes – obra de Magia–, con la facultad imaginativa, en esa arcilla infinitamente versátil de que están hechos los sueños, y en su último término, la Vida. (*Obras* 517)

El escritor, como creador, accede a este mundo de sueños y puede manipular la materia para inventar nuevos universos. Para esto, necesita liberarse de la realidad simbólica que solo le da una impresión superficial de la conformación del universo; solo a través de la libertad puede acercarse al mundo de los dioses: los creadores. Por tanto, deja de vivir en una realidad de categorías estáticas tanto en lo físico como en lo moral y acepta cohabitar en el quiebre, donde todo se hace borroso como un sueño, donde convive con lo antagónico, la paradoja y la contradicción. Explica Dávila Andrade que “Esta aprehensión de dos realidades o dos sustancias por parte del espíritu, establece un mundo germinal de la imagen con sus formidables consecuencias, pues coexisten en él los elementos antagónicos que se encuentran en todos los puntos de la eterna y circular batalla del universo” (*Obras* 431). Al enfrentar lo paradójico, todo pierde su forma definida, pues el mundo deja de ser binario. Los contornos se vuelven inestables; el mismo escritor deviene una suerte de monstruo porque absorbe la condición ambigua. Esta es una cita que Dávila Andrade toma de Rimbaud sobre la figura del escritor:

su alma se vuelve monstruosa... Digo que tiene que ser un vidente, que tiene que hacerse vidente. El poeta se convierte en vidente, en virtud de un largo, inmenso, y razonado trastorno de todos los sentidos... De aquí que se convierta entre todos los otros hombres, el gran enfermo, en el gran criminal, en el gran maldito (*Obras* 435)

Es decir, el escritor es un monstruo en la medida que ve lo que otros no ven mediante sus sentidos trastornados. Así observa una realidad que se deforma, hecha de materia ambigua. Además, los valores de la sociedad, aquellos que dan forma a la moralidad, se le develan maleables y subjetivos. Ya no puede determinar exactamente lo que es correcto, moral, aceptado, sino que se permite acercarse a todo lo que es y no es. Entonces, la literatura busca las grietas por las cuales las leyes se escapan. El escritor deviene en “el gran enfermo”, “el gran criminal”.

Adicionalmente, para Dávila Andrade, el poeta es uno de los seres elegidos para acceder o al menos coquetear con lo trascendental, porque combina lo espiritual y la creatividad, lo poético: “vemos y veneramos en este selecto tipo de almas, a todos aquellos artífices inmersos en este cosmos suprafísico” (*Obras* 519). La combinación entre espiritualidad y creatividad le permite convertirse en ese mago del que hablamos en líneas anteriores, como Ernesto Cardenal, de quien afirma el autor: “Cardenal dio muestras de poder combinar ‘en una forma clara y segura los dones del contemplativo con los del artista’” (*Obras* 491). Los poetas pretenden expresar el contacto instantáneo con la verdad del universo o al menos insinúan el camino que atraviesa los dos mundos y personajes que transitan entre ellos: ambiguos, indefinidos y, muchas veces, abyectos, porque estos seres representan las grietas de los contornos de la realidad y la muestran como tejido, sueño, hechizo o engaño.

El cuestionamiento de límites y categorías le lleva al autor a transitar por la ambigüedad porque así puede habitar un espacio entre la realidad concreta y ese espacio mítico, del todo infinito. Sin embargo, deambular en las fronteras implica ver lo que se deforma, lo que pierde contornos y se vuelve viscoso, raro, por un efecto de desfamiliarización. En sus cuentos como en sus textos no ficcionales, Dávila Andrade explora sitios y personajes que habitan lo transitorio: espacios ambiguos y seres enfermos entre la vida y la muerte. Se acerca a espacios de ambigüedad: le asustan como a sus personajes, pero también le atraen. Por ejemplo, describe los lugares lumpen que visita Fray Vicente Solano:

Las tiendas que habita la gente del pueblo, son antros de verdadero envilecimiento. A lo largo de las estrechas callejas de la época, ábrense las bocas exiguas y negras de esta suerte de viviendas populares en cuyo interior, habitan, en inconfesable

promiscuidad, animales y hombres, mezclando sus emanaciones y su hambre.
(*Obras* 375)

La pobreza de los espacios, en este caso, alberga el entrecruzamiento de lo humano y lo animal, tabú de la sociedad: la separación entre especies nos otorga humanidad. El quiebre de la ley es posible en este espacio ambiguo donde se muestra su fragilidad.

Dávila Andrade admira a personajes históricos y de la literatura que, para él, han logrado el contacto con el Todo; por eso, en sus textos, explora sus caminos para encontrar respuestas a su propia búsqueda. Tiene un ensayo sobre Gandhi, en el que describe cómo este hombre se acerca a los intocables para completar su camino espiritual. Los intocables son aquellos “a cuyo contacto el capullo del algodón pierde su vegetal inocencia” (*Obras* 406). Son seres contaminantes, en otras palabras, abyectos porque representan lo sucio, la podredumbre, aquello que evitamos para poder sobrevivir. Son abyectos también porque están entre lo humano y el deshecho; infectan la humanidad. Y, no obstante, Gandhi “Los amaba desde niño, en la persona de una –muchachita– paría a la que los parientes de Gandhi obligaban a someterse a largas abluciones antes de que tocara al pequeño” (*Obras* 406-07). Uno de los frentes de Gandhi fue justamente la lucha por los derechos de los intocables. De la misma manera, Dávila Andrade describe cómo Jesús besa al que nadie quiere tocar: al leproso. Las personas, incluidos sus discípulos, le deban una moneda, pero “El Galileo lo vió (sic) y sin decir nada se aproximó al lacrado y le besó. Después de aquel beso, nadie ha vuelto a acariciar la piel de estos enfermos, con una ternura más perfecta y humana” (*Obras* 505). Jesús, al igual que Gandhi, abraza a los seres ambiguos, que deambulan entre la vida y la muerte, que contaminan la vida con la muerte.

Los personajes históricos que Dávila Andrade admiraba, y él mismo en su narrativa, se acercan a estos mundos contaminados y abyectos tal vez en busca de la grieta del mundo o el derrumbe del significado para poder espiar aquello prometido que está detrás. Aunque el objetivo sea trascendental, el camino siempre es dudoso, misterioso e implica volver al cuerpo. Es interesante analizar cómo Dávila Andrade describe el proceso creativo de Alejandro Carrión:

En la más frágil escala de la duermevela, cuando comprendemos a través de la carne que nuestra propia corporeidad es una compañera extraña, y cuando nuestro peso es sólo el puesto que un ángel puede ocupar sobre una brizna, entonces, el poeta hunde la leve y exacta caracola del tímpano en “el mar de su sangre” y ausculta los secretos senderos de su muerte y las resplandecientes sepulturas en que late la vida.
(*Obras* 473)

Habría que señalar dos aspectos sobre esta cita. Primero, el poeta se encuentra en un estado de transición: la duermevela, cuando nada es totalmente real y nada es totalmente sueño, justamente un tiempo de percepción indeterminado. Segundo, su propio cuerpo deviene extraño, ajeno para que el poeta presienta la muerte en la vida. Es decir, se da cuenta de que la vida de un cuerpo está condicionada por su final, que vivir en sí es transitar hacia la muerte; por tanto, percibe que el carácter finito muestra su propio cuerpo necesariamente abyecto. Después agrega: “Ha entrado el poeta con su alma parpadeante en la comarca viva del intracuerpo, y el mito de la vida pulsante le ha regalado sus tesoros biológicos. Pero al mismo tiempo, le ha procurado la entrevisión de la física muerte y la sonora eternidad de las palabras sobre el mundo” (*Obras* 474).

Ciertamente, es el cuerpo lo que convierte al ser humano en ser transitorio porque, si bien el cuerpo es vida, también es muerte. La muerte está presente desde el nacimiento; esta va trabajando silenciosamente hasta llevar al cuerpo al envejecimiento y enfermedad. Así lo expresa Dávila Andrade: “Durante miles de horas de tinieblas y luz; durante miles de días desaprensivos o torturantes; durante años, ella, la ardiente, la imaginífica, va labrando, silenciosa y segura, la mascarilla mortuoria, el perfil irrevocable, la última presencia yacente de los hombres” (*Obras* 398). La vida misma es el pasaje hacia la muerte. Dávila Andrade parece centrar su atención en ese pasaje y en sus diferentes manifestaciones como la enfermedad, la vejez y el cadáver. Dice el autor sobre el cuerpo en “El semblante y la sangre”:

Así, el cuerpo es el punto más externo de la pavorosa intimidad humana. Pero esta externidad está refluyendo incesantemente hacia su fuente, y lo recóndito se da, a veces inverecundo, a la mirada externa. Se interpenetran, vibran aunados en preciosa cópula y, siendo tan distintos, son una sola fuerza plástica dualizada por nuestra conciencia terrestre. (*Obras* 397)

El autor está hablando sobre la sangre (que representa “la pavorosa intimidad humana”) que traspasa los límites de la piel y se deja ver, por ejemplo, al ruborizarse, al lastimarse o en los estigmas. Con esas manifestaciones, el cuerpo nos recuerda su condición finita. El latido de la sangre y el organismo son la constante presencia del carácter perecedero del cuerpo. En la biografía de Vicente Solano, Dávila Andrade retrata a la muerte en su rostro:

Un rostro demacrado, largo, amarillento como la cera. Un hombre enfermo y pensativo vestido con un hábito de color rata. Los ojos grises, duros e inteligentes. La boca, una incisión horizontal, cifra y anuncio, a un tiempo, de voluntad y orgullo. Un rostro en el que, la calavera es más verdad que la carne... Rostro calcinado por una extraña lumbre que lo ha reducido a un puñado de arcilla resquebrajada y seca,

en cuyo interior, una pellada de materia cerebral conservará su vigor, hasta el momento de la invisible gran visita. (*Obras* 374)

A pesar de su gran admiración por este personaje histórico de la ciudad de Cuenca, la descripción es sórdida y oscura porque tal vez Dávila Andrade, al representar un cuerpo habitado por la muerte, quería metaforizar que Solano deambulaba en el camino hacia lo trascendental, ese camino que cuestiona las verdades del tejido de lo real. Solano, como lo retrata Dávila Andrade, objetaba las suposiciones de su tiempo y a sus contemporáneos; su mejor arma era su pluma. Dice que la mayor defensa de Solano era su imprenta, pues con la publicación de los primeros diarios de la ciudad combate el provincialismo y promueve enfrentamientos intelectuales. El texto biográfico muestra que mientras su pensamiento y escritura eran cuestionadores, paralelamente, su cuerpo y rostro expresaban la condición transitoria de la vida, señal de conocimiento.

Para Dávila Andrade, el cuerpo se manifiesta en diferentes formas que muestran su condición transitoria, abyecta, posible camino hacia la anhelada trascendencia. En los textos davilianos, muchas veces, cuando el sujeto empieza la introspección, debe pasar por lo más orgánico de su cuerpo. Un ejemplo es la transfiguración, en el ensayo “El semblante y la sangre”, que experimenta un sacerdote que mientras oraba llegó a sufrir estigmas en su piel y sangrar (*Obras* 398). Lo espiritual está conectado con lo orgánico. El ser que ama profundamente también puede sentir algo similar:

la sangre abre visibles e ilesas heridas de amor. Se producen cuando el sueño, el ansia y la soledad amorosa, han llegado a un grado tal de finura, que el amante siente con extraña profundidad, en sí mismo, al ser amado. Entonces, por misteriosa resonancia corporal, y a un tiempo extracorpórea, se presentan los estigmas. Llegan a la piel y la sangre del perfecto amador, por un clandestino y mudo itinerario, parecido al que conduce el beso a los labios. (*Obras* 398)

La herida que surge en la piel espontáneamente es al mismo tiempo el cuerpo expresándose y efecto que viene de más allá del mismo, “extracorpóreo”. Además, al compararlo con el beso, está diciendo que, a pesar de que es una herida (duele, sangra, etc.), seduce. El cuerpo que nos recuerda su caducidad, mediante la herida, la enfermedad y el dolor, nos atrae hacia ese espacio olvidado.

La enfermedad es un elemento constante en la narrativa daviliana y también en sus ensayos porque justamente es el cuerpo que se acerca a la muerte, aquel que transita. Si bien la medicina y la ciencia han estigmatizado esta enfermedad, también es un elemento cuestionador. Dávila Andrade dedica un texto a la lepra, pues parece ser esta dolencia la que faculta al individuo

permanecer en vida mientras está muerto: vivir la paradoja. La descripción habla de un ser vivo, pero que la sociedad condena a la muerte:

los afectados por la lepra fueron dados por muertos en ceremonias caseras, revestidas de fúnebre acrimonia. El atacado por el mal horrendo, vestía un sudario y abandonaba para siempre a su familia; huía de la ciudad y cortaba toda relación con sus semejantes. Una tumba errante que regaba putrefacción y cáscaras de angustia, era el enfermo. (*Obras* 505)

Tener lepra entonces era considerado morir en vida; era, desde el sistema dominante, la abyección por excelencia porque el sujeto se convertía en un ser ora vivo ora muerto. Luego incluso agrega que, para la medicina, estos seres no eran objeto de atención, como si no existieran, razón por la cual, se tardó mucho en encontrar una cura. Lo que demuestra que la ciencia intenta normalizar con las curas y rechaza la posibilidad de la vida en la enfermedad. En un comentario sobre el cuento “Lepra”, Dávila Vázquez dice que el personaje enfermo

se va humanizando por la fuerza del dolor, hasta que cuando llega a superar el mal, es ya realmente un ser puro. Pero para llegar a ese estadio de resignación, atraviesa un verdadero infierno, en el que momentáneamente llega a sentirse como un demonio, dueño de una fuerza superior, la del mal físico, que aterroriza a quienes lo rodean. (“César” 89)

El individuo solo se purifica una vez que ha atravesado el infierno de la enfermedad, que es la transición. Logra habitar ese sitio que aterroriza al ser humano. En cualquier caso, sigue siendo una mirada estigmatizada de la enfermedad.

Otro cuerpo que habita la frontera para el autor es el de la madre, pues es por donde todos pasamos para entrar en este mundo y, al cual, muchos de sus personajes anhelan volver. La matriz femenina puede ser también ese lugar a donde deseamos regresar después de la muerte, como el protagonista de “El huracán y su hembra” que luego del apocalipsis “halla la imagen materna elevada a categoría cósmica” (“César” 90). La figura de la mujer y sus significados no pasan desapercibidos para Dávila Andrade que tenía cierta obsesión con la madre. Lo vemos en el comentario de Dávila Vázquez sobre el mismo cuento: “El protagonista, acosado por un sentimiento edípico, que el autor supo prodigarle desde sus propias vivencias...” (“César” 90). Otros críticos mencionan también el símbolo de la madre. Para Vintimilla es

el más abarcador y poderoso de todos. La figura de la madre condensa y resume todas las contradicciones: ella es dadora de vida y devoradora de sus hijos, a la vez útero y tumba, ascetismo del espíritu y obscenidad de la carne. En los diferentes

ciclos de su poética, la madre es sucesivamente tierra, eternidad, vacío; casa, templo, lupanar. (233-34)

Por tanto, el cuerpo femenino se relaciona con ese regreso a un Todo que, aunque trascendental, sigue siendo abyecto. Dávila Andrade retrata una feminidad flexible, maleable, imprecisa. Un ejemplo es lo que escribe sobre el personaje femenino del Ulises, la Señora Bloom, comentario con el cual termina su texto: “Son palabras de una mujer... Pero, recuérdese que la Naturaleza es femenina. Y que ella, desde el fondo de su matriz viscosa de hidra dirá: sí, sí, sí, a los postreros requerimientos del fulgor supremos” (*Obras* 502). La mujer / feminidad es abyección; es viscosa y además monstruosa como la hidra. Esto, a su vez, la conecta con “los postreros requerimientos del fulgor supremos”, es decir, con lo que está después de la muerte. Entonces si bien, por un lado, la mujer es la que posee ese cuerpo monstruoso, por otro, es la que conecta al sujeto con lo trascendental. Describe Dávila Andrade a la poeta venezolana Ida Gramcko: “En Ida Gramcko el tema del amor no despierta a la mujer dormida en el fondo del bosque primitivo, sino al eterno principio femenino que otorga sabiduría y la perfecta relación con todo” (*Obras* 514). En sus cuentos esto es aún más claro, como se verá en los otros capítulos de este trabajo.

Dávila Andrade era un preguntador y, en su afán de buscar respuestas, exploró diferentes caminos como las diversas doctrinas religiosas, sin comprometerse con ninguna. En ese camino, se fue construyendo como creador, poeta y narrador; a través de sus textos, se puede vislumbrar su posición ante la vida y el arte. La literatura le concede la posibilidad de convertirse en el mago que trata de acceder al otro lado de la realidad. En esta búsqueda de caminos, plantea el acercamiento a aquello que cuestiona las categorías de la realidad, puesto que deben ser desarmadas como un tejido que vela lo que está detrás. Por esto, se acerca al cuerpo que envejece, que enferma, al cuerpo de la mujer/madre, al del rechazado, etc., pues son entes de la ambigüedad. Internarse en los vericuetos del alma implica acercarse a lo transitorio, ambiguo, monstruoso. “Dávila llegó a lo abismal al sondear en la subjetividad de sus atormentados seres” (“César” 88). No se sabe si la creación de estos espacios y personajes turbios lo llevó a encontrar lo que buscaba; no obstante, no hay duda de que resultaron en grandes obras literarias.

CAPÍTULO 5. ANTE LO ABYECTO EN RELATOS DAVILIANOS

5.1 Dos personajes que se desarticulan: Simón Atara y un centinela

En esta sección, se comparan dos cuentos de Dávila Andrade: “Un centinela ve la vida aparecer” (“Centinela”) y “El hombre que limpió su alma” (“Hombre”). El contraste entre estos dos relatos es pertinente, pues ambos protagonistas sufren un proceso de desarticulación de lo real a través de lo abyecto. Por un lado, el centinela durante su viaje en tren ve cómo el mundo exterior, la realidad y todo el universo sufren un cataclismo. El derrumbamiento del mundo tiene un efecto reflejo en la psiquis del personaje que sufre también una transformación interna. Por otro lado, Simón Atara, el protagonista del segundo relato, atraviesa el desmoronamiento de su propia ontología. Es decir, la desarticulación del mundo en que habita comienza en el individuo y se proyecta hacia el exterior en un movimiento inverso al del centinela. En ambos casos, los personajes terminan enfrentando lo abyecto y experimentando un proceso de transición desde lo simbólico hacia lo abyecto.

5.1.1 Ante lo abyecto: crimen y cataclismo

En las dos historias, hay momentos clave que marcan el inicio del proceso de transición hacia lo abyecto. Atara comete un crimen involuntario cuando se le dispara su arma mientras la limpia y mata accidentalmente a un niño; mientras que el centinela ve un cataclismo universal desde un tren en los Andes. Salazar clasifica el segundo relato como apocalíptico “por referir, como lo hacen las obras de dicho género literario, la desaparición del mundo tal como lo conocemos”. Tanto el crimen como el cataclismo universal son en esencia abyectos porque, con violencia, cuestionan la estabilidad del ser y mueven las bases que lo sostienen. Lo abyecto “Recurre al yo (moi) en los límites abominables de los que, para ser, el yo (moi) se ha desprendido – recurre a él en el noyo (moi), en la pulsión, en la muerte” (Kristeva 24). Quiero decir con esta cita que estos dos eventos acercan a los individuos al límite peligroso donde podrían dejar de ser junto con su entorno.

Para Kristeva, como hemos dicho antes, todo crimen es abyecto porque refleja la fragilidad de la ley. En el caso de Simón Atara, el asesinato por accidente le muestra la inestabilidad de la vida, pues un pequeño error destruye todo lo conocido. Además, la vida y la realidad que asumimos

sólida se desmorona con un solo evento fortuito, instantáneo e inesperado. No solo la vida se destruye, sino que también el crimen lleva al personaje a descubrir la abyección en sí mismo: la posibilidad de matar; esto lo conduce a un estado de transición, donde su yo se desarticula, vacía o limpia. En el momento en que se le escapa el disparo a Simón Atara, la realidad empieza a perder límites:

Se inclinaba ya a recoger el arma cuando oyó un murmullo exaltado y un grito. Miró hacia allá y vio a un muchachito que pedía auxilio, y a los pies del pequeño, el cuerpo yacente de otro chico, con la camisa ensangrentada. En seguida, sintió que los bordes del galpón percibidos por sus ojos, se erizaban de súbitos peñascos negros. (*Obras* 171)

Un instante a penas y el protagonista se ve envuelto en la pesadilla que afecta al entorno: el galpón sólido empieza a perder su forma original. “El tiempo de la abyección es doble: tiempo del olvido y del trueno, de lo infinito velado y del momento en que estalla la revelación” (Kristeva 17). El disparo, como el trueno que dura un instante, le abre la puerta a la abyección antigua del ser humano, de ese tiempo fuera de lo simbólico: lo eterno en el instante. El disparo, como metonimia del crimen, indica que todo lo vivido se pierde, se descompone, como en el olvido; además, es relevación de la que habla Kristeva, aquella que muestra sin tapujos la nada infinita.

Ante el instante inesperado provocado por un error, su crimen, Simón Atara entra en un estado de desconcierto: “Una angustia insoportable le torcía el corazón. En su turbación alcanzó a exclamar, desesperado: –Le maté –Le mataste –confirmó una voz suspicaz, maligna” (*Obras* 172). Lo que sigue es una sensación de suciedad que percibe en su cuerpo, pues el asesinato es traspasar la frontera de la ley, que se metaforiza en la suciedad, como lo explica Douglas: “Each culture must have its own notions of dirt and defilment which are contrasted with its notions of the positive structure which must not be negated” (160). A partir de ese momento, está fuera de la ley, y este nuevo estatus se refleja en el estado confuso y sucio del cuerpo: “La desgracia le había despeinado furiosamente, y su pelo tenía no sé por qué, tierra, polvillo sucio. Su camisa estaba desgarrada; tenía los ojos desencajados y sus labios y manos temblaban” (*Obras* 172). No solo es la suciedad, también le invade la enfermedad: “La enfermedad le corría las espaldas y las vértebras, como un lívido orín. Oía estallar; a veces, le surcaban dolores fulgurantes” (*Obras* 180.). La enfermedad debe ser entendida como negativa siempre desde el sistema, pero que oculta una fuerza cuestionadora en su abyección. Tanto la suciedad como la enfermedad metaforizan, desde una mirada hegemónica, el estado al que le ha llevado su crimen: fuera de la ley simbólica (aquella

que estructura el mundo con reglas, jerarquías y clasificaciones). Su cuerpo está simbólicamente fuera de sitio porque representa lo sucedido: ante lo abyecto de su crimen, debe desterrarse de la vida. En otras palabras, el crimen desarticula su constitución como hombre dentro del orden simbólico, que ahora lo rechaza. El desprecio se encarna en una figura extrañamente masculina y pura (tal vez Dávila Andrade quería sugerir a un ser que representara a Dios): “Apoyado en la balaustrada de piedra, un viejecito, de blanco, semejante a una [sic] ave acuática, contemplaba el fondo del barranco. Cuando pasaron, se irguió con extraña altivez y estiró los brazos hacia atrás: –Canalla –gritó– ¡canalla!” (*Obras* 172). Este hombre que en un principio parece indefenso por el diminutivo en “viejecito” se alza con la fuerza del orden simbólico para juzgarlo por su acto.

Al ser rechazado por la sociedad, pues él mismo se ha convertido en su crimen y, por tanto, en un ser abyecto, se vuelve marginal. Tan marginal como los testigos que luego irán a declarar a favor de su inocencia y con quienes se produce una identificación: “entraron cinco sombras agrupadas. Parecían inmigrantes. Todos miserables”. Y luego agrega el narrador: “¡De qué mares, de qué montañas, de qué horribles ciudades o escombros, o cuevas, o cuchitriles, habían salido!” (*Obras* 179). Los testigos miran al protagonista y, como en un efecto de reflejo, descubren al lector el rostro de Atara: “Aquella repulsiva nariz engranujada y sin embargo pálida; eso ojos vagos medio desorbitados; ese cabello tieso, enorme, sucio; sí, todo eso era de él pero no era él mismo” (*Obras* 180). Su cara es la de un pordiosero como la de aquellos seres que lo observan; está transformada tanto que le causa extrañeza a él mismo: es él, pero no es él. Él es su propia abyección, su síntoma: “En el síntoma, lo abyecto me invade, yo me convierto en abyecto” (Kristeva 20).

En contraste a la encarnación de la abyección que experimenta Simón Atara, el narrador de “Centinela” es testigo de un proceso exterior a él, pues el evento que dispara la abyección es un cataclismo que destruye el mundo mientras los personajes viajan en un tren. El protagonista no es su propia abyección, sino que, a través del sentimiento de sublimación ante el apocalipsis, descubre lo abyecto y lo posee, pues se le revela, con el impensable evento, un estado anterior al lenguaje: prenominal. “El objeto ‘sublime’ se disuelve en los transportes de una memoria sin fondo” (20); es decir, no tiene un referente preciso, pues “desencadena –desde siempre ha desencadenado– una cascada de percepciones y de palabras que ensanchan la memoria hasta el infinito” (Kristeva 20). Ante lo sublime, que en este caso es la destrucción del mundo, se pierde el punto de partida (mediante el olvido o la ceguera) en una explosión inesperada del universo. Así describe lo sucedido el narrador: “La vibración se quebró y un fognazo deslumbrador nos bautizó dejándonos

ciegos.” (*Obras* 287). La fulguración deslumbra y provoca la desestabilización del sujeto, con un sentimiento entre “delectación y pérdida” (Kristeva 21) de lo conocido: de una ceguera frente a la memoria. Tanto el narrador como los otros personajes presencian el apocalipsis, es decir, el no-objeto, y la única forma posible de esto es la alucinación visual (Kristeva 65). Son espectadores del fin del mundo, pero ¿cómo imaginar este final? Justamente con la alucinación, como la atmósfera de lo impreciso creada por Dávila Andrade. El evento les revela el vacío atrás de la realidad: “Todo lo que me había nutrido era pasto del abismo” (*Obras* 291). El pasado que constituía ontológicamente al narrador ahora es un vacío infinito.

5.1.2 La realidad se descompone

Una de las coincidencias entre los dos textos es que la realidad se desarticula y se rompe. Con esto, quiero decir que lo que los sujetos consideraban real, delimitado y concreto pierde sus límites y solidez justamente para mostrarse como una cáscara del vacío. La realidad se muestra como una construcción humana que se sustenta en nada. En los dos relatos, los espacios se convierten en sitios extraños de texturas y consistencias inesperadas.

En “Centinela”, en el desmoronamiento del mundo, el espacio se torna inestable asumiendo características orgánicas y humanoides; por ejemplo, las texturas normalmente ásperas y duras se vuelven viscosas. Las montañas adquieren aspectos de la fisiología humana: “Conforme avanzaba el convoy, subían y bajaban los hombros de las montañas. Hinchazones inmensas, cúpulas medio derruidas, crestas y jorobas en lentísimo hervor de siglos” (*Obras* 283). La referencia orgánica en la metaforización del paisaje no se limita a aspectos del cuerpo humano en general, sino que se refiere a un cuerpo deformado: “hinchazones” y “jorobas”.

Otras estrategias son la personificación y el dinamismo de la geografía para provocar un sentimiento de extrañeza y belleza. Así, pues, el paisaje vive porque adquiere comportamientos humanos, como en el siguiente caso que duerme: “los valles dormían envueltos en sus propias emanaciones” (*Obras* 283-84). A esto, se suma el movimiento que Dávila Andrade le otorga a la geografía para que devenga un paisaje despierto y vivo: “Un muro de lava negra avanzaba por la derecha y el cielo del fondo reverberaba como un bisel. En la base del corte, sobre una repisa torneada como un riñón, los rieles giraban uniéndose y desaparecían” (*Obras* 284). Al dotar de movimiento a lo inerte, la realidad pierde solidez y estabilidad, lo que contribuye a un ambiente inestable donde pueden ocurrir eventos alucinatorios como volcanes que flotan sobre una burbuja:

“Tres volcanes nevados flotaban sin raíces sobre una llanura de materia esmerilada. Una enorme burbuja de las dimensiones de un lago, se movía debajo, como el ojo de un nivel de agua enloquecido” (*Obras* 286). Así el paisaje andino, cordillera antigua con halo de eternidad, se presenta fluido, fresco, listo para la transformación total.

El evento apocalíptico es un remesón de todo, un cambio de orden general y violento. Asombrados los tripulantes del tren ven cómo las palomas ciudadinas se encuentran en el campo: “Aves de ciudad violentamente desconectadas de su antigua convivencia. ¿Qué les sucedía?” (*Obras* 285). Además, los personajes logran librarse de lo corpóreo. Después de beber un trago, el narrador protagonista dice: “Me aligeraba en una nueva noción de mí mismo. Una alegría infinita y suelta movíase fuera de nosotros, sin necesitar de nuestros órganos” (*Obras* 286), en una suerte de liberación parcial del cuerpo. Los órdenes establecidos parecen flexibilizarse y abrirse nuevas posibilidades, como los huesos viejos de una llama en el camino que se desmenuzan ante la vibración apocalíptica: lo conocido, duro, estable a través del tiempo, como un hueso, se desmorona. Con estos cambios de orden, se acaba la habitualidad y se abre la puerta a la desfamiliarización. El indio dice al ver que las aves huían: “La tierra se va”; pero la tierra no debería irse, pues es lo que conocemos, el lugar natural y habitual del ser humano, donde su existencia tiene sentido. Por eso, el narrador agrega: “Millares de aves de todas clases eran arrojadas o escapaban de sus mundos habituales” (*Obras* 286). Lo mismo les sucedía a las personas, estaban siendo arrojadas fuera de lo que daban por sentado, de ese mundo que les había parecido tan habitual.

El cambio de orden tiene consecuencias no solo físicas, sino sociales. La desarticulación de lo concreto y de lo real significa, en realidad, la destrucción del orden social y sus categorías. Para entender esto, vemos que, ante la destrucción del mundo, las jerarquías sociales pierden sentido, pues en la inmensidad infinita que se revela somos todos iguales. Por eso, el pasajero leproso, que es el marginado y excluido social por excelencia, asegura que el mundo no es de nadie (*Obras* 288); ya no es de los que pensaban que eran sus dueños; en otras palabras, queda libre. El policía que lo conducía lo había abandonado (*Obras* 285), dejándolo a que escoja libremente. Ciertamente, el leproso no es el único sin guía en estas condiciones. En realidad, no hay guía para nadie y todos tienen abrumadoramente libre albedrío, como se ve al final cuando el indio y la negra, también excluidos sociales, deciden marcharse juntos. Las posibilidades de elección en el caos son infinitas ante la ausencia del poder controlador.

Adicionalmente, los personajes pierden ciertas capacidades para percibir el mundo y se quedan como fragmentados: “Antes de que pudiéramos comprender nuestra situación el mugido sonó otra vez y nuestras facultades quedaron separadas entre sí. Una beatitud primitiva, sin sentido moral, nos invadió por un momento” (*Obras* 287). Los individuos se fragmentan también en cuanto su constitución está determinada por el medio y, si este se pierde, ellos también se transforman. La transformación de los sujetos va acompañada de un nuevo estado del mundo: una especie de pureza antigua, como un reseteo a cero, donde los valores ya no tienen sentido. El proceso de descomposición que experimenta la realidad se metafórica en la esquirla de agua que ve el narrador estrellarse contra la ventana: “una esquirla de hielo del tamaño de navaja de afeitar, se estrelló contra el cristal de la ventanilla. Se deshizo en una especie de iguana semilíquida, y terminó por desflecarse en arroyitos” (*Obras* 283). La realidad, como el hielo, se ha vuelto líquida y ha perdido cualquier forma conocida.

Un fenómeno muy similar ocurre en el otro relato donde los objetos y las construcciones experimentan cambios parecidos provocando la pérdida de su estabilidad y solidez. Se podría decir que la solidez de las cosas representa metafóricamente las categorías bien definidas del orden social. Ese es el caso del revólver, que se le dispara a Atara, como ejemplo de poder y que, en el relato, tiene dos etapas: antes y después del accidente. Al inicio, el arma otorga al hombre seguridad y poder, lo define como guardia de la empresa, como miembro de una institución y de un orden patriarcal. Sin embargo, después del accidente, el revólver representa su crimen y su error; es decir, lo peor de sí, su abyección. En esta segunda etapa, es un objeto abyecto, pues sinecdóticamente es la muerte del niño. Como representación de la transición que sufre Atara desde el orden simbólico, la primera etapa del arma es firme y estable; mientras que en la siguiente el objeto se desfigura en la pérdida de su solidez. Esta deconstrucción debe entenderse metafóricamente: retrata la destrucción de la posición jerárquica del hombre, del poder que tenía al pertenecer al orden simbólico patriarcal. “Tomó el revólver –con el tambor colgante como una víscera– y echó a correr pegado a los muros del edificio que resonaba como una gran urna repleta de moscardones” (*Obras* 172). El arma adquiere características orgánicas al semejarse a una víscera. Ya no es poder, ahora, es el cuerpo muerto del muchacho. Además, el narrador cuenta que los muros suenan como insectos. En ambos casos, el arma y los muros, lo inanimado, dejan de ser una categoría aparte de lo animado y los opuestos comienzan a coincidir.

Otros espacios que aparecen durante la narración sufren un proceso similar: pierden su condición de inanimados cuando adquieren características orgánicas. Ese es el caso de la primera celda donde Simón Atara es encerrado. Sus paredes tienen una textura de heridas abiertas que supuran: “Las paredes y el piso del calabozo tenían pústulas entreabiertas, rodeadas de costras blancuzcas, hediondas. Sudaban” (*Obras* 173). Como las montañas que eran jorobas e hinchazones, en este caso también, la comparación con el cuerpo humano es específicamente con un cuerpo enfermo, herido, casi en descomposición. La celda en este sentido es abyecta, pues se encuentra entre lo humano enfermo y el objeto, deja de ser un espacio estable y sólido para transformarse en un sitio vivo-enfermo. Por consiguiente, que objetos relacionados al control del poder en un sistema social, como el revólver y la celda, adquieran aspectos orgánicos, transformándose en elementos indefinidos y grotescos, significa que lo simbólico en aquella situación se desvanece, se pierde y desarticula.

Además del espacio, el tiempo sufre el mismo proceso de destrucción, específicamente, el pasado. Lo que fue Simón Atara hasta el momento del accidente es importante porque el pasado constituye ontológicamente al personaje; ante su pérdida, ya no puede ser lo que es en el presente, por tanto, se le despoja de identidad. Cuando el abogado le pregunta qué era “antes”, Simón Atara responde imprecisamente. En realidad, no sabe cómo responder: “-¿Antes...? -Sí, tus antecedentes. Lo que pudo haberte traído esto... -A veces, sueño... -¡No! Nada de sueños. ¡La vida, lo real!” (*Obras* 174). La última respuesta del abogado es importante para el análisis porque, mientras Atara se diluye en el sueño y el olvido, el abogado lo llama categóricamente a mantenerse en el ámbito real, a recordar el pasado. El abogado, como autoridad, representa el poder de lo simbólico que exige un mundo estable y jerarquizado, una historia. En cambio, el protagonista no puede responder, como si hubiera olvidado el significado del vocablo “antes”: “sólo repetía la palabra ‘antes’; pero no lograba ubicarse. Su pasado se estrechaba repentinamente a sus espaldas, y no encontraba un solo día claro... Sólo sueños. Sueños y coincidencias” (*Obras* 174). Así, el personaje se interna paulatinamente en una realidad ambigua de carácter onírico y alucinatorio, donde su historia se desvanece. Entonces, la palabra “antes” parece dejar de representar el pasado del personaje, y más bien hace referencia a lo presimbólico, lo abyecto: “El tiempo entraba en la putrefacción general, y él descendía a ese ‘antes’ nebuloso como a una edad de mohó” (*Obras* 174). Es un tiempo indeterminado y antiguo, antes del nacimiento, al cual solo se accede a través de la abyección que experimenta.

Después de comparar el desmoronamiento de la realidad en ambos textos, se podría deducir que efectivamente Dávila Andrade propone una desarticulación de lo real ante lo abyecto y, para esto, propone dos maneras. En “Centinela”, por medio del evento apocalíptico, los personajes experimentan la abyección al enfrentar la vida como un vacío, como una pantalla que se deshace y que muestra que no esconde nada detrás, como un engaño. Mientras que en “Hombre”, después del crimen, el protagonista sufre un proceso de abyección interior, que se transmite al espacio y al tiempo, como si estuviera en un sueño que insinúa que la realidad y el orden social no son más que una estructura frágil. Los dos recursos, el vacío y el sueño, revelan que la solidez de lo real es ciertamente delicada ante lo abyecto.

5.1.3 El viaje como metáfora de la transición

Es interesante la coincidencia de que en los dos relatos haya un medio de transporte que lleve a los personajes en un viaje a través de la abyección. Desde el tren, los pasajeros de “Centinela” son espectadores del fin del mundo, como si el viaje que estaban haciendo hubiera significado el viaje de un mundo conocido a uno desconocido. En el relato “Hombre”, por su parte, tenemos la camioneta de los policías donde el prisionero es transportado para su juzgamiento. En ambos casos, el viaje representa la transición de lo simbólico a lo abyecto.

Apenas Simón Atara ingresa en la parte posterior de la camioneta, se produce su animalización: “Entró encorvándose como un animal y desapareció en la oscuridad” (*Obras* 175). Entrar en ella implica perder su condición de hombre civilizado; es entrar en un mundo primitivo y oscuro: lo indeterminado. La caja de este vehículo es un sitio oscuro e inestable, por eso, dice que “Le pareció que había caído en un pozo, y que éste giraba sin cesar. Ahora, el pozo se inclinaba hacia la izquierda y retrocedía por el aire y el tiempo. Se deslizaba velozmente hacia atrás. Era, casi, un retorno hacia la nada” (*Obras* 175). El movimiento asemeja a una licuadora que mezcla todo, dejando una masa indeterminada, en la que no se distinguen las partes. Entrar en la camioneta es empezar ese viaje de retorno hacia fuera del tiempo.

5.1.4 Elementos que contribuyen a lo abyecto

Pueblan las dos narraciones elementos relacionados a lo abyecto: condiciones que nublan la visión de la realidad, el terror y la enfermedad de la lepra. Estos ayudan a crear un ambiente

propicio para la aparición y creación de lo abyecto. Para empezar, muchos de estos elementos tienen un efecto que reduce y altera la percepción de los objetos, especialmente, la visual. En el relato del centinela, cuando sale el tren de Saxadumbay, cae “un aguacero negro” y, a medida que avanza el trayecto, la pérdida y transformación de la luz es una constante: “Detrás se extendía una magnitud fuliginosa atravesada de vetas traslúcidas. A trechos se precipitaban masas de metal granulado, y sus prominencias parpadeaban en una especie de deglución de la luz” (*Obras* 283). En las celdas del otro relato, ocurre un fenómeno similar: no hay casi luz, lo que se suma al dolor de ojos del personaje. Además, en ambas narraciones, predominan los momentos del amanecer y el atardecer. En “Centinela” el tren parte a las tres de la mañana y el cataclismo ocurre al amanecer; en cambio, en “Hombre”, el crimen sucede al atardecer. Ambos son tiempos de transición, donde no es ni de día ni de noche, y por lo tanto, la visibilidad se ve afectada. Esta reducción de la visión abre puertas a lo indeterminado.

A esto, se suma el hecho de que, en los dos relatos, los personajes consumen alcohol, lo que altera sus percepciones de lo real. Para el centinela, el trago que ha comprado antes del viaje es “alcohol metafísico” que le ofrece una “claridad escurridiza” (*Obras* 286), como si le diera la posibilidad de superar el ámbito terrenal. De la misma manera, Simón Atara consume con premura el alcohol que le ofrecen: “Vino el ordenanza y le dio un jarrito de guarapo a través de los barrotes. Lo bebió ávidamente” (*Obras* 174). El alcohol es un elemento catalizador del acercamiento a lo abyecto justamente por el efecto de percepción ambigua que produce. Luego, durante el viaje, los policías le vuelven a ofrecer trago, esta vez, el “Ron del olvido”. El nombre es muy decidor pues, con su consumo, el protagonista puede olvidar lo que ha sido: desarticular su yo y lo real a través del olvido de su pasado y presente, incluso de su reciente crimen. Por eso, cuenta el narrador que después de beber “Antes de que el vehículo arrancara, había perdido el conocimiento” (*Obras* 176). Esta frase no se refiere solamente al desmayo que puede ocasionar el consumo excesivo de alcohol, sino que posee un doble sentido: al beber el ron del olvido, pierde definitivamente lo que conocía sobre él y su realidad. Es como si este líquido volviera el estado de su mente a cero; está limpia. Después, los soldados le ofrecen el “Ron del recuerdo”, pero Atara decide no tomárselo, pues tal vez hacerlo implica recobrar el pasado, la culpa, su yo marginal y criminal, su conocimiento.

Adicionalmente, en “Centinela”, las reacciones de los personajes indican que están encarando lo abyecto. Se ha dicho que transitan de lo simbólico hacia lo abyecto y se quedan allí como habitantes de un mundo indeterminado. Por ende, experimentan sentimientos característicos

del enfrentamiento con lo abyecto: terror y melancolía. Cuando se dan cuenta de lo que está pasando, el fin del mundo, el protagonista dice “Entonces sentimos la ruptura de la cuerda que atravesaba el planeta. Y paralizados de terror oímos ascender la ola cósmica” (*Obras* 287). Es un terror producido por el encuentro sin filtro con la inmensidad del universo. Para Kristeva, la reacción ante el momento sagrado es una mezcla de fascinación y horror “which prompts an intense play of the imaginary, of fantasies and often nightmares about the ever-shifting boundaries” (como se cita en Braidotti 66). Este es uno de esos momentos donde el cambio total de lo real, que tiene mucho de sagrado, produce esos sentimientos. Más adelante, el narrador afirma, ante el paisaje transformado: “Una melancolía indecible atravesaba esa hermosura derrotada” (*Obras* 286). Siente una nostalgia por ese mundo perdido de lo concreto y lo estable.

Un elemento bastante abyecto en “Centinela” es el pasajero que sufre de lepra. El cuerpo con esta enfermedad es un cuerpo limítrofe, pues habita entre la vida y la descomposición. Dávila Andrade parece tener cierto interés en esta condición, pues es justamente el cuerpo en transición y lo describe en su ensayo, “La campanilla, la tumba y las sulfonas”. Dice que los leprosos se consideraban ya falledios y se hacían rituales mortuorios en casa; luego los enfermos debían dejabar para siempre a sus familias vistiendo un sudario (*Obras* 505). Los leprosos experimentaban su propia muerte. En el relato, el personaje leproso es una contradicción encarnada. Lo vemos en su rostro: “Su cara arrugada en forma de hocico de perro rabioso, se contraía aún más al sonreír y parecía contradecirse” (*Obras* 285). Es una paradoja que contiene la vida y la muerte. Este personaje, que insinúa el protagonista, tiene un pasado criminal, es la abyección en persona. Por eso, el ingreso en este mundo apocalíptico y desarticulado le agrada: “miraba encantado el espectáculo” (*Obras* 286), sin nada de terror. Es como si entrara en su propio mundo, con el cual se fusionara. Ese cuerpo, que se deshacía irrespetando toda frontera en un mundo donde los límites y categorías son rígidos, ahora puede descomponerse libremente y fusionarse con el todo. Cuenta el narrador que “El leproso había pegado su enorme cara sin nariz contra el vidrio de la ventanilla. La unión resultaba un beso monstruoso. El aliento emanado de frente había extendido una mancha serosa con dos huecos transparentes. La lepra parecía haber contaminado el cristal” (*Obras* 286-67). Así como besa el vidrio, abraza entusiasta el nuevo estado desarticulado del universo.

Los primeros elementos, la oscuridad, el dolor de los ojos, el amanecer, el atardecer y el alcohol, confluyen para crear una atmósfera de lo impreciso, donde nada existe con seguridad, donde la vista, como sentido principal de percepción, se vuelve insuficiente. Por lo tanto, los

objetos pierden su estado concreto y entran en lo borroso y fluido. La realidad pierde la familiaridad de lo cotidiano. A esto se suman el terror y la lepra. En conjunto, forman un grupo de pistas que apuntan hacia lo abyecto.

5.1.5 Aspectos de lo simbólico

En contraste, la luz y la claridad han sido entendidas como aspectos del orden simbólico (Kristeva); con luz, todos los elementos de la realidad aparecen bien delimitados y concretos. En este sentido, el dar a luz y el nacimiento son el paso de la oscuridad, lo ambiguo, indeterminado, maternal, a la claridad, lo determinado, patriarcal y simbólico. Nacer es entrar en el orden simbólico de manera violenta. Pasos abruptos de la oscuridad a la luz se encuentran en los relatos y metaforizan el abandono de lo semiótico (la madre) hacia lo simbólico.

Los guardias sacan a Simón Atara de su celda oscura para posteriormente enfrentar al juez. Así se describe la acción: “fue bruscamente arrancado del sueño y de la celda. Cuando la luz de la ‘guardia’ le iluminó, pudieron ver los soldados aquel rostro próximo a la calavera; aterrado, las sienes hundidas por la fiebre; el palor de la tabes consuntiva” (*Obras* 177). El movimiento abrupto hacia la luz que sufre el personaje, desde un espacio cerrado donde se encontraba en una especie de sueño, se relaciona con el nacimiento y el ingreso a lo simbólico, encarnado en los soldados y sobre todo en el Juez, en la ley. Justamente es este último quien enciende la luz del espacio donde va a ser juzgado. El rostro cadavérico del protagonista muestra la conexión abyecta entre el nacimiento y la muerte, ambos procesos de tránsito; lo que se complementa con el sentimiento de terror de la separación de un espacio cerrado, poblado de sueños, que, en este caso, es la celda y que bien podría representar, en aquel momento del relato, el vientre materno.

Los soldados que acompañan a Simón Atara en el proceso son representantes de la ley, de lo simbólico. De hecho, la personifican y están encargados de mantener el orden. Recordemos que él mismo era un guardia de la compañía, pero pierde ese estatus por el crimen. Es expulsado del orden establecido porque ha incumplido la ley. Por eso, los guardias que lo conducen muestran una dureza física y de actitud, característica del poder violento que se produce de forma más exacerbada ante una situación de desorden, en este caso, el crimen de Atara. Este irrespeto de la ley muchas veces se expresa metafóricamente en suciedad, en el sentido de Douglas. Por eso, para Atara, la dureza de actitud que los guardias tienen con él se justifica por la suciedad de su propio cuerpo: “La dureza de los que le conducían le hizo comprender que debía hallarse cubierto de un

orín despreciable” (*Obras* 172). Se entiende, entonces, que la ley es pureza (luz) y el crimen, suciedad, aquello que cuestiona.

Hay otros casos de dureza de la ley, como el guardia que lo recibe en la segunda celda: “Detrás de los soldados había salido un hombre inmenso, y le dirigía” (*Obras* 176). Este hombre, dice el narrador, tiene “una edad profunda” (*Obras* 176), como la ley patriarcal y el orden simbólico que según Kristeva nos precede. También está el Juez Carmona, el mayor representante de la ley: “el Juez Carmona es lo más alto que hay hace cinco días...” (*Obras* 176). Los miembros de la institución militar, judicial y estatal representan el poder simbólico que trata de contener a los individuos expulsados del sistema.

Además de los representantes de la institución, hay un “ellos” que juzga al personaje y también puede traducirse como el Otro simbólico; son el resto de la sociedad, aquellos que sí forman parte del grupo y refuerzan el orden de lo social establecido. Un ejemplo de cómo lo hacen está en la función de establecer la inocencia del individuo: “—Soy un hombre honrado —dijo. —Eso, lo verán ‘ellos’” (*Obras* 172). Esto quiere decir que establecer la categoría o nominación para cada individuo, especialmente, su pertenencia o no al orden, viene desde la sociedad. El personaje imagina a los Otros como sueños: “Sueños: Ellos sí, tenían ese aire de ‘antes’ y de muy lejos, pero todo confundido como un huracán que nunca suena ni se deja ver” (*Obras* 174). Es interesante que Dávila Andrade insertara la palabra “sueños” antes de la oración, pues implica que justamente esa realidad impuesta por “ellos,” desde hace mucho tiempo, que parecía tan sólida y antigua, ahora se revela onírica e inestable, como el huracán que todo lo mezcla. Luego agrega el narrador: “Sentía que todo había terminado, de pronto, contra un muro de nubes negras. Se había estrellado contra los ‘otros’”. Con el crimen, representado por el choque en la cita, se separa de lo social, deja de ser parte de “ellos”. Por lo cual, luego reflexiona: “Los ‘otros’, pensó con asco triste de solitario. ¡Los ‘otros’!” (*Obras* 175). Es ahora un aislado porque ya no calza más, pues con su falta ha perdido su condición de ciudadano miembro del orden social. La sociedad desde lo simbólico, ahora que se encuentra fuera de la ley, le amenaza. Es admitirse criminal: “llegó casi a sentir la oscura, suspicaz presencia de los demás, urdiendo en la sombra de lejanos rincones, un instrumento para destruirle” (*Obras* 175). Finalmente, se lamenta: “Los ‘otros’ tienen amigos, son amigos entre sí; se buscan y se hallan, conspiran y de sus reuniones y consejos nace la riqueza, el curso de la vida. Y él, había sido incapaz de encontrar a los ‘otros’” (*Obras* 175). Esta cita evidencia que, en lo simbólico, es decir, en las relaciones con el otro, se crea la sociedad y se establecen el poder y

la realidad. Se crean las instituciones que regulan y norman a los sujetos. Al estar excluido, Simón Atara no participa de estas relaciones, ni tampoco de esa riqueza (el poder), ni de lo real; en otras palabras, de la vida, pues uno es y vive en cuanto es parte del sistema social.

Otra representación de la fuerza expulsiva del ámbito simbólico es el abogado de la compañía. Esta institución representa el ímpetu estructural del sistema, al cual, Atara se debe enfrentar. Su representante, el abogado, le informa que su falta ocurrió fuera de la institución y que, por lo tanto, no le deben nada: “La Compañía no tiene ningún compromiso contigo; estabas fuera del servicio y realizabas un acto completamente desvinculado” (*Obras* 173). La separación de la institución es una metáfora de la desvinculación del individuo de la sociedad. Después de establecer el estado de desamparo de Simón Atara, el abogado le pregunta si tiene dinero, otro símbolo de poder, y familia, otra institución social. Atara responde: “-¡Doctor, no tengo nada!” – ¿Y tu familia? ¿Tu mujer? –No tengo a nadie” (*Obras* 173). Efectivamente, no tiene ninguno de los pilares de la estructura y poder social hegemónicos: trabajo, dinero y familia, por ende, se encuentra fuera, como un ser incompleto. Es el total desamparo y marginalidad del individuo cuando no es parte del orden simbólico.

En “Centinela”, los personajes que representan el orden, el control y la ley son el policía que conduce al leproso y el conductor que maneja el tren. Ambos mueren en el relato y sus muertes son eventos significativos, pues coinciden con el proceso de desarticulación del mundo, en el que no hay presencia de autoridad. El páramo, como punto límite y lugar de transición entre el mundo conocido y el desconocido, es donde justamente, cuenta el narrador, los conductores se desvanecen: “Allá en la inanidad de las cumbres, casi todos los conductores se duermen, e igualmente pueden morir” (*Obras* 285). Frente a la sensación sublime de la destrucción total, todo sentido de jerarquía se destruye, por eso estos personajes quedan neutralizados: “El policía y el conductor –dormidos o muertos–, no se movían de sus asientos. Los demás comprendíamos que no era necesario comprobar su estado. La inmensidad nos volvía insignificantes a todos por igual” (*Obras* 287). La muerte de estos dos personajes, así como la destrucción del mundo, representa la liberación del resto del sistema simbólico que ya no controla los cuerpos y un estado de igualdad para todos.

5.1.6 La montaña y el monte como fronteras del mundo: renacimiento de la vida y enfrentamiento con el vacío

La montaña en el caso de “Centinela” y el monte en “Hombre” se presentan como los límites del mundo conocido, como si atrás de ellos no radicara más que el vacío. La propuesta casi gráfica de Dávila Andrade es que la montaña, el monte y sus alturas colindan con la nada. En “Centinela”, vemos que la llegada al páramo representa el momento en el que el mundo comienza a desconfigurarse. El tren debe atravesar la cordillera de los Andes y, cuando llega al punto más alto, los pasajeros empiezan a sentir el mal de altura. La falta de aire les provoca un síncope (*Obras* 287). De hecho, enfatiza el narrador, no se puede pasar esta parte del trayecto sin un desmayo, una pérdida de la conciencia, como si tuvieran que experimentar necesariamente una pequeña muerte. “Era el tramo más alto de la Cordillera. Había sido roído palmo a palmo en la roca viva, alrededor del ábside. Ninguna ventana podía permanecer abierta en el trayecto y nadie lograba atravesarlo sin ser víctima del gran síncope” (*Obras* 287). El páramo andino de Dávila Andrade es un sitio fuera de lo real y conocido; tan irreal que es ajeno a lo humano; incluso, uno de los personajes dice que “No hay aire afuera” (*Obras* 184), como si estuvieran fuera del planeta. El páramo, como frontera entre lo conocido y lo desconocido, es el escenario adecuado para el apocalipsis.

La transformación del mundo está relacionada a la muerte, al fin de la vida, al menos como la conocían los personajes. Por eso, en el páramo, la muerte se presiente en uno de sus habitantes más icónicos: el cóndor: “–Cóndor no quiere morir –repuso y tomó asiento, inmovilizándose. Entendí que los cóndores se ponían a salvo de algo que les amenazaba” (*Obras* 285). Así como el cóndor, el narrador y los otros (y también el lector) entienden y presienten cada vez con más seguridad que algo importante pasa. Comprenden que experimentan la transición del mundo.

En estas condiciones, los tripulantes del tren, como miembros del universo conocido, sufren transformaciones que se expresan en situaciones y estados ambiguos. La ambigüedad gana espacio en el relato mientras avanza el proceso apocalíptico que va paralelo a la transición del tren por el páramo. Como consecuencia, el orden de las jerarquías y categorías establecidas deja de regir y se producen combinaciones y sobreposiciones. El estado ambiguo del mundo en aquel momento de transición permite la contradicción y lo grotesco. Es el caso de la monja que es descrita como infantil y obscena a la vez; y también el de la pareja de extranjeros que por el miedo se abrazan en un “nudo grotesco” (*Obras* 288). Es como si todos los pasajeros al entrar en transición se convirtieran en figuras borrosas, fantasmales.

Cuando toda categoría ha sido cuestionada y todo es indeterminación, solo ahí es posible el renacer de la vida. Dice el narrador protagonista que este nuevo estado era “una paz descolorida y fría de seres resucitados” (*Obras* 288), una sustancia vacía, sin ninguna connotación, que es el mundo después del apocalipsis. El mundo es pura materia prima con posibilidades infinitas de transformarse. Muy significativo es que el indio, reprimido por siglos, establezca los nuevos puntos cardinales y que el norte apunte al cóndor, símbolo ancestral de lo andino. Es como si sintiera, en aquellas circunstancias, una total libertad que derrota toda imposición colonial. Él, como la negra, aunque ella en menor grado, ahora puede elegir libremente su destino. La nueva realidad es la tierra prometida, virginal, donde se puede empezar desde cero. Después de que el indio se despide del “amo” (el narrador protagonista), en un acto significativo, él y la negra desaparecen “como dos pequeñas olas de polvo” (*Obras* 291). Queda al lector imaginar lo que sucedió después; las posibilidades son infinitas.

El narrador protagonista se queda solo, dentro del vagón, durante el amanecer. Ve una esquirola como la del principio de la narración, que sufre un proceso inverso: de un estado líquido incontenible ahora pasa a uno sólido y definido. La esquirola se materializa en una iguana. Luego cobra vida, sale caminando y se va (*Obras* 292). Tanto este hecho como la salida del indio y la negra representan la vuelta a un mundo simbólico, pero no al antiguo, sino a un nuevo orden. Tal vez sea un mundo donde estos seres relegados de la sociedad, el indio y la negra, en su unión, puedan crear algo diferente. El momento del amanecer al final del texto es primordial porque es el paso de la noche al día, es un recomenzar, o tal vez un morir. Frente al narrador protagonista, están los rieles destrozados, representando el orden simbólico del pasado en toda su desarticulación y destrucción; pero también hay un cielo abierto, como las posibilidades infinitas. El centinela escoge dar un salto hacia ese cielo. Al lector, le queda la ambigüedad del acto que da el personaje: se suicida al enfrentar la nada o es un comienzo dentro del nuevo mundo.

Por otra parte, el monte tiene un rol importante al final de “Hombre” porque el proceso de juzgamiento del personaje concluye allí. Habitar el monte es el fin que le impone el juez. Sin embargo, el monte no es solo un lugar para el exiliado, sino que tiene una interpretación: es la condena de habitar lo indefinido, el límite, reflejo del estado de su alma. Así ha quedado como resultado de un proceso interior, en el cual, Simón Atara ha sufrido una especie de vaciamiento y ha quedado en cero. Hay en la narración una aceptación de las circunstancias, de permanecer en la transición, de haberse desfigurado como hombre dentro de lo simbólico y de habitar una

neutralidad. Por eso, el narrador afirma: “Una especie de transconciencia fría y estática, le decía que todo estaba bien, hasta ese olor de animal moribundo en el que se reconocía” (*Obras* 181). La abyección de sí, representada en el hedor de carroña que emana su cuerpo, deja de molestarle y le parece bien, porque la abyección genera un rechazo violento solo como amenaza al orden establecido, pero, fuera de él, no tiene sentido. El monte metaforiza el nuevo estado del personaje.

Simón Atara ha sufrido todo un proceso que ha concluido en una limpieza del alma. Con limpieza, me refiero no solo a librarse de la culpa, sino a un vaciamiento total, pues la pérdida del alma, simbolizada en la limpieza del arma, por el juego de pares mínimos, representa el extravío de su esencia de hombre: “no lograba sentir su alma, aquel remoto lugar de oscuros verdores al que acudía de antaño, cada noche, el hombre que había sido” (*Obras* 181). Ese nuevo estado del ser se refleja en el espacio que ahora habita, lugar abandonado, hueco: “Algún remoto gallo cantaba en el vacío, y el ruido de sus olas llegaba más bien como una noción medio olvidada” (*Obras* 181). El mundo es ahora una idea vaga e imprecisa, igual que Simón Atara en su estado paradójico. El juez da la sentencia sobre lo ocurrido: “Su alma ha muerto antes que su cuerpo: puede arrastrarse sin dolor” (*Obras* 181). En la neutralidad de su vacío ya no siente el dolor de vivir.

Esta nueva situación del personaje parece ser la posibilidad de vivir en la abyección, en ese sitio inasible, donde todo se confunde y el yo pierde su individualidad al mezclarse con los otros objetos y con el espacio:

Simón Atara creía comprender lo incomunicable de su situación; las raras mutaciones de las cosas...; los hilos extraños que se habían pegado como una baba de otro mundo a su cuerpo; y, sobre todo, la conexión de ciertos instrumentos pardos –actuales– con los negros carretes de una edad negra, ¡sepultada y viva! (*Obras* 181)

La “edad negra” se relaciona con la memoria perdida del tiempo antes del nacimiento y después de la muerte, que lo abyecto nos recuerda y que por eso la llama “sepultada” pero aún “viva”. Este lugar indeterminado está entre la vida y la muerte; Simón Atara está condenado a vivir en la paradoja, en el tránsito, o la representación que escogió Dávila Andrade para este espacio limítrofe: el monte. Justamente esa es la condena: “Llévenle al filo del monte y abandónenle, a fin de que vaya por el filo del monte hacia lo ignorado que aún le falta cumplir su...” (*Obras* 181). Le dan la incertidumbre y la nada, lo que hay después del monte. Simón Atara conoce su destino y sabe que

debe enfrentarse a él, por eso, “Iba despacio. Vacilaba. El horizonte era su terror. Vacilaba. Iba. Tambaleaba...” (*Obras* 181). Es el enfrentamiento total y sin filtro con la abyección y el vacío.

El diálogo final entre los soldados ilumina todo el proceso con la sustitución de la palabra “arma” por “alma”: “El soldado negro que le había conducido hasta allí, dijo: -Ahí va el hombre que limpió su arma. -... su alma -corrigió un sargento. -Su alma -repitió el negro, esforzándose” (*Obras* 181). El arma representa esa violencia del estado patriarcal, al cual el mismo Atara pertenecía; el arma también es el crimen y la posibilidad de convertirse en criminal. El arma, en el relato, se equipara con el alma, pues, para el personaje, el alma es su peor arma. Si el alma es lo que nos define como sujetos y miembros de una comunidad humana, esta es en realidad lo que nos pone las limitaciones del mundo simbólico. Librarse de ella es, como lo muestra el cuento, salir de lo simbólico y habitar la abyección. A través del crimen, y la abyección que viene con él, Atara pierde el alma en el proceso de olvido y deja de pertenecer al mundo de lo simbólico para entrar de manera permanente en lo abyecto, que es como un morir o al menos vivir entre la vida y la muerte. La culpa por lo cometido no tiene sentido fuera de la ley; solo le queda el vacío y el vértigo.

5.1.7 Femenidad

La presencia de lo femenino en “Centinela” es casi nula. La vemos apenas en el personaje de la negra; sin embargo, es una representación negativa de la mujer, pues el narrador expresa una actitud estereotipada sobre ella que la sexualiza. Por ejemplo, dice: “La negra me vio tambalear y sonrió con picardía” (*Obras* 285). Los otros personajes femeninos casi no tienen presencia. Lo abyecto se presenta desligado de lo femenino en este relato.

En contraste, en el otro cuento sí existe una presencia femenina más fuerte. Esta fuerza aparece a través de las ventanas que comunican a Atara con el afuera desde su encierro. Un ejemplo de esto es la segunda celda, donde el personaje, desde la ventana, puede escuchar el mar. Este es un mar que murmura y que se insinúa femenino: “La voz inagotable del mar llegaba por el aire sucesivo y a ratos, como ilógica espuma de esa extensión, entraba la cháchara, la vaniloquia de una voz humana, bordada en el rumor de la marea. Iba y venía, como una falda” (*Obras* 177). Claramente hay un contraste entre la dureza y encierro de la celda, y la fluidez de lo que se encuentra afuera. La dureza es lo autoritario y masculino, como se vio en casos anteriores; mientras que lo fluido e inestable, como el agua, se asociaría a lo femenino. Cuando entra a la segunda sala donde está el Juez que parece una especie de Dios, se fija en un “extraño ventanal” (*Obras* 179),

espacio en la pared por donde atraviesa la luz, mucho más permeable que las paredes gruesas del resto del lugar. En este sentido, el ventanal es flexible y fluido, pero, no por esto, deja de tener una fuerte presencia, pues dice el narrador que era: “grosso como un torrente, o una fogata de luces verdes. La vidriera estaba constituida por una inmensa plancha de cristal en cuya superficie entrelazábanse arroyos de hojas” (*Obras* 179). Tiene el movimiento y fluidez de las plantas, los “arroyos de hojas”, pero la dureza de una plancha de cristal. Por esa fluidez, la contradicción y la siguiente descripción de Simón Atara, el ventanal parece estar relacionado a la madre: “(De pronto Atara sintió que aquella gran ventana podía ser su madre; o la gran mujer con que se acostaban todos los hombres; o su tierra recorrida de surcos y caminos: o esa mujer que venía con los testigos; o la muerte, o la vida, o la Diosa de Dios...)” (*Obras* 179). Entonces, lo femenino y específicamente lo materno se constituyen en el fluir, en la aceptación de lo contradictorio y paradójico. Llamam la atención los paréntesis que pueden significar que lo femenino, como lo abyecto, no está en primer plano.

Cuando el anciano juez, Dios, se acerca a la ventana, su cuerpo se desfigura y pierde sus límites, pues lo materno o esa fuerza femenina tiene un poder desestabilizador

Su cuerpo envuelto en intenso negro se recortó por un instante sobre el rabioso ramaje; pero, en seguida, empezó a disolverse en el dibujo, al tiempo que las hojas y las ramas le absorbían la sustancia, como espesa savia nocturna, y engrosaban. Sólo entonces, cuando la fronda había engullido al gran cuerpo del magistrado, Simón Atara pudo distinguir los verdaderos perfiles del vitral: la fantasía del vidrierista había estampado en aquella superficie la carta geográfica de la patria. (*Obras* 179)

Lo femenino como lo abyecto, representados en el vitral, amenaza la estabilidad del orden simbólico de lo masculino, encarnado en el juez. Luego el narrador agrega: “Súbitamente el anciano se retiró. Hubo un sonido extraño; casi un chasquido de superficies húmedas al separarse. Las figuras recobraron su transparencia” (*Obras* 179). La separación del vitral, de lo femenino y viscoso, de lo simbólico o masculino debe ser instantánea y necesaria porque es la separación de lo abyecto lo que hace que la vida sea posible y que el orden se mantenga. Si el Juez se deja llevar por la absorción del ventanal, corre el riesgo de desfigurarse, de perderse en esa superficie húmeda. Luego de entrevistar a los testigos y de que nieguen conocer a Atara, el juez Dios se apoya en la gran ventana como buscando respuestas: “(Sobre la mujer inmensa, o la Diosa de Dios). Oscuro dipodoclus [sic] asomado a la umbría del Génesis, con ansia de comprender los arroyos de vida

que ya se había abierto” (*Obras* 180). Algo en el proceso de juzgamiento, entendido desde lo simbólico, se había roto y el juez busca la respuesta en lo femenino, en el vitral de la contradicción.

Para finalizar, ambos protagonistas sufren una desarticulación de su realidad y de su ser a través de lo abyecto. El aspecto simbólico que les conformaba a ellos y su entorno pierde sentido ante lo abyecto que se expresa de diferente forma en cada uno de los relatos. En “Centinela” es el apocalipsis y en “Hombre”, el crimen; en ambos casos, los personajes son expulsados del orden social y deben enfrentar el vacío. Como se dijo al inicio, el centinela ve lo abyecto como un fenómeno que viene del exterior hacia él, mientras que Simón Atara, a través del crimen, siente lo abyecto como un proceso interior de desarticulación del yo, que luego se proyecta en la realidad.

Este proceso por el que atraviesan los personajes se constituye como una transición del ser que supera y excluye el ámbito de la moralidad. Es decir, el crimen de Simón Atara pierde el dilema moral y el relato se enfoca en cómo el personaje se va descomponiendo hasta quedar con un alma vacía. Lo mismo sucede con un centinela en cuanto a los valores que venían del poder para juzgar a cada uno de los personajes. En la relación entre el narrador protagonista y el indio, por ejemplo, este último le llamaba “amo”, pero su comportamiento después de la catástrofe muestra lo contrario: él marca su norte y se va, sin deber nada a nadie. El leproso, quien también había cometido un crimen, igualmente se libera de su prisión y abandona el sitio. Es como si lo moral perdiera sentido dentro de un universo abyecto.

5.2 Cabeza de gallo

El cuento que se analiza a continuación es “Cabeza de gallo” (“Cabeza”), publicado en el libro de relatos que lleva el mismo nombre en 1966. Este libro fue el último de narrativa que publicó el autor y, por lo tanto, se entiende, incluye algunos textos narrativos que han sido interpretados en el contexto de su periodo hermético, como “Un centinela ve la vida aparecer” y también “Pacto con el hombre”. Además, la publicación incluye relatos más antiguos; tal es el caso de “Ataúd de cartón” y “El hombre que limpió su arma” que salieron en libros anteriores. “Cabeza” se publica por primera vez en este libro y es uno de sus mejores y más conocidos cuentos. Brevemente, el resumen de la historia es el siguiente: Un narrador testigo/protagonista participa de las fiestas de un pueblo en un sitio bastante rural. Después de disfrutar de la fiesta de la plaza, ve cómo un hombre suelta hacia el cielo un globo de papel con una custodia pintada en su superficie. Luego, presencia una de las tradiciones del pueblo que consiste en enterrar un gallo

vivo dejando apenas su cabeza en la superficie para que los participantes, tapados los ojos, la golpeen con un palo. Cuando el gallo está a punto de ser golpeado, se anuncia que la iglesia del pueblo está en llamas. Todos corren a ver el incendio mientras el narrador desentierra y salva al gallo. Luego, describe el interior de la iglesia quemado y la figura de Cristo milagrosamente salvada, pero sin brazos ni piernas.

Los elementos en los que se va a centrar el análisis de lo abyecto en este texto son el gallo y la figura de Cristo, los cuales tienen connotaciones que solamente se pueden transformar y cuestionar a través de la fuerza desestabilizadora del carnaval que permite la inversión de la divinidad mediante la revelación de su vulnerabilidad en un cuerpo mutilado. Es por esto que se propone para este análisis una confluencia entre la idea de carnaval de Michael Bajtin y la de abyección de Kristeva; ambos conceptos permiten el cuestionamiento del poder simbólico encarnado en la divinidad. En cuanto a la interpretación, el argumento se sintetiza en la idea de que el cuerpo abyecto de Cristo (amputado y quemado), en paralelo con el cuerpo enterrado del gallo, es parte de un proceso carnavalesco que cuestiona el poder simbólico de la iglesia.

El narrador protagonista del cuento, quien aparentemente es un extranjero en el pueblo, participa de la fiesta de carnaval, descrita así: “Sobre la colina cerníase una diabólica tormenta de vitalidad” (*Obras* 269), frase que hace percibir desde un inicio la fiesta como evento que se aleja de lo sagrado, en el que los participantes se confunden en una mezcla de objetos e individuos que pierden sus particularidades y contornos. El narrador, usando la primera persona del plural para representar un colectivo, dice sobre la fiesta: “Todos constituíamos una gran familia enajenada, rodeada de vapores y espejismos. Las vociferaciones, los cánticos, y el estrépito metálico de las bandas de música, nos volcaban en el centro de una barahúnda boba” (*Obras* 269). No hay orden en el mundo de la fiesta, sino que el universo está en caos, estado donde todo parece un espejismo: “El aire resonaba y refulgía en torno a nosotros y alguien daba disparatadas vueltas al manubrio de esta máquina de sonido y visiones” (*Obras* 269). Los sentidos de la vista y el oído se sobreponen en una percepción alienada de la realidad. El narrador confesará más adelante que había estado bebiendo; su visión a través de los efectos del alcohol contribuye a la constitución de un ambiente borroso e inestable. La fiesta, de esta manera concebida, se representa como un momento carnavalesco donde los bordes entre sujetos y cosas, entre espacio y tiempo, se disuelven.

El momento de confusión y entremezclamiento de las partes, característico del evento en cuestión, se relaciona con un estado presimbólico porque se asemeja a un vientre materno, en el

que no hay diferenciación entre “yo” y “otro”/objeto, pues constituyen una sola materia. De hecho, el protagonista siente que la plaza en fiesta es una gran matriz de donde todos iban a ser paridos: “De un momento a otro, íbamos a ser paridos estruendosamente sobre un mundo encendido por los cuatro costados” (*Obras* 269). Hay una intensión por parte del autor de relacionar el desorden de la fiesta en la plaza con el estado presimbólico del mundo de lo no–nacido, de lo no diferenciado. La transición hacia una existencia reinada por lo simbólico, con el proceso de nacimiento, como muestra la cita, se concibe como violenta, porque el mundo que está afuera se quema por todas partes. Mientras tanto, el movimiento y ambiente de la fiesta se ponen en paralelo con un vientre materno en proceso de alumbramiento. “La atmósfera como una matriz gigantesca empezaba a contraerse y sus musculosas paredes exprimían nuestros cuerpos hasta convertirlos en guiñapos” (*Obras* 269). La fiesta cobra vida porque adquiere cualidades orgánicas y femeninas, como un fluido en constante movimiento. Es un gran vientre a punto de reventar, de llevar lo que tiene dentro a la luz del reino de lo simbólico.

Al inicio del relato, el protagonista afirma que “Ignoraba a dónde iba y con quiénes estaba” (*Obras* 269). La falta de familiaridad con el lugar implica un sentido de extrañeza, que relaciona al personaje con un “arrojado” en la abyección, según lo entiende Kristeva, pues dice la autora que este no se pregunta necesariamente por su identidad, sino más bien por su lugar:

el espacio que preocupa al arrojado, al excluido, jamás es uno, ni homogéneo, no totalizante, sino esencialmente divisible, plegable, catastrófico. Constructor de territorios, de lenguas, de obras, el arrojado no cesa de delimitar su universo, cuyos confines fluidos –estando constituidos por un no-objeto, lo abyecto– cuestionan constantemente su solidez y lo inducen a empezar de nuevo. (16)

El protagonista se mueve así en un universo que lo jala hacia el sinsentido, pero donde no puede dejarse llevar en su totalidad, pues se desvanecería en él. Por eso, recuerda ese estado y lugar con sentimientos contradictorios: por un lado, terror, pero, por el otro, fascinación. Lo describe de la siguiente manera:

Era aterradoramente bello ser batido y molido con los dioses y las nubes, los caballos, las mulas y las cañas y los toneles y las tiendas de colores que crujían, y olvidar todos los límites dentro de aquel fluctuante cataclismo, mar de formas y percepciones. A ratos llegábamos al infinito y volvíamos repelidos por las cascadas del océano universal, tan parecido a un baño de cieno caliente. (*Obras* 69)

Lo que hace la narración es un intento por definir un estado de vacío, de pérdida del sentido total e indefinición. Es también la sensación contradictoria del personaje que viene y va entre el miedo

y el placer, ante ese mundo indeterminado o, en otras palabras, abyecto. La idea del baño en el “cieno caliente” ilustra bien la metáfora, pues en el lodo todo es una sola masa, pero al tacto podría provocar una sensación más bien agradable.

Esta fiesta donde todo se ha mezclado y que se asemeja a un estado presimbólico también se relaciona con lo carnavalesco. La fiesta de este tipo permite que las categorías se fundan y se irrespeten los límites, las clasificaciones y, sobre todo, las jerarquías. La experiencia que trata de relatar el protagonista corresponde al ámbito del carnaval, pues él deja de ser un simple espectador y pasa a participar indistintamente con una comunidad, a la cual, sin embargo, no pertenece, de ahí el sentimiento contradictorio de extrañeza y familiaridad. Para Bajtín esta es una de las condiciones de la experiencia del carnaval: “No se mira el carnaval y, para ser más exactos, habría que decir que ni siquiera se lo representa sino que se lo vive, se está plegado a sus leyes mientras estas tienen curso y se lleva así una existencia de carnaval” (312). Adicionalmente, la confusión de la fiesta permite justamente, como en el carnaval, que el mundo se dé la vuelta; por eso, el protagonista es sacudido tanto junto a los dioses como a las mulas. Así pues, en este universo, lo peligroso se vuelve benigno, como lo explica el protagonista: “Todos los peligros se tornaban curiosamente blandos dentro de la holgada y calurosa cavidad de la fiesta”. Luego agrega: “logré recordar que me hallaba en medio del carnaval de la colina de Barriovientos” (*Obras* 269), lo cual confirma que esta atmósfera de caos y de fiesta solo se logra dentro de las posibilidades que ofrece el contexto del carnaval. Para Bajtín, en tiempo de carnaval las distancias entre sujetos disminuyen completamente dando lugar a un contacto constante y familiar (313), tal como se describe en el cuento.

Tomando en consideración lo anterior, se podría decir que hay una estrecha relación entre el estado presimbólico y el carnaval. Kristeva dice que no es “la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (11). La fiesta carnavalesca, en la que está el protagonista, se acerca así a lo grotesco y prepara un ambiente en donde los límites entre lo sagrado y lo profano, entre lo humano y lo animal, se van a perder. Solo dentro del carnaval lo sagrado desciende a lo profano, dando paso a lo abyecto.

Si lo que sucede en la plaza es una fiesta de carnaval que actúa como un vientre materno gigante que está a punto de parir; se espera que lo que siga sea justamente una especie de nacimiento, como si lo que bulle dentro de la fiesta fuera a explotar. El paso del estado

presimbólico, en este caso, la fiesta-vientre, al mundo de la Ley (una especie de nacimiento metafórico) debe ser entendido como la aparición de un tercero ante el sujeto y la madre que, por medio de la imposición de un sistema simbólico en el individuo, le permite entrar en un mundo con reglas y, por ende, existir. Para Kristeva, este tercero es un Otro que no necesariamente es el padre: “No un otro con el que me identifico y al que incorporo, sino un Otro que precede y me posee, y que me hace ser en virtud de dicha posesión. Posesión anterior a mi advenimiento: estar allí de lo simbólico que un padre podrá o no encarnar. Inherencia de la significancia al cuerpo humano” (19). De hecho, se argumenta que en el cuento el Otro simbólico está representado en la religión católica, como una fuerza que trata de poner un orden en las inversiones sociales provocadas por la fiesta de carnaval. La religión, como reguladora del caos que ocurre en la plaza, se hace presente en el globo de papel que se distingue por la custodia pintada sobre su superficie. La custodia en el culto del catolicismo es una pieza generalmente de oro donde se guardan las hostias que serán usadas para el rito de la comunión y donde estas pueden ser veneradas por los fieles. Es decir, la custodia contiene el cuerpo de Cristo. Por ende, la ascensión del globo con este símbolo representa la presencia y fuerza impuesta de la religión para establecer un orden en el momento caótico de la fiesta carnavalesca.

La escena del globo, además, coincide con el momento en que el personaje recobra totalmente la conciencia de la realidad y se separa de la masa fluida y en movimiento de la plaza, tal y como si fuera expulsado por el vientre: “no sé cómo me vi en una de las esquinas de la plaza, junto al hombre encargado de elevar los globos. En ese instante hinchaba con humo de chamizas un gran globo elíptico sobre el que estaba pintada una custodia con sus rayos de oro” (*Obras* 269). Luego, el globo sube hacia las alturas no solo con los rayos del sol pintados sino también junto a los reales, acompañado de llamas que “eran absorbidas por la luz del sol” (*Obras* 270). La escena representa la ascensión del poder de la religión en aquel universo y la imposición de su orden. La ascensión coincide con que el protagonista siente que vuelve a su estado de conciencia normal, en el que es un yo constituido en la unidad diferenciada de los otros, como si esa fuerza del orden simbólico del Otro lo hubiese poseído y salvado de la entrega a la abyección total: “La embriaguez de las primeras horas se evaporaba de mi cabeza y me dejaba en un estado de estupor que me obligaba a contemplar todas las cosas como si ocurrieran en una atmósfera imposible de compartir y al mismo tiempo, inevitablemente ligada a mi conciencia” (*Obras* 270). Así, aunque sea

momentáneamente, siente que la lucidez vuelve a su percepción de la realidad en cuanto se deja poseer por el orden simbólico representado en la custodia ascendente.

Sin embargo, el individuo no puede deshacerse totalmente de la abyección, pues siempre está presente, acechándolo y amenazándolo; de hecho, lo abyecto también define por oposición la existencia del individuo. Para Kristeva, lo abyecto es necesario para la constitución del sujeto, ya que lo simbólico solo existe para dar orden al estado arcaico de lo preobjetal: “si yo estoy afectada por aquello que no se me aparece todavía como una cosa, es porque hay leyes, relaciones incluso, estructuras de sentidos que me gobiernan y me condicionan” (18). Así pues, el narrador de este relato recobra la conciencia de su individualidad en aquel momento porque el orden del Otro lo gobierna, pero la abyección sigue presente y latente durante todo el carnaval.

Los símbolos religiosos en el cuento, como la custodia, el gallo y la figura de Cristo, son muy importantes porque apuntan no simplemente al poder regulador y conservador de la iglesia católica, sino a un evento más complejo y rico simbólicamente que es la resurrección de Cristo. Ya se mencionó que el globo tenía pintada una custodia, lugar donde se guardan y exhiben de una manera ostentosa las hostias que representan el cuerpo de Cristo: con oro y rayos del sol, como signos del poder omnipresente, omnipotente e incuestionable de Dios. No obstante, el globo que parece llevar la presencia y fuerza divina junto a apoteósicas llamas también se percibe como vulnerable a cualquier circunstancia climática o efecto del fuego porque su material, el papel, es más bien frágil. Es en esta cualidad de fragilidad del globo donde fantasma la abyección: como si, en la vulnerabilidad de este, el poder supremo de Dios contenido en el símbolo se debilitara. Algunas llamas de otros globos descienden y caen sobre los tejados: lo que sube debe caer. El narrador sigue el globo que lo conduce al lugar preciso: el juego de la cabeza de gallo, donde ocurrirá el trastocamiento de las jerarquías: lo humano se hará divino y lo divino, humano. La fiesta continúa dando lugar a nuevas ocasiones en las que el orden es trastocado.

En un intento que podría ser, en una primera impresión, denominado “costumbrista”, pero que supera esta categoría por su complejidad simbólica, Dávila Andrade incluye en este relato un juego típico de aquel pueblo. Este consiste en enterrar un gallo vivo, dejando apenas su cabeza sobre la superficie, para que luego una persona con los ojos vendados lo golpee con un palo y se lleve el reconocimiento y ovación de los frenéticos espectadores. Esta costumbre en el relato y en el contexto en el que el autor la plantea debe ser interpretada bajo el concepto del carnaval; es

decir, como un proceso carnalesco de inversión jerárquico donde la divinidad se convierte en un ente terrenal y adquiere la fragilidad de los mortales.

Un símbolo del texto de connotación importante en la tradición católica y en las sociedades influidas por esta religión es el gallo. Este animal, por una parte, es el anunciador del nuevo día, de la luz, con su canto y, por otro, es símbolo de poder: “De porte altanero, con cresta de mandarín y espolones de guerrero, con energía combativa y solapada bondad en el corral, de inconfundible canto, el gallo atisba el alba para anunciar la inminente presencia del rey sol” (Deneb 137). El hecho de que en el cuento el gallo sea sometido y enterrado bajo tierra dejándolo indefenso implica una anulación de aquel poder que representa dentro de la tradición católica. El gallo en el cristianismo tiene algunas connotaciones, pues es un elemento relacionado al sacrificio animal y el sacrificio del primer hijo. En la Biblia, está asociado a San Pedro que, según cuenta la historia, debía negar a Cristo tres veces antes de que esta ave cantara; así, está asociado a la negación de Cristo. Su uso en el cuento de Dávila Andrade no es gratuito porque el entierro del gallo indica el cuestionamiento/negación del poder Dios durante el tiempo de carnaval. Y segundo, el gallo, en la Misa de gallo, es el que anuncia al mismo tiempo dos eventos esenciales: el nacimiento y la resurrección de Jesús. Abad Martínez (2014) dice:

como cofrade de la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Resucitado, yo veo sobre el gallo como símbolo de la vigilancia y en su canto encuentro el significado de muy temprano, que en nuestra tradición cristiana se convierte en el símbolo de la resurrección, pues así como el gallo anuncia el nuevo día, de la misma manera los cristianos esperamos la venida de Cristo.

El gallo como anunciador de la resurrección estaría apuntando a la custodia que contiene el cuerpo de Cristo que al ser ingerido por los fieles permite que viva en ellos y su consiguiente salvación. La Misa de gallo, por su parte, proclama el nacimiento del Mesías. El entierro del gallo vivo y su sometimiento durante el carnaval sería entonces un acto simbólico de enterrar también la posibilidad de resurrección de Jesús al fin de la semana santa, después de carnaval, lo que quitaría la posibilidad de salvación y un serio cuestionamiento a Dios y los ritos a su alrededor. Es un intento por suprimir la restitución del orden y de invertir el poder simbólico de lo religioso.

En la inversión de roles, el pueblo asume ahora el papel de dominador del ave, de cruel torturador de un ser indefenso: “Las risas y las exclamaciones ahogaban los cloqueos del gallo, pero sus ojos, como dos gotas de cristal, miraban enloquecidos a todas partes” (*Obras* 270). A pesar de que el gallo tiene estas connotaciones en relación a Cristo, ahora está a merced de las

posibilidades del carnaval, en su condición de animal indefenso: un joven con los ojos vendados y un palo busca golpear su cabeza mientras el público lo anima y ríe horriblemente del espectáculo. El protagonista frente a esta escena grotesca se siente ante lo abyecto porque la divinidad, reducida en el enterramiento de un gallo, empieza a revelarse en diferentes connotaciones: es en realidad la divinidad reducida al ser indefenso (el animal frente a la maldad del ser humano) en manos de sus verdugos. Por eso, cuando finalmente el personaje logra liberarlo porque todos corren a ver cómo se quema la iglesia, este y la gallina se humanizan, logrando la compasión del lector:

Lanzó un cloqueo de asombro y sacudió la cabecita. Miré hacia donde él miraba y vi a la gallina Clara-legor salir de entre la alfalfa. Venía preocupadísima. Llegó junto al enterrado, pero no pudo decirle nada en el primer momento. Un cloqueo oscuro le hirvió en el buche y la garganta sin acertar a salir. Era angustia con olor a maíz tibio y a gorgojos. (*Obras* 271).

El gallo se convierte en un padre de familia que se reencuentra con su esposa después de casi haber muerto en manos de unos salvajes. Por lo tanto, los elementos simbólicos en el cuento no parecen tener connotaciones fijas pues dentro del ámbito carnavalesco fluyen entre sus posibles significados.

El siguiente suceso muestra la idea central del cuento: la imagen de Cristo es abyecta porque se basa en la idea de un Dios humano, frágil y mortal, tanto como un pobre gallo enterrado hasta el cuello. Se plantea un paralelismo entre el gallo y Cristo. Visualmente, el animal sin patas ni alas, amarrado en una tela, se conecta con la figura de Jesús quemada en el incendio: “entre los escombros renegridos y los adornos quemados, vimos el cuerpo de crucificado, que sin brazos ni piernas, apenas había sido tocado por el fuego” (*Obras* 272). Ambas figuras carentes de extremidades son cuerpos amputados, símbolos de la divinidad, pero que en estas condiciones son extremadamente humanas. Vemos ahora a Dios, lo sagrado, en un cuerpo roto e indefenso: el gallo y la escultura quemada. Las llamas que en un inicio representaban el poder divino ahora se vuelven en su contra y destruyen la figura sagrada: “Cuando el incendio empezó a morder el altar compuesto en lo alto con la imagen crucificada del Patrón de la Fiesta, la gente cayó de rodillas murmurando y clamando un milagro. Pero no ocurrió nada” (*Obras* 272). La fuerza divina, incapaz del milagro para salvarse a ella misma, se muestra ineficiente y absurda. Se puede afirmar que la verdadera inversión del poder de lo divino en el ámbito del carnaval es la revelación de que las representaciones de Jesús en el catolicismo, en una figura humanizada, son potencialmente abyectas.

5.3 Entre Autopsias

César Dávila Andrade escribió dos cuentos homónimos: “La autopsia” (1943) y “Autopsia” (1952). “La autopsia”, probablemente uno de los primeros relatos que escribió, aparece en la *Revista Tomebamba* en la ciudad de Cuenca, que estaba dirigida por Humberto G. Mata, en un contexto posgeneración del treinta, es decir, del realismo social. De hecho, vemos que, a pesar de que ambos cuentos aborden el mismo tema: la autopsia, este dirige la temática hacia un aspecto del realismo social: la denuncia de las condiciones sociales del indígena; mientras que el segundo cuento aparece nueve años después en el primer libro de cuentos del Dávila Andrade, *Abandonados en la tierra*, cuando el autor estaba explorando la relación de la abyección y la mujer. Es interesante que abajo del título del primer texto diga “(esquema)”, como si sintiera que el cuento no estaba completo. De hecho, en “Autopsia” se encuentran elementos reutilizados e incorporados del texto anterior, aunque son dos historias bien diferenciadas. El punto de contacto entre ambos, además del evento de la autopsia, es lo abyecto de los cuerpos muertos que la ley, encarnada en ciertos personajes, enfrenta y trata de asir. En cuanto a las diferencias, el primer cuento aborda la temática indígena y el segundo la abyección y la mujer. Al ponerlos en diálogo, se ve que la muerte es el eje transversal que inquietaba al autor en su obra desde la juventud hasta la adultez y fallecimiento.

Ya se ha dicho que el cadáver, para Kristeva, es el elemento de la abyección por excelencia. El sujeto que enfrenta al cuerpo muerto está ante un objeto que sacude de manera violenta su ser, pues le indica lo que debe constantemente rechazar para poder ser. En palabras de Kristeva: “así como un verdadero teatro, sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir” (10). Es la muerte que aparece infectando la vida. Adicionalmente, se puede decir que, desde lo abyecto, el cadáver es un cuerpo en el límite, situado entre la vida y la muerte en plena transición. Kristeva agrega: “Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente” (10). Al otro lado del límite, está la nada, la desintegración del ser, el vacío. Los cuerpos muertos están por cruzar este borde e indican el vacío a través de la abyección.

Tomando esto en cuenta, en los textos analizados, los cuerpos muertos objetos de las autopsias se presentan en un constante movimiento entre la representación de lo vivo y lo inerte en un juego de vaivén. En “La autopsia” (1943), el Teniente Político, su secretario, el mayordomo de una hacienda y un carpintero, a falta de médicos, van a practicar la autopsia en un cuerpo

encontrado en una quebrada. Si bien el muerto tiene nombre, Melchor Niemes, y los presentes lo conocen, el narrador lo describe como un bulto: “Yace sobre ella [la mesa] un bulto cubierto con una sábana mugrienta. Es el cadáver de Melchor Niemes” (*Obras* 9). Así el mismo ente es por un instante un objeto y, al siguiente, una persona. Cuando el carpintero va a empezar a cortar el cráneo, se ve este movimiento: “–Debe ser más dura que el eucalipto –sugiere Don Jerónimo, mirando la cabeza del muerto”. Luego el narrador agrega: “El artesano se coloca al costado y asienta los primeros dientes del instrumento sobre la frente helada de Niemes” (*Obras* 10). Al dar el nombre de la persona, la cabeza inerte se humaniza y el efecto de lo abyecto ocurre, pues deja de ser una parte que se corta y deviene la persona.

En el segundo cuento sucede un fenómeno similar. En este caso, dos indígenas han encontrado el cadáver en el camino hacia un pueblo. El movimiento de vaivén que lleva al cuerpo desde el reino de la vida hacia el de la muerte se expresa de diferentes maneras. Primero, la idea de que el acto de morir es el momento más vívido del ser humano es una paradoja porque expresa la posibilidad de vivir más mientras se muere. El narrador imagina el presentimiento de la muerte en el sacerdote: “Quizás el gran presentimiento, el único que es más vivo que la suma de todos los días de una vida; el aviso oscuro y nítido de la muerte, había obligado al bulto a desviarse de aquel camino en caracol... O, tal vez, el no-aviso, la fuerza incontrolable de lo turbio, la violencia gratuita de las cosas...” (*Obras* 97). Se muestra así al acto de fallecer como uno de transición indeterminada que solo se entiende mediante la contradicción: el acercamiento imparable e inevitable de la muerte es lo más vivo del ser humano. La idea de vaivén, en este caso, se encuentra en la paradoja que nos lleva de un lado al otro del sentido.

La autopsia es realizada, como en el otro cuento, por las autoridades del pueblo porque no hay un médico. El narrador hace un salto de la voz activa a la pasiva en un juego que cambia de un momento a otro el sujeto de la acción. “Diecisiete días después apareció el bulto. Mejor, fue descubierto” (*Obras* 97). En la primera oración, el narrador pone al cuerpo como sujeto de la acción; mientras que, en la segunda, como si se corrigiera al pensar que un muerto no puede ejecutar una acción, salta a la voz pasiva cediendo la acción a un sujeto impersonal. La representación del cuerpo se torna ambigua porque se mueve entre lo vivo y lo muerto. Así, los detalles de la descripción del cuerpo también deambulan en el límite, como en el siguiente ejemplo:

Uno de los empíricos retiró la botella de aguardiente de la mesa, y los pies del cadáver quedaron aparentemente privados de su ocupación inmediata, pues el frasco había reposado junto a ellos hasta ese instante y los dedos gordos parecían

indicar la altura del licor. Ahora, yacían sin objeto. Y tal vez ya nunca recuperarían su inusitada importancia. Era la última actitud viva que habían ejercido. (*Obras* 103-04)

Los dedos en un sentido metonímico apuntan a todo el cuerpo. Ante la visión de los presentes, ese cuerpo empieza a transitar hacia la muerte, va perdiendo poco a poco el sentido de “persona”. En el detalle de los dedos que parecían indicar la cantidad de aguardiente en la botella, el cuerpo entero deja su última utilidad y sentido de vida.

Las descripciones en ambos cuentos sobre cómo abren el cuerpo, especialmente las cabezas, de los muertos son bastante crudas y directas. Poner al descubierto el cuerpo muerto y abierto hace que quien observa se enfrente a la muerte de sin filtros y que, por lo tanto, se le debe su propia muerte. Al ver la cabeza del cura abierta en “Autopsia”, el Teniente exclama: “–Un puñado de nubes apretadas! ¡Y pensar que yo... que todos... al fin!” (*Obras* 106). El narrador relata de una manera bastante realista cómo se corta la cabeza. El secretario ordena a los indios:

–Vos, sujétale los hombros. Vos, la quijada. ¡Duro! Posó el serrucho sobre la frente helada, rozando las cejas inmóviles y secas... El Secretario impulsó diestramente el instrumento y lo retrajo hundido ya en la carne viva. La piel abúlica y laxa se replegó en un pequeño oleaje y en entrecejo adquirió de repente un vivo gesto de disgusto... Cuando el cuerpo estuvo dispuesto, serruchó prolijamente el contorno, siguiendo sin conocer, pero con seguridad, la raíz del arco cigomático. Luego, alzó la hoja llena de adherencias de carne sanguinolenta y pequeñas esquiras. (*Obras* 105)

Las descripciones de los movimientos de la carne mientras es cercenada y de los restos que quedan en la herramienta, son bastante realistas e incluso naturalistas, en fin, crudas. Es como si no hubiera un filtro y el narrador pusiera ante el lector la realidad del cuerpo muerto. Es la muerte en vivo (valga el oxímoron) que, Kristeva explica, el individuo necesita rechazar, pero que siente como parte de sí. Este rechazo/atracción, lo sienten los personajes y el lector, por eso, el narrador cuenta que el Teniente “tomó inmediatamente la botella y se alejó con dirección a la puerta” (105) en el momento en que el cráneo era abierto, como reacción de rechazo a lo abyecto. La botella de aguardiente acompaña a este personaje como una forma constante de evadir la realidad, de separarse de aquello que le recuerda su propia muerte.

En “La autopsia” (1943), la escena y las descripciones son bastantes similares. En este caso, el discurso médico presenta una visión impersonal sobre el cuerpo, objetivándolo: “–¡Vamos a las cavidades!– agrega el mayordomo, empuñando el cuchillo; y hunde la punta afilada del hierro, en

el hoyo de la garganta del difunto” (*Obras* 10). El mismo personaje que parece tener tanto entusiasmo por cortar el cuerpo “De improviso hace un corte rápido, a lo largo del abdomen e instintivamente da varios pasos atrás, arriscando las narices” (*Obras* 11). Vemos, como en el primer texto, primero una crudeza en el proceso de la autopsia y luego este natural rechazo/alejamiento.

Los personajes de los cuentos tienen variadas connotaciones. Por un lado, están los presentes durante las autopsias que, en ambos casos, son las autoridades (o lo que más se acerque a ellas) de pueblos aislados de los grandes centros. No hay médicos presentes, sino solo el Teniente con su respectivo secretario y otros “empíricos”, como el mayordomo en el primer cuento. Aunque la representación de esta autoridad se vea afectada por el consumo del alcohol y, en el segundo cuento, por el morbo, estos personajes personifican la Ley en sitios donde esta apenas tiene lugar. Es por esto que, a pesar de que nadie esté controlando, siguen una especie de ritual en el que dejan claro en nombre de quién están practicando estas autopsias. En “La autopsia” (1943), dice: “Al cabo de unos minutos, el Secretario se nos pone de pie: –Voy a juramentarlos, Señores! – exclama... El Secretario eleva su diestra, hace con el pulgar y el índice el signo de la cruz e interroga a los dos hombres con la fórmula sacramental” (*Obras* 10). Asimismo, en “Autopsia” (1952), el Secretario, antes de empezar a cortar el cuerpo, “Se puso a la cabecera y se santiguó, dibujando una gran cruz brillante con la hoja dentada” (*Obras* 105). La autoridad del Estado, representada en el Teniente y su Secretarios, se funde con la religiosa en los gestos que hacen para formar una sola fuerza con la cual enfrentar el cuerpo muerto. La religión en los relatos se presenta integrada e inseparable de la Ley del Estado; ambos forman la Ley que intenta explicar lo abyecto.

La ley de lo simbólico, para Kristeva, es aquel sistema que nos gobierna, en el sentido de que da un orden a un mundo caótico que merodea lo abyecto. El cadáver, así expuesto de forma tan directa, es abyecto en el sentido de que la muerte que indica nos conecta con el mundo presimbólico, aquel donde no hay orden. Por lo tanto, el hecho de que los personajes que representan la Ley ejecuten la autopsia está vinculado al intento de la Ley por dar un significado a la muerte o al sentido inasible de esta. La exploración del cuerpo de manera pseudocientífica busca respuestas imposibles de hallar. A través de un discurso policial/científico/religioso, se trata de explicar el elemento más abyecto que puede existir y que se conecta con el misterio de la muerte.

Para entender el intento por dar un sentido a lo inexplicable de la muerte, se pueden analizar los tipos de lenguaje que en el texto describen al cuerpo. Por un lado, se usa un lenguaje médico,

o pseudomédico, que contrasta, por otro lado, con un lenguaje más bien poético. El lenguaje en tanto sistema que da forma a la realidad y como herramienta básica de la ciencia, intenta explicar la muerte en el único objeto empírico que tiene: el cadáver. Mientras tanto a la otra forma de entender el misterio, que es la poesía, se le cuela entre líneas. Como resultado, en algunas de las descripciones del relato, se presenta una forma específica de hablar sobre el cadáver, caracterizada por una mezcla entre un estilo seudocientífico y un acercamiento hacia lo poético con símiles y metáforas. Se ha visto que las descripciones poseen un lenguaje crudo que usa los recursos de la medicina (aunque sin llegar a ser un discurso científico), pero que se junta con comparaciones inesperadas. Por ejemplo, dice el narrador: “El Secretario aplicó el serrucho sobre la protuberancia occipital, después de tantearla con dedos expertos, como probando una fruta. El instrumento chirrió con árido rasguño, sacando rítmicamente por los lados, breves greñas pegadas a grumos de sangre y partículas de cuero cabelludo” (*Obras* 105). En el mismo fragmento, se encuentran partes de estilo médico contrastadas y complementadas con símiles (“como probando una fruta”) o metáforas (“chirrió con árido rasguño”), que desarman el sentido del lenguaje objetivo. La convivencia de dos estilos aparentemente antagónicos representa los intentos constantes y no siempre exitosos de la fuerza de la Ley de lo simbólico (del discurso médico) por aprehender lo abyecto: el cadáver, más allá de lo físico, pues el cuerpo muerto apunta a ese sitio indeterminado de la abyección, mientras que otra fuerza, desde lo poético, pugna por entrar como lenguaje más apropiado a la explicación y comprensión de la muerte.

Adicionalmente, en “Autopsia” (1952), el esfuerzo de las autoridades por descifrar qué pasó con el muerto y, por tanto, simbólicamente explicar la muerte, se ve oscurecido por un elemento que es un leitmotiv en la obra de Dávila Andrade: el alcohol. Los encargados de realizar la autopsia creen que la mejor forma de enfrentar la muerte es con unos cuantos tragos de aguardiente. Esto hace que cualquier intento científico por aprehender el sentido del deceso quede borroneado y difuminado por el efecto del alcohol. La visión del sitio donde se practica la autopsia no es clara: “La luz repentina no les permitió ver en el primer momento sino una especie de amontonamiento de gradas sobre un tejado; unas figuras humanas colgadas de alambres rojos y unos círculos de humo que se abrían y cerraban en el centro del cuadro” (*Obras* 103). En este ambiente alcohólico y lleno de humo, nada es claro y todo lo que sucede está bajo este lente.

Además, el hecho de que la autoridad tome aguardiente hace que pierda potestad y entre en contacto con lo abyecto. El Teniente es un personaje construido sobre una masculinidad

morbosa que indirectamente se siente con el derecho de poseer el cuerpo de Apsara, la amante del sacerdote muerto. Inferimos esto del pensamiento de ella sobre él: “Borracho imbécil; me mira la garganta y los senos y quisiera poseerme aquí mismo, en el suelo (conozco la lujuria que remueve el alcohol): con esos labios morados y hediondos a aguardiente” (*Obras* 102). La representación de la autoridad, como Ley, entonces no es estricta ni correcta ni respetable, sino también, como todo en este universo, abyecta.

Es importante indagar en ambos cuentos sobre las identidades de los cadáveres porque es bastante simbólico. En “La autopsia” (1943), el cuerpo pertenece a un indio; mientras que, en “Autopsia” (1952), el cuerpo es de un religioso. La indagación médica/empírica y sus resultados en cada uno de estos dos cuerpos ilustrarán las preocupaciones estéticas de Dávila Andrade en cada uno de los momentos históricos y literarios en los que escribió estos relatos. El primer texto habla sobre el indio y su condición deplorable en la sociedad, lo que demostraría que los primeros cuentos de Dávila Andrade, efectivamente, están relacionados al realismo social, movimiento literario predominante de la época. Por otra parte, el segundo relato tiene como centro el cuerpo de un cura que ha sido seducido por una mujer (sí, en voz pasiva). Esto iría en concordancia con la presente disertación que postula que la mujer, especialmente su cuerpo, en la obra narrativa de Dávila Andrade, se conecta con lo abyecto, una fuerza cuestionadora del mundo simbólico. Aunque en el primero el cuerpo del hombre indígena también puede funcionar como elemento abyecto cuestionador del orden.

En los dos textos, las descripciones que se hacen de los cuerpos le dan al lector las pistas de la identidad de los fallecidos. En “La autopsia” (1943), se dice claramente que el muerto es un indígena; además, tiene nombre y apellido. Esta es la descripción: “—Poncho rojo de lana de la tierra y camisa de sarga blanca con rayas verdes”, dicen los empíricos en tanto arrancan al cuerpo los pantalones. El Secretario detalla: “Calzones de chillo azul marino y calzoncillos de chillo blanco”. A continuación describe: “—Zapatos amarillos de vaqueta y medias color café. Pertenece a la raza americana, y mide 1,60 mts. De estatura...”. Más adelante se agrega: “La masa blancuzca de los sesos emerge de un vaso cuyo borde circuye negra pelambreira” (*Obras* 10). Estos datos serán de relevancia (el poncho, la cabellera negra), pues su condición de indígena al final del cuento explica por qué el interior del cuerpo está destrozado como ilustra el informe concluyente de la autopsia:

Un prolijo examen de la cavidad torácica nos hizo ver que la víctima tenía los pulmones como quemados por el sol. Otrosí: decimos igual de la tráquea y los tubos adyacentes. Examinado el corazón, encontramos que este tan principal órgano de la vida, hallábase encogido y magullado, como si hubiera sufrido una gran tribulación. (*Obras* 11)

La conexión entre su condición de indígena y su sistema respiratorio destrozado devela que el texto se está refiriendo a las deplorables circunstancias de trabajo de los indígenas en las minas. Además, el corazón encogido muestra la pena del individuo por haber sido explotado. La situación social e histórica de abuso y esclavitud de este grupo étnico se conjuga en el cuerpo muerto que la ciencia explora, pero que no logra explicar en su totalidad. Lo poético, por su parte, en lo abyecto del cuerpo destrozado, revela la denuncia social de esta situación.

En “Autopsia” (1952), la descripción del cuerpo adquiere otro rol en la narración, pues esta no revela la identidad del cuerpo, sino hasta el final, lo que convierte al lector en una especie de detective. Durante la narración se van dando más pistas para que el lector y los otros personajes vayan conectando los eventos. De hecho, el relato tiene bastante del género policial, pues se presentan tres historias paralelas: la de una zorra que sale a cazar; la de una mujer y su amante sacerdote; y la de cadáver encontrado en el camino a quien le van a realizar la autopsia. Las tres narraciones convergen al final para dar sentido al cuento, pero para que esto suceda tanto el lector como el personaje del Teniente político, que tiene el rol de un seudodetective, deben interpretar los eventos.

Una de las primeras pistas que da la narración es la descripción del cadáver cuando apenas es hallado:

Los tobillos mostraban lastimaduras. Alrededor de ellos se enroscaba la huella pálida de las correas de las sandalias. Las rodillas, recogidas, mostraban grandes callos amarillentos, más muertos que el resto del cuerpo. Los muslos flacos, poco velludos, estaban recorridos por hondas depresiones verdosas. (*Obras* 104)

Tanto el lector como los otros personajes no saben todavía a quién pertenece el cuerpo y esta primera exposición va dando algunas pistas y alzando interrogantes: el uso de sandalias y las rodillas callosas pertenecen a un religioso, pues solo una persona con este oficio tiene estas características por rezar arrodillado; sin embargo, el resto de su vestimenta es la de un civil y le queda tan grande que parece prestada. El descubrimiento total de la identidad del cuerpo se produce en el momento en que destapan el cráneo jalando la parte segmentada como una tapa y se dan cuenta de que la cabeza tenía una tonsura, forma de llevar el cabello característica de los religiosos.

Al darse cuenta de que efectivamente el cadáver pertenecía a un religioso, el proceso de la autopsia es suspendido por considerarlo un cuerpo sagrado. Otra pista que revela la identidad del sacerdote y también de la mujer blanca es que él tiene tatuado en su brazo la palabra Apsara, la cual, al final se descubre, es el nombre de la mujer.

En lo que se refiere a su condición de cuerpo sagrado por ser sacerdote, para el lector que ya ha conectado las tres historias, esto no tiene sentido, pues él en vida la había perdido cuando cedió a su deseo por la mujer. Esto es muestra de que, en el relato, pugnan dos fuerzas: la religión encarnada en el sacerdote que se presenta débil ante la fuerza seductora de la mujer y la feminidad entendida desde la abyección. Es en este choque entre dos fuerzas donde convergen la historia de la zorra que baja a cazar y la de los amantes (Apsara y el fraile). Sobre la primera historia, que está con el propósito de explicar la segunda, dice:

Las zorras bajan de noche hasta el bisel de la breve meseta en la que pululan las espigas vanas; luego, con una gallina muerta en el hocico palpitante, descienden saltando hábilmente de lado, lanzando gruñidos de rabia y de placer, y proyectando en el trayecto rápidas secreciones de orina fétida. (*Obras 97*)

Estos animales hembra, según la explicación, son rabiosas y sienten placer por la caza.

Paralelamente, está la historia de la mujer blanca y de pelo negro de la ciudad que llega al pueblo después de un encuentro amoroso ilícito con un sacerdote:

La mujer blanca, de cabellera espesa, brillante y negra como el azul de abismo más radiante, llegó a media noche. El fraile –disfrazado de civil– que la dejó allí, le ayudó a desmontar y al recibirla entre la penumbra, aspiró el olor de la mujer confundido con el de la caballería y el cuero de la silla. (*Obras 97*)

Se asocia desde el inicio la mujer con cierta animalidad, la cual al final del relato se confirma cuando las dos historias se relacionan: Apsara es como la zorra que caza su presa que, en este caso, es el sacerdote, lo deja indefenso ante su amenaza y luego muerto como las gallinas. Por tanto, la protagonista es una fuerza abyecta que hace frente a una masculinidad debilitada y representada como víctima.

Se puede afirmar que Apsara es un personaje que está propuesto desde la abyección de la feminidad. Lo abyecto es lo que debemos depositar al otro lado del límite imaginario que separa el “yo” de aquello que lo amenaza, pero que no debe ser excluido totalmente porque es lo que define la vida y le otorga al sujeto un puesto adecuado en el orden simbólico (Creed 53). En el relato, el sacerdote es el sujeto que debe rechazar aquello que lo seduce y que sabe lo va a llevar a

la destrucción del “yo”, aquello es la mujer, Apsara, que, no obstante, debe ser tolerada para definir por contraste la masculinidad y el poder religioso/patriarcal. A pesar del peligro de la abyección encarnada en la sensualidad de la mujer, el fraile se entrega a su seducción y, por eso, termina muerto. No se conocen muy bien las causas de su muerte, pero los personajes la relacionan con Apsara. Por ende, la tentación del cuerpo femenino se representa como fatal en los hombres que más bien son presentados como débiles y vulnerables.

El rechazo de lo abyecto como el rechazo a una secreción corporal, por ejemplo, el vómito, la orina, las heces, etc. permite al individuo colocarse lejos de aquello que le recuerda su destrucción. El cadáver produce el mismo repudio porque este sería el elemento al cual esas sustancias del cuerpo conducen: “The body ejects these substances, at the same time extricating itself from them and from the place where they fall, so that it might continue to live” (Creed 55-56). Si decimos que la mujer es lo abyecto en el relato, la entrega a lo femenino en detrimento de su fidelidad hacia la religión implicaría llevar su “yo” hacia la destrucción, es decir, convertirse en cadáver. Además, Barbara Creed explica que “The subject, constructed in/through language, through a desire for meaning, is also spoken by the abject, the place of meaninglessness – thus, the subject is constantly beset by abjection which fascinates desire but which must be repelled for fear of self-annihilation” (58). Entonces, más allá de que se sepan o no las causas reales del fallecimiento del sacerdote, se plantea en la visión de la sociedad (integrada por las autoridades que ejecutan la autopsia) la entrega total hacia lo femenino/abyecto como la causa de la muerte. Apsara, a pesar de no tener ninguna relación con la muerte del fraile, es juzgada por haberlo seducido como si en ese acto hubiese causado su muerte con una fuerza maligna que emana de su cuerpo.

La construcción del personaje de Apsara está basada en una feminidad abyecta. Ya hemos mencionado que cuando los límites entre lo humano y lo animal se borran se produce un efecto de abyección. Así, en la protagonista, el paralelismo con la zorra apunta a la animalidad de la sexualidad femenina. Cuando el Teniente la ve alejarse, el narrador describe un puente y “En el centro, se movía una mancha roja, no mayor que una chinche. –Una verdadera zorra!” (*Obras* 108-09). Las características de la hembra de esta especie se transfieren a la protagonista. El Teniente piensa enseguida de haber pronunciado esas palabras:

¡Las zorras saltan de noche los arroyos; atraviesan los valles con la cola baja y tensa; en el trayecto lanzan breves secreciones de orina fétida para alejar a sus pequeños enemigos...; cruzan los puentes por las balaustradas, desafiando al abismo...;

entran a los gallineros y atrapan a las aves por el cuello; le abren el vientre; devoran en el regazo mismo de las gallinas los huevos en formación, y entierran los pedazos que no logran tragar! (*Obras* 109)

Apsara es una mujer zorra que ha cazado a su presa y lo ha destrozado. La fuerza de seducción funciona desde lo ilícito, lo prohibido, lo que no huele del todo bien. “Había algo en ella que la identificaba con todos estos deslizamientos en la oscuridad, y con todos estos hechos animales de la noche” (*Obras* 97). Su aventura con el sacerdote ocurre en la noche fuera de la ciudad para ocultarla hábilmente de su esposo, hijos y de la sociedad en general. Es un ser que se mueve constantemente en la oscuridad, su cuerpo seductor pertenece a ese lado. Por eso, el narrador lo describe como “aquel cuerpo oscuro de mujer blanca, envuelto en la oscuridad de la noche” (*Obras* 97). Habita lo oculto, lo que todos sospechan, pero nadie dice.

Como complemento a esta animalidad que, por un lado, le da astucia y, por otro, una presencia instintiva de su cuerpo, el comportamiento y la apariencia de Apsara son importantes para entender el poder de seducción. Su comportamiento se produce siempre en el límite del cuestionamiento a la regla. Si la sociedad exige el recato del cuerpo de la mujer, ella, en contraposición, disfruta de su sexualidad, por eso, recuerda el contacto físico con el sacerdote: “Ella recordó que sus nalgas estuvieron por un instante sobre el pecho del joven diácono. Y sintió las manos de él en su cintura, a los lados de los senos que temblaron, y bajo las axilas” (*Obras* 98). A esto se suma una apariencia de piel blanca y pelo negro azulado, belleza que resalta con afeites como polvos y labiales. Cuando le piden que vaya a reconocer el cadáver, “La mujer blanca continuó pintándose la boca como para una fiesta. El cutis de su rostro resplandecía y se organizaba con nueva expresión al rededor [sic] de los labios que iban viviendo –libres y bellos– a cada toque” (*Obras* 101). La sensualidad tanto en su comportamiento como en su apariencia, junto a su sexualidad, representa una amenaza al orden simbólico de la religión.

Esta mujer que es parte zorra, parte humana, con una sexualidad que emana de su apariencia física y comportamiento, se traduce en una feminidad abyecta que se propone como amenaza a una masculinidad débil y vulnerable. De hecho, “Apsara” significa ninfa, lo que contribuye a que este personaje sea entendido desde la seducción. Piensa sobre su amante muerto: “¿qué hombre puede ser un muñeco que ha huido siempre de las mujeres hasta entrar en un claustro, y que apenas siente el olor del primer corpiño es capaz de traicionar a su Dios, y a sus votos?” (*Obras* 102). Se produce un antagonismo entre mujer y Dios, como dos conceptos opuestos y excluyentes. Las palabras de Apsara develan no solo su opinión y posición ante los sucesos, sino

también la contradicción en la que la pone el orden simbólico de valores y comportamientos en cuanto a la sexualidad femenina:

Y si realmente fuera él (el que supongo), ¿qué culpa tendría yo? ¿Acaso una mujer debe responder por los sentimientos que despierta en un hombre?... Pero, por otra parte, es verdad que quise enloquecerlo de deseo; porque aquella vez me desnudé fingiendo no advertir que la ventana estaba abierta, cuando en realidad el aire me lamía los senos y los muslos y sabía yo que él fingía leer en el breviario. (*Obras* 102)

Muestra que la culpa que ya se le imponía no tiene sentido, pues la sociedad está empatando la seducción con el asesinato. Ella cuestiona su culpabilidad.

Mientras que la posición fetal en la que fue encontrado el cuerpo del sacerdote en el camino contribuye a la idea de inocencia y fragilidad de lo masculino, Apsara se presenta peligrosa. El diácono, mientras desea el cuerpo de Apsara, en su debilidad, siente terror: “Sintió el cuerpo de la mujer ansiosamente, pero al mismo tiempo bajo el imperio de un extraño terror” (*Obras* 97). Este sentimiento debe ser asociado con la reacción ante lo abyecto, pues al entregarse al deseo está dejándose llevar hacia la abyección de la fuerza de la seducción femenina, es decir, hacia lo que pone en peligro su condición de hombre dentro del orden simbólico. Si lo monstruoso es aquello que no respeta los límites entre lo humano y lo animal, lo monstruoso femenino, como es el caso de la protagonista, representa una mujer animalizada, sexualizada e instintiva, desde una sociedad falocentrista:

On the one hand, those images which define woman as monstrous in relation to her reproductive functions work to reinforce the phallogentric notion that female sexuality is abject. On the other hand, the notion of the monstrousfeminine challenges the view that femininity, by definition, constitutes passivity. (Creed 557-58)

Así, Apsara al presentarse ante los ojos de la sociedad como una mujer-zorra seductora se convierte en un peligro para el orden social. Es una especie de *femme fatal* por eso dice: “¡Y, no me importa, al fin, que haya muerto, si es él! Tengo que morir y matar mucho aún, durante toda esta vida...” (*Obras* 102). Su impulso seductor es una amenaza para los hombres que, como el sacerdote, pueden terminar muertos. Si se traduce eso a un plano más general, se puede decir que el texto propone una feminidad abyecta, como fuerza peligrosa para el orden simbólico.

Para finalizar, los dos cuentos homónimos abordan el enfrentamiento al cadáver como objeto abyecto, representan una autoridad débil y frágil que apenas intenta entender la complejidad

de la muerte a través de las autopsias. La diferencia entre las narraciones es que en el cuento más tardío aparece la presencia de la mujer como causa de la perdicción del hombre de Dios, lo que complejiza la historia y la conecta con otros relatos davilianos.

CAPÍTULO 6. LO ABYECTO DESDE EL GÉNERO, LA MATERNIDAD Y LA SEXUALIDAD

6.1 Las nubes y las sombras

A pesar de estar en una colección de cuentos, por su larga extensión, “Las nubes y las sombras” (*Abandonados en la tierra* 1952) podría ser considerada una novela corta. Es un texto que, aunque sea de los primeros, no se acerca al realismo social, como lo menciona Dávila Vázquez para los relatos de aquella época. Más bien es una narración que ya engloba preocupaciones que poblarán sus futuras producciones, como el cuerpo femenino, el deseo y el pecado.

La historia empieza con la descripción de un camino rural que lleva a un convento durante un verano en la sierra andina caracterizado por cielos de un azul limpio, y una desesperante y larga sequía. Desde el convento rodeado de muros, un sacerdote, el padre Roque, observa con sus catalejos un automóvil que estaciona en un descampado. De él, bajan un hombre grande y negro y una mujer blanca y joven. En medio del llano, el hombre y la mujer tienen relaciones sexuales. Este evento, que observa aparentemente de manera involuntaria, lo deja un poco perturbado. En el convento hay cinco novicios a su cargo. El Padre Roque los conduce al sitio donde ocurrió la escena entre el hombre negro y la adolescente blanca, y ahí realiza un sermón y les hace rezar a sus estudiantes, como en un rito de purificación. En el almuerzo del siguiente día, en el comedor notan un olor a podredumbre. Los novicios se ponen a buscar la fuente del hedor hasta que descubren debajo de las tablas del suelo una fotografía de una pareja en cópula. El Rector los castiga y les pone a limpiar el sitio para que olviden la imagen. Al día siguiente, se dan cuenta de que uno de los novicios ha escapado. El Padre Roque lleva al grupo de los cuatro novicios restantes en una excursión a la ciudad para buscar al desertor. Durante la búsqueda, otro de los jóvenes decide escapar. A pesar de que el sacerdote lo busca en una casa donde lo ven entrar, su esfuerzo es inútil y deben regresar con uno menos. Para preservar a los tres novicios restantes, decide el Rector mandarlos a una romería por quince días. El Padre Roque se queda en el convento con un indio sordo que hacía de jardinero, a quien le gusta desnudarse en el jardín, y el hermano cocinero.

Con sus binoculares, el sacerdote mira la ciudad y la gente saliendo en una procesión para pedir por la lluvia, pues la larga sequía había traído la peste. En ese momento, mira que en el cielo se ha formado con nubes una cara de mujer. Todo el cuerpo voluminoso de la mujer se va figurando en el cielo; la imagen es, para los concurrentes, la Virgen María, que manda las lluvias ante el

pedido de los fieles. Al lado de ella, se forma otra figura: un unicornio con un gran miembro viril que finalmente la posee. Después de presenciar la escena, el Padre Roque se retira de la ventana viendo cómo empieza por fin a llover. Durante el aguacero, una mujer hermosa mojada llega a caballo al convento y pide refugio de la lluvia por unos momentos. Después se aleja galopando. Queda en el sacerdote el sonido obsesivo del galope y la imagen de la mujer con apariencia de amazona; sensaciones que lo persiguen.

Después de lo ocurrido, el Padre Roque siente la necesidad de volver a su pueblo natal y ver a su viejo padre, que no ha visto desde hace muchos años. Un día que el jardinero ha dejado su ropa en la habitación mientras está en la huerta desnudo, el Padre Roque la roba para ponérsela y escapar del convento hacia la ciudad. Allí se alberga en una casa maltrecha, al parecer, donde alquilan cuartos a prostitutas. Al día siguiente, sigue el viaje en tren en tercera clase entre indios. Cuando llega a su pueblo, descubre que todo ha cambiado, que ahora es una pequeña ciudad y que, donde se encontraba la casa de su padre, ahora hay un hotel. Ahí le parece ver a la mujer a quien había dado refugio en el convento el día de la lluvia. Los empleados del hotel le creen loco por decir que aquella era la casa de su padre y lo botan del lugar. Va a hospedarse a un sitio humilde alejado del pueblo. Se despierta en un momento impreciso entre la noche y la madrugada, y sale de la habitación tanteando las paredes y sin poder distinguir nada. Siente que habita un sitio vacío e indeterminado. Finalmente, encuentra una pequeña luz que, piensa, le podría guiar. Se queda sentado esperando el alba.

El Padre Roque participa de la religión, como miembro que hace parte del orden simbólico que representa esta institución. Es decir, disfruta de los privilegios que le da el sistema al reproducir, él mismo con su vida y hábitos, el orden y jerarquía del convento, a la manera foucaultiana. Esto lo obliga a mantenerse alejado de cualquier fuerza que amenace dicho sistema como lo femenino, el deseo y el sexo. Estas fuerzas antagonistas se le presentan al sacerdote a través de una serie de signos que le van llevando a un estado de perturbación que le disloca de su ubicación en el orden religioso. Le hacen cuestionarse su vocación y pertenencia al sistema que se sostiene en el convento. Entonces, se argumenta que el privilegio y la tranquilidad que tiene el Padre Roque, en cuanto hombre que pertenece y reproduce el orden simbólico de la religión católica, se ven arriesgados por la abyección contenida en lo femenino manchado con el deseo y la sexualidad. Su alejamiento de lo simbólico y su acercamiento a la abyección le obligan a aproximarse peligrosamente al límite de la significación.

6.1.1 El convento: la disciplina de los cuerpos

Los hombres que habitan el convento están regidos por ciertas estructuras que marcan claramente las jerarquías y, por lo tanto, las relaciones del poder. El convento es un sitio cerrado por muros que no puede ser libremente abandonado y que contiene un sistema definido. Describe el narrador que “se divisaba el convento con sus altas paredes pintadas de amarillo sucio” (*Obras* 63); las altas paredes defienden lo que está dentro de las amenazas del exterior. Dentro de este encierro, los miembros que dejan el lugar y el hábito son catalogados de desertores o escapistas, pues nadie de la comunidad tiene libertad para hacerlo. Salir es contaminarse con el libre movimiento de los seres. Adicionalmente, los movimientos de los religiosos dentro del convento deben ser constantemente controlados y observados; por eso, los novicios son dirigidos en filas y formaciones, casi como en un régimen militar. Después de la huida de uno de ellos, la vigilancia aumenta. Entonces, esta comunidad conventual, como representación micro del funcionamiento social, parece mostrar cómo las instituciones están al servicio del poder para controlar a los individuos a través del dominio de sus movimientos y acciones: “en toda sociedad, el cuerpo queda atrapado en el interior de poderes muy ceñidos que le imponen coacciones, interdicciones u obligaciones” (Foucault 159). El comportamiento del grupo de novicios responde a un orden estricto que se naturaliza:

Era hora de dar por terminado el recreo de los novicios... Los jóvenes formaban ya una hilera al pie de la escalera. Eran cinco. Les hizo una seña y empezaron a subir, silenciosos y graves. Ocuparon los pupitres individuales de la gran sala de estudio. El [sic] les observaba, desde su escritorio. Ese ambiente de disciplina y austeridad le tonificaba siempre. Pero ahora, sintió que todo aquello era falso y que los jóvenes mentían. (*Obras* 66)

El comportamiento ordenado de los religiosos le agrada al Padre Roque casi siempre; sin embargo, ahora, después de haber visto a la pareja teniendo relaciones sexuales, ese orden de sus estudiantes le aparece impuesto, falso, como que pierde fundamento. Hay ahí un factor que desestabiliza la naturalización del sistema y lo muestra de repente extraño. Parece como si todo el control dentro del convento funcionara para proteger a los miembros de un peligro que ronda, que los seduce. El peligro externo desenmascara la naturalidad o normalidad del sistema y lo muestra como una mentira, una falacia.

6.1.2 Femenidad y deseo: Amenazas al orden simbólico

A pesar de ser un espacio cerrado por tapias que lo aíslan de un exterior poblado de amenazas, en la narración, empieza a aparecer una serie de elementos que pugnan por entrar a ese espacio limpio, ordenado, libre de impurezas, para desestabilizarlo. Lo interesante es que estos elementos, dentro de la cosmovisión del relato, están relacionados a una feminidad peligrosa y amenazante porque la mujer y su cuerpo se presentan como una tentación al deseo del hombre puro, de Dios. Dice Kristeva: “Es claro que la carne desbordante del pecado es la de ambos sexos, pero su raíz y su representación fundamental no es otra que la tentación femenina” (167). El espacio del convento ordenado y sistematizado es una analogía de la condición del sacerdote; mientras que el exterior constituye una amenaza que viene desde lo femenino, asociado más bien al deseo, a las posibilidades múltiples.

Es necesario considerar que la narración ocurre en verano, estación de sequía. La sed de la tierra por el agua de lluvia se convierte en metáfora del deseo de hombre por una mujer. Hablando sobre el verano, el Padre Roque y el Director del convento comentan:

–Esto es verdaderamente desesperante– decía el Director.

–“¡Malhaya!” –pensaba el fraile, pero contestaba sonriente:

–Es verdad, Padre; hace un tiempo como para matar un ángel.

–Sí, un año tal... La sed es el castigo del alma.

–Entra en el sueño mezclada con las peores insinuaciones. (Obras 68)

Las palabras del Padre Roque asocian la sed con malos pensamientos, luego se infiere, con el deseo insatisfecho. La tierra como el hombre tiene sed y busca la lluvia. El paisaje empieza a tomar un aspecto orgánico durante esta época; las piedras del camino se transforman en seres: “Las redondas piedras latían perceptiblemente, hinchidas de oscura energía, maduras por el ardor, poseídas por la demencia jubilosa del plural maridaje de las vibraciones caniculares” (Obras 64). El calor aviva las rocas, les otorga un “calor casi animal” alejándolas de su estado inerte y mineral; así mismo, la estructura conventual y las estrictas prácticas sacerdotales se flexibilizan, se vuelven orgánicas ante el calor del estío.

En este ambiente, desde una ventana del convento, el Padre Roque observa cómo una pareja tiene relaciones sexuales: “Los ocupantes del carro descendieron: un negro gigantesco, vestido de

dril claro, y una muchacha, casi una adolescente, con una ancha falda azul y un tembloroso sombrero de verano” (*Obras* 65). Estos amantes que imponen, por accidente, ante la vista del sacerdote su unión carnal, dan forma a un patrón sobre las relaciones entre hombre y mujer que se repetirá a lo largo de la narración. El hombre, grande y negro, proyecta una masculinidad imponente que no espera la satisfacción de su deseo; mientras que la joven blanca, inmaculada: “su rostro aparecía de una blancura misteriosa” (*Obras* 65), se deja libremente poseer. El encuentro sexual es ante los ojos del clérigo la visión de lo prohibido, del horror de lo diabólico lanzado sin aviso a su cara: “Los desconocidos, ignorantes de los razonamientos del clérigo, se habían puesto ya en sus terribles sitios de amantes”. Luego se dice: “No, no, no he visto lo que he creído ver; ha sido una alucinación, una patraña del Inferior” (*Obras* 66). Al percibir lo abyecto, el individuo reacciona con rechazo, con repulsión. El sacerdote, como se muestra en la cita, hace lo mismo al ver el encuentro que para él es abyecto, pues le muestra lo que no es permitido: lo niega, no lo puede aceptar; hacerlo sería también aceptar su deseo y perderse en él. A partir de este momento, el sacerdote verá obsesivamente repetirse el mismo tipo de encuentro: una mujer pura que es seducida por una masculinidad avasalladora que mancha su castidad.

En un intento por limpiar lo que los amantes han hecho en su pensamiento y en el sitio cercano al convento, el Padre Roque lleva a los novicios a rezar al lugar justo en el que los amantes yacieron, donde las hierbas todavía están aplastadas. Los jóvenes se sientan “dejando el lugar preciso de la desconocida fornicación al centro” (*Obras* 69). Douglas explica que los rituales, en este caso el acto de orar, sirven para marcar la separación entre lo puro y lo impuro. La unión de los amantes es la mezcla de lo sexual, el deseo prohibido, encarnado en el hombre negro gigante, y la pureza, encarnada en la mujer joven blanca y casi niña, feminidad inmaculada intocable (ideal cristiano). Esta intromisión de lo impuro en lo puro, así como en el pensamiento del sacerdote, debe ser subsanada con el ritual de la oración en un intento de purificar el sitio y la mente.

Así como la escena de los amantes irrumpe la armonía del convento, existen otras fuerzas externas que amenazan al sistema interno masculino del convento. Un caso son las moscas que revolotean en grandes cantidades, como una plaga negra, sobre la figura de la Virgen María. Son insectos atraídos por los olores seductores de las flores que cubren a la escultura: “El ardor funesto de los bichos arreciaba hacia el mediodía y las primeras horas de la tarde, durante las cuales, el manto floral exhalaba –como de una axila monstruosa– un estuoso perfume, casi sexual” (*Obras* 68). Con movimiento las moscas le rondan, le acechan, como una alegoría del peligro de la

sexualidad que seduce a la pureza de la feminidad de la Virgen María. Así describe el narrador la figura: “La pequeña imagen aparecía vestida con una túnica blanca y ceñida con un flotante cinto celeste. Sus manos unidas en actitud orante, apuntaban al cielo” (*Obras* 67). Está cubierta con un manto de madre selvas, cuyas flores botan la fragancia seductora pero monstruosa, como si esa feminidad pura en realidad escondiera aquello perverso que aman las moscas, que despierta su deseo. Cuando el Padre Roque pasa por el lugar, dice el narrador: “percibió el aroma de la madre selva, purificado por la lluvia. Olía a carne joven” (*Obras* 83). Ver cómo la sexualidad emana de esa virgen acosada por las moscas le produce asco al personaje: “La lúbrica viscosidad de las moscas le enardecía. Empuñaba una toalla o una camisa vieja y descargaba repetidos golpes sobre la nube de invasoras” (*Obras* 68). La escena reproduce la estructura de la primera: una feminidad inmaculada, idealizada por la religión, se descubre como elemento de deseo, como poseedora de lo prohibido.

Este esquema se manifiesta también en la escena cuando la gente de la ciudad sale en romería para pedir a Dios por las lluvias después de la larga sequía del verano. Dice el narrador que el Padre Roque veía “El humo de centenares de turíbulos e incensarios y millares de cirios, ascendían implorando el milagro de la lluvia. Coros de hombres y mujeres cantaban y lloraban a la Madre de Dios” (*Obras* 81). Frente a los cánticos de la muchedumbre, momento ritual, las nubes en la claridad del cielo enseñan una figura de mujer:

Era un rostro de mujer, labrado en la sustancia del ectoplasma. El rostro parecía suspirar; de la expiración, nacía hacia abajo, el cuello ebúrneo. Subía gradualmente. La doble nube de los hombros, apareció por fin. Fluctuó con gracia de rama nevada y se irguió arrastrando hacia lo alto los pomos henchidos de los senos... Los senos rebasaban el corpiño de nubes bruñidas. (*Obras* 81)

La imagen de la mujer, que se interpreta como la Virgen María en el contexto de la procesión, empieza a mostrar la forma de sus senos. La descripción desde la perspectiva del sacerdote muestra una mujer voluptuosa, seductora, pero que mantiene la pureza originaria de la Virgen: “Los muslos juntos, apretaban sus columnas bajo el pubis intocado” (81). Cuando la muchedumbre descubre a la figura en una especie de epifanía, da “un alarido de gargantas aterradas” (*Obras* 82). Interesantemente, junto a ella aparece la forma de un unicornio, figura de una masculinidad sexual hiperbolizada:

El celeste animal afirmaba las duras extremidades posteriores sobre el lomo de la Cordillera; su cuello veíase marmóreo; la crin peinaba en túrgidas de sucesiva

armonía; entreabiertos de sed los belfos; el ojo, maduro de fulgor; breves y alertas las orejas, como barquillos de porcelana quebradiza; el lomo susceptible y magnético; angostos los riñones. Desde el fondo del vientre hasta los pechos de la bestia, extendíase –turgente– el pene cilíndrico de los equinos. (*Obras* 82)

El unicornio es una figura imponente y elegante, con un cuerno que se plantea paralelo a su órgano sexual. Enseguida, el animal posee a la Virgen, quien se rinde y entrega al placer:

La mujer –en su inmaculada concepción de plasma elemental– tembló al descubrir las intenciones de la sagrada bestia, pero no pudo resistir al hechizo del pausado e hipnótico avance, y su cuerpo virginal comenzó a quebrarse hacia atrás. Lentamente chorreó su cabellera como una fuente de leche; sus brazos se elevaron, esperando; y sus muslos se abrieron con esa perspicacia del deseo, que halla en el abandono negligente el disfraz de su fiebre... El unicornio flotó sobre ella un instante, midiéndola y calculando las relaciones corporales. Luego, retrocedió, arqueándose; hizo una nueva pausa; contrajo los riñones y cayó sobre la mujer. (*Obras* 82)

La virgen se deja seducir, se entrega al placer de manera lenta, nada violenta hasta que el unicornio la embiste. Así, su virginal pureza se destapa como una trampa porque esa blancura que la aleja del pecado se descubre como objeto de deseo.

Sobre esta escena se pueden hacer dos puntualizaciones. La primera es que repite el patrón que se inicia con el encuentro entre el hombre negro y la adolescente blanca, que sigue a la imagen de la Virgen invadida por las moscas. En los tres casos, se tiene una figura inmaculada, pura, que es tentada y seducida por el deseo de una masculinidad avasalladora. La segunda puntualización se refiere a lo que sucede después de la escena de la Virgen de las nubes y el unicornio. El narrador describe lo que ve el Padre Roque: “Se confundieron en un torbellino de caderas y grupas, de lomos y espaldas, de crines y cabelleras”. Luego agrega: “Y, sobrevino la aparición del caos blanco” (*Obras* 82). Los amantes se pierden, se confunden en un alboroto, en el que ya no hay fronteras entre los seres, humanos o animales, y todo deviene una sola cosa, indiferenciación, la confusión de la lluvia. La llegada del agua es la satisfacción de la sed tanto de la tierra como del cielo: “innumerables huestes de nubes brotaron de aquel cúmulo germinal y poblaron el cielo, sedientes de tierra” (*Obras* 82). Entregarse al caos y a la desaparición del individuo, después de presenciar de manera descomunal el deseo sexual, es decir, la plenitud del pecado, es dejarse llevar por lo abyecto y aceptar el sitio en el que lo uno se pierde en lo otro. En la nube de lluvia que mezcla la mujer con el unicornio, “Estaban allí contenidos todos los arquetipos, todos los embriones, todas las formas. En lento y silencioso cataclismo” (*Obras* 83). Se asemeja a ese espacio antes del tiempo, abyecto, presimbólico en el que las posibilidades son infinitas. Hay todo y hay nada.

El deseo que se descubre en los elementos femeninos se convierte en una amenaza al orden masculino sacerdotal. No es un peligro tangible, sino, como se ha visto en los ejemplos anteriores, se presenta en elementos sutiles pero significativos. Un caso claro son los olores extraños que todos perciben, pero nadie conoce su origen. En el comedor, sienten uno que lo describen como un hedor a “cadáver; pero cadáver de mujer”, especifican, como si la relación entre mujer y muerte (cuerpo muerto, en realidad) fuera natural. Para Kristeva la relación mujer / muerte es abyecta porque es la confluencia de los opuestos: “La fiebre puerperal es el sexo femenino contaminado por el cadáver: tenemos por lo tanto una fiebre donde aquello que es portador de vida se invierte hacia el lado del cuerpo muerto. Momento enloquecedor donde los opuestos (vida/muerte, femenino/masculino) se juntan” (212). La mujer, en cuanto madre y Virgen María, no solo es dadora de vida, sino que muestra esa indiferenciación abyecta entre vida y muerte.

Aunque las mujeres en la narración en pocas ocasiones aparecen físicamente, se representan a través de objetos, sensaciones o símbolos que amenazan el orden. El Padre Roque le cuenta al Rector sin saber que está hablando de su propio destino: “Recuerda usted el caso de ese monje que encontró en el huerto conventual un zapato de mujer, deformado, casi irreconocible. La presencia de aquella prenda deshecha, fue suficiente para turbar al religioso, e incitarle a abandonar el claustro” (*Obras* 73). La respuesta a este peligro intangible es el ritual que lo aleja y purifica. Por eso, ante el olor del sexo de la pareja del automóvil, los novicios oran: “—Orad conmigo — suplicó— ‘Señor, sacadnos de esta tierra de tribulación y podredumbre. Muera en nosotros la concupiscencia de la carne y la soberbia de la vida!’” (*Obras* 69). Creed explica que “Ritual becomes a means by which societies both renew their initial contact with the abject element and then exclude that element” (51). El acto de rezar, en tanto ritual, aleja lo abyecto, purifica el lugar del pecado.

El olor a cadáver de mujer en el comedor les conduce a los novicios a una fotografía escondida en el entablado, que “mostraba a un hombre y una mujer completamente desnudos, unidos en extraña cópula. El conjunto semejaba a un tortuoso animal de dos cabezas” (*Obras* 72). Luego el Rector la describe de la siguiente manera al Padre Roque: “¡Oh, algo asqueroso! Un hombre y una mujer desnudos copulados en abominable cabalgata. Postura insólita, rara vez considerada por la casuística del acto bestial...!” (*Obras* 73). Para el director del convento, la visión directa, cruda y monstruosa de la sexualidad debe ser borrada de esas mentes jóvenes que podrían pervertirse. No es una sexualidad “normal” desde el punto de vista del sacerdote, sino

desviada, en tanto animal, ajena a lo humano. La desviación debe enderezarse; es así que limpiar la mente se materializa en la limpieza obsesiva del lugar: “¡Todos a trapear la Capilla y los corredores! Se aproximó al Ayudante y le instruyó: ¡Hágales fregar los pisos un par de horas, como si quisiera reventarles! No deben pensar en nada, ¡por Dios!” (*Obras* 73). Así, purificar el lugar del hedor es un acto sinecdótico de limpiar la mente de elementos pecaminosos que perturban el orden masculino. Los cuerpos de los novicios que se someten a estas prácticas se convierten en cuerpos dóciles, en el sentido foucaultiano: “La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos ‘dóciles’. La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia)” (Foucault 160). Kristeva explica que históricamente la función de la religión ha sido purificar lo abyecto (como se cita en Creed 72), que es justamente lo que hacen los sacerdotes: limpiar aquello que perturba su orden con el control y disciplina de los cuerpos. Si bien en este caso la disciplina no aumenta la utilidad productiva de los individuos, sí permite la reproducción y mantenimiento del orden religioso; además, les somete y reduce su capacidad política, en el sentido de que estos individuos no pueden reaccionar, cuestionar o justificar sus acciones.

Después de haber encontrado esta imagen pornográfica, uno de los novicios escapa y, luego de una excursión a la ciudad, otro más. Lo mismo sucederá con el propio Padre Roque que después de los eventos queda perturbado. El suceso que le impulsará a llevar a cabo su huida es la aparición de una bella mujer con su caballo en la lluvia. Aquí, hay nuevamente una coincidencia con los elementos de las escenas anteriores que habían sido tan enajenadoras para el protagonista: la mujer y el equino. “Una mujer en traje de amazona le sonrió bajo la marquesina resonante de lluvia” (*Obras* 83). El aguacero alivia la sed de la tierra; paralelamente, la presencia de la mujer se convierte en símbolo del alivio del deseo del sacerdote. Después de la visita, el Padre Roque decide dejar el convento y, de ella y su caballo, le queda el sonido del galope que lo acompaña durante el resto de la narración, como un latido constante, tal vez un llamado, al que debe seguir. El ritmo de los golpes del caballo le siguen en sueños:

sus latidos eran incontenibles. Galopaban como cascos sobre un camino que corriera en sentido contrario... De pronto, vio o presintió que el caballo jineteado por la bella amazona, le miraba desde el fondo de la pradera nocturna. En un momento dado, arrancó hacia él, en tanto que la mujer se agazapaba sobre el lomo, tras las crines huracanadas. Fue como si un coloso le arrojara un cuadro inmenso sobre el rostro. Ella se precipitó sobre él, y el animal pasó sobre la cama como un viento de llamaradas negras. (*Obras* 85)

El intercambio de miradas entre el personaje y el caballo hace que haya una identificación, como si el animal fuese su propio deseo. Lo interesante es que este deseo, si bien en las imágenes analizadas está conectado con la sexualidad, en el protagonista no le impulsa a una satisfacción sexual, sino más bien a romper las limitaciones del convento y regresar a la casa de su padre, volver al origen. Por eso, después del encuentro con la mujer amazona, dice el narrador sobre él:

Por primera vez, en años, pensó en su remota casa y en su aldea. Quedaba tan distante todo, y era tan rara la sustancia de las cosas evocadas, que parecía el recuerdo de una lectura medio olvidada. No había conocido a su madre, muerta en el alumbramiento. Sin embargo, en medio de esta inmensa tarde, sintió ternura por ella y suspiró. (*Obras* 84)

Entonces, la revelación de su deseo, de ese latido que lo acosa, es un llamado del origen, a la casa de su viejo padre. Tal como lo imaginan los novicios a su compañero desertor: cayendo “en los brazos de la madre” (*Obras* 76), es decir, regresando al hogar. Lo abyecto, aquello que rechazamos, en este caso, el deseo por poseer lo femenino, insinúa y conduce al individuo a aquel sitio presimbólico, antes del nacimiento: el origen.

6.1.3 Efectos de la presencia desestabilizadora de lo abyecto

Los elementos abyectos que ponen en peligro el sistema religioso masculino, aunque no son amenazas reales (un olor, una fotografía pornográfica, la visión de una pareja teniendo relaciones sexuales, las moscas, una mujer que busca refugio de la lluvia), sí tienen efectos en el comportamiento de los novicios y, por lo tanto, desestabilizan el orden eclesiástico. Lo vuelven más frágil. No sabemos qué sucede en la psiquis de los religiosos, pero la consecuencia tangible es su escape. La autoridad pierde el control de sus miembros; por eso, el Rector dice que toda esta situación es “¡El fango!”, el desorden, lo indiferenciado. Para Foucault, los escapes son situaciones que deben controlarse a través de la disciplina de los cuerpos: “Es preciso anular los efectos de las distribuciones indecisas, la desaparición incontrolada de los individuos, su circulación difusa, su coagulación inutilizable y peligrosa” (166). El deseo encarnado en la imagen de la mujer que se descubre en él constituye lo abyecto, pues la entrega a aquello incita el irrespeto del orden. Para Creed, lo monstruoso-femenino (desde lo abyecto) es aquello que tiene como objeto “to bring about an encounter between the symbolic order and that which threatens its stability” (60). Es decir que el orden simbólico representado en el convento y en una masculinidad pura de lo sacerdotal, libre del deseo por lo femenino, se ve amenazado por lo abyecto, que le muestra al Padre Roque

el deseo en su cara y, con ello, desestabiliza el *statu quo*. El abandono del convento es la revelación del orden como una falacia; es además la reacción ante la presencia de una feminidad que abraza el caos, lo prohibido, como el olor a mujer y cadáver, las nubes que deforman la figura femenina y las moscas que invaden la imagen de la Virgen; es, en definitiva, la presencia de una feminidad abyecta que arriesga la estabilidad de lo simbólico, que devela la abyección de los personajes hombres: su conexión con lo femenino. El escape de los novicios y luego el del Padre Roque son la evidencia de que el control dentro del convento se pierde. Foucault explica que, en un sistema disciplinario,

Se trata de establecer las presencias y las ausencias, de saber dónde y cómo encontrar a los individuos, instaurar las comunicaciones útiles, interrumpir las que no lo son, poder en cada instante vigilar la conducta de cada cual, apreciarla, sancionarla, medir las cualidades o los méritos. (166)

La huida entonces representa que lo abyecto ha irrumpido el sistema, que ha desestabilizado el control sobre los individuos; por eso, dice el narrador después de que los novicios han terminado sus largas labores de limpieza como castigo por haber visto la fotografía de la pareja: “la fatiga de la pesada labor no logró borrar el deslumbramiento sensual de aquella visión inesperada” (*Obras* 73).

6.1.4 El acercamiento a lo abyecto

Como consecuencia de la revelación de lo abyecto, el Padre Roque decide fugarse también del convento, dejar el orden e ir en busca de su pueblo, de su origen olvidado. Para ello, emprende un viaje que le permite atravesar los límites que, si bien son físicos, también son mentales. Antes de su desertión, el Padre Roque solo en el convento, pues los novicios se han ido de romería, siente el llamado instintivo del galope de la mujer amazona: “de repente, lo olvidó todo. En el fondo de la llanura resonaba el galope de la tarde. Era la amazona de blanco. Sintió un golpe seco sobre el pecho y el corazón se le contrajo dolorosamente. El llano retumbaba” (*Obras* 85). El latido del galope de la amazona lo acosa por días recordándole la unión bestial entre la virgen de nubes y el unicornio. Luego, sobre ella, confiesa que tuvo “debilidad de mirarla. ¡Tenía unos pantalones blancos, ceñidos, puros! ¡Parecía un ave!” (*Obras* 86). Así pasa obsesionado con la amazona y el sonido de su galope, hasta que decide salir fugitivamente del convento y de la ciudad, es decir, cruzar los bordes, lo que lo contenía y daba sentido a su existencia e identidad de sacerdote. Ya

fugado, sueña mientras reposa en un cuartucho en los límites de la ciudad: “Caminaba leyendo las Escrituras. El Libro Eterno temblaba en sus manos y quería desprenderse. Iba por una carretera sin fin. Y todas las páginas del Libro, contenían exclusivamente aquel versículo: ‘He sido olvidado de su Corazón como un muerto; y he venido a ser como un vaso perdido’” (*Obras* 90). El sueño es bastante significativo porque la Ley se le quiere escapar de las manos y el único versículo que le queda es el que le dice que ya no es parte de ese corazón de la divinidad y como un muerto ahora deambula en la nada: el vaso perdido.

En los suburbios de la ciudad, pierde la identidad. Nadie lo conoce, deja de ser el Padre Roque. Se mira en un espejo de una vitrina y no se reconoce: “Parecía uno de aquellos vagabundos maniáticos que viven de la caridad... Pero, no experimentó lástima ni inquietud. Sino la punzante sensación de haber sido el objeto de una tremenda burla” (*Obras* 89). La imagen en el espejo del vagabundo devela que ese es su destino: ser un arrojado, y que la figura del sacerdote no era más que una falacia. Lo que había sido hasta entonces se devela como un engaño. Cuando llega a su pueblo, el narrador describe sus ojos como los de aquel que, a través del dolor, descubre el horror y la hermosura del espíritu. El proceso por el que pasa le muestra esta complejidad que pone en duda sus presupuestos: “se podía comprender que aquellos dos huevos de sustancia fofa y lechosa, eran capaces de dirigirse a las tinieblas o a la aurora” (*Obras* 91). Es decir, todo este proceso lo lleva más allá de lo evidente, de lo tangible pues la oscuridad es la nada y la aurora es el momento límite por excelencia.

6.1.5 La vuelta a la casa del padre: La imposibilidad de regresar

Kristeva explica que el individuo para ser reconocido por la instancia simbólica necesita “continuar la guerra en defensa propia con aquello que, desde la madre, se transformará en abyecto” (22). La madre y lo abyecto están relacionados porque ella es el origen de la vida, aquel estado cero en el que el individuo todavía no existe porque habita lo indiferenciado. El hecho de que el Padre Roque enfrente lo abyecto y que esto le haga abandonar el orden simbólico explica el deseo de volver al origen, a su pueblo. Sin embargo, la vuelta es imposible porque no se puede ser en lo abyecto o volver al origen; solo la muerte es la posibilidad de un retorno total: el desvanecimiento total del yo. Por eso, el protagonista llega a la aldea donde nació y creció, pero se encuentra con una realidad totalmente distinta. La ciudad, el orden, ha tomado el sitio:

en cuando se vio cerca de la plaza, sintió que un mundo totalmente extraño se había instalado sobre la antigua planta de la población. Las anchas y profundas casas de adobe y de piedra habían desaparecido. Claros edificios de dos pisos, con amplios ventanales, bares y tiendas iluminadas, las sustituían. (*Obras* 92)

Por más que el sitio sea el mismo, el tiempo, en este caso la modernidad, lo altera todo. Esto significa que el regreso al origen es una imposibilidad porque es acercarse al pasado, movimiento paradójico que aleja el objeto cada vez que el individuo se aproxima a él. El exsacerdote llega a su casa, al punto cero del retorno: “el corazón le golpeó de un modo tan intenso que le obligó a detenerse. Iba a ver su casa. Continuó... En el sitio en que debía encontrarse su casa, alzábase un bello edificio de dos pisos. Un letrero decía: ‘Hotel Astor’” (*Obras* 93). Cuando entra y se presenta como hijo del dueño de casa, lo creen loco. Nadie lo reconoce y eso lo convierte en un expulsado. El encargado: “Le puso una mano inmensa, fría y pesada sobre un hombro y con irritante condescendencia le fue empujando hacia la puerta” (*Obras* 93). La sensación de familiaridad que sentimos hacia la niñez, por ejemplo, hacia la casa en la que crecimos, es un estado que nunca se volverá a materializar, como adultos nos sentimos expulsados de aquel tiempo y espacio en el que nos sentíamos a gusto, protegidos como en el vientre de la madre. El nacimiento es la expulsión de la madre, la separación para poder existir en lo simbólico; no hay posibilidad de retorno. En este sentido, el exsacerdote queda como un arrojado de lo simbólico (el convento), pero también del origen. Ahora habita el límite de la nostalgia: deja el pueblo y se va a una posada en las afueras de la ciudad.

6.1.6 La oscuridad: los lugares orgánicos, la nada

Así como en otros relatos davilianos, los espacios en esta narración pierden solidez y se tornan orgánicos, lo que representa que el sistema de poder que se pretendía firme, como un tapial, ahora se flexibiliza, se torna permeable. Mientras el protagonista camina por el sitio del primer hospedaje, siente que las paredes están húmedas, orgánicas, como si transpiraran: “Hundiéndose a tientas, parpadeando aquel jugo verde, a lo largo de la pared. Le parecía tocar el rostro de un leproso” (*Obras* 90). En el segundo, sucede algo similar: “Las paredes rugosas, de barro sin enlucir, temblaban y se transformaban incesantemente como las aguas de un pantano rizadas por los vientos contradictorios” (94). Son espacios fuera del orden simbólico que físicamente pierden su

dureza y representan el estado psíquico del personaje, quien al habitar el límite encarna lo indeterminado. Estos lugares contrastan con la dureza de los muros que cercaban el convento.

El sueño ayuda a visualizar este estado limítrofe: “el ex-fraile se sintió transportado a través de la lluvia infinita a otro planeta, lejos de los hombres y de las cosas terrestres” (*Obras* 94). Luego, la nada, mediante el sueño percibe la totalidad del vacío. No se sabe si dormido o despierto: “Buscó la mesita, el candelabro, pero sus manos se batieron inútilmente en el vacío. Recorrió en tinieblas alrededor del lecho, pero la pequeña mesa había sido retirada” (*Obras* 94). Solo siente un muro de tierra viva que le habla “como lo hiciera una piel viva” (*Obras* 94). El espacio se ha transformado en un vacío orgánico, acaso un vientre (dice que las paredes tenían un “lenguaje de contracciones”), aquel origen que tanto buscaba en la casa paterna. Cuando intenta salir de la habitación, encuentra más vacío; es un espacio infinito. El personaje pierde la noción de espacio: “No se veía el cielo. ‘¿En dónde está?’, se preguntaba, lleno de confusión” (*Obras* 95). Siente unas escaleras por las que baja, pero estas terminan también en el vacío:

Lo supo; palpaba la verdad terrible. ¡La burla! Sintió que todo su ser se disgregaba en la mentira rodeante. ¡Una burla infinita articulaba todas las cosas existentes! ¿Quién había coordinado tan admirablemente esta espantosa fisga, para un hombre tan sencillo como él?... Ahora mismo, este poder oscuro y trágico, acababa de conducirlo hasta el borde de una escalera mutilada, suspendida sobre el vacío. (*Obras* 95)

La realidad tangible se descubre como una burla, una farsa del poder porque lo verdadero es la indeterminación. Se le ha revelado lo que está atrás del orden sistémico de la religión que ha seguido durante toda su vida: el vacío al final de la escalera. Esa es la gran burla. El cuento termina con el personaje distinguiendo una estrella, una luz y esperando el alba.

6.2 Un cuerpo extraño

El narrador protagonista de “Un cuerpo extraño” (*Trece relatos* 1955) (“Cuerpo”) es un hombre que ha buscado por mucho tiempo a Dios y que en el presente narrativo se encuentra contento de haberlo hallado dentro de sí y no en instituciones religiosas. Un día, llega a su casa una mujer desconocida, Mireya, que le pide posada y ayuda para salvarse, lo cual él interpreta como una oportunidad para socorrer a una pobre mujer que está siendo tentada por el mal. La huésped, a quién llama “hermana”, pasa dos días en su casa; durante las noches, suceden eventos insólitos: él escucha que la mujer emite palabras extrañas y ambiguas que no sabe bien cómo

interpretar. Llega el fin de semana y el hombre decide salir del pueblo para no estar en contacto con ella, por un supuesto respeto, y, mientras desayuna en un restaurante, lee en el periódico un anuncio con la foto de la mujer. Al parecer, su marido la busca. Decide entonces acudir a la dirección indicada y avisa al esposo del paradero de su cónyuge. Van los dos hombres en búsqueda de la mujer y hacen un plan: van a simular que el esposo ha descubierto todo sin ayuda del delator, quien debía mostrarse igual de sorprendido. El narrador entra primero a su departamento y empieza a conversar con Mireya, quien imprevistamente le confiesa que las palabras que había dicho por las noches no eran a causa de sueños, sino que su verdadero deseo era dormir con él porque lo amaba. En ese momento, tal y como lo habían planeado los hombres, entra el esposo de manera violenta, pero dramática, y los “descubre”. Unos segundos antes, el narrador al escuchar la declaración de amor de Mireya, arrepentido de haberla traicionado, le había confesado la delación. Ella le recrimina la vileza mientras el marido le suplica que vuelva a su casa. La mujer acepta regresar a pesar de que dice que el esposo abusa de ella, porque prefiere el abuso a un cobarde. El protagonista se queda solo meditando sobre lo que acaba de perder.

El análisis que se propone para este relato gira en torno a la configuración del género en cada uno de los personajes como un ámbito relacionado a lo abyecto y a lo simbólico. La feminidad de Mireya se contrapone a las masculinidades de los otros dos personajes en un juego de reflejos, en el que no se sabe quién es amenaza para quién. Por lo tanto, el argumento es que, en un ambiente donde el género es categoría que fluctúa entre lo abyecto y lo simbólico, el cuerpo de la mujer se presenta como una fuerza desestabilizadora, pero ambigua, del orden religioso y patriarcal.

6.2.1 El narrador: hombre de Dios

El narrador protagonista es un personaje que se constituye alrededor del paradigma de hombre de Dios, no de un Dios determinado por una religión específica, sino de un ente divino derivado de la búsqueda interior y personal: “un día, fatigado de búsquedas y falsas adivinaciones, olvidé el camino de los colegios esotéricos y me encerré humildemente en mí mismo. Fue entonces, en el fondo de aquella ignorada clausura, cuando encontré la huella del Señor” (*Obras* 157). El protagonista, a partir de este hallazgo, entra en el molde del hombre realizado, que encuentra satisfacción en su trabajo y no tiene conflictos ni con él mismo ni con su entorno, y que por eso dice: “Me oscurecí lleno de alegría, y los Libros del ‘Banco Industrial’ –en el que trabajaba– se vieron mejor llevados por mi mano. Fui ascendido. Una suerte de constante distinción vino a

aureolarme” (*Obras* 157). En otras palabras, es un hombre insertado satisfactoriamente en el orden simbólico, que cumple con lo requerido. Sigue todas las reglas que debe seguir, como si su vida estuviera en perfecta disposición, de la cual no le interesa salirse y por la que es recompensado. Está encuadrado dentro los límites que se le imponen; y, a pesar de que muestra complacencia con la situación, al final del relato, esta limitación se develará en una vida atrapada en un contenedor que no le deja fluir y entregarse al goce, por eso, las últimas frases lo describen como “emparedado” o encerrado en una cáscara.

Este orden, para que no sea perturbado, debe resguardarse de lo femenino, en el sentido de que la mujer dentro del universo narrativo se representa fuera de aquellos límites que protegen al protagonista. La mujer, en oposición al hombre espiritual, está asociada a lo extraño: lo impreciso, y lo corporal. Kristeva explica que el texto bíblico muestra una preocupación por separar lo puro de lo impuro a través de establecer reglas y categorías bien definidas que den lugar a “constituir identidades estrictas, sin mezcla” (125). El hombre para acercarse a Dios y devenir un ser espiritual debe separarse de todo aquello que le recuerda su humanidad y que puede perturbar las reglas y límites de lo puro. Todo lo que se considere impureza, explica esta autora, va a ser transformado “en una metáfora de la idolatría, de la sexualidad y de la inmoralidad” (126). En cuanto hombre de Dios, el protagonista entonces hace lo posible por separarse y marcar límites con aquella mujer que se hospeda en su casa que le envía mensajes ambiguos por medio de su cuerpo. Él no puede descifrarlos: ¿deseo? ¿miedo al demonio? ¿sufrimiento? Evita entonces cualquier posibilidad de contacto con ella, por eso decide que “Volvería siempre a casa alrededor de las diez de la noche, cuando ella, libre de naturales cuidados, se hallase acostada; y todas las mañanas, saldría yo muy temprano, dejándole sus provisiones, antes de que despertara” (*Obras* 160). A pesar de sus esfuerzos por mantener distancia, el contacto inevitablemente sucede, pues Mireya limpia la casa y él lo nota e interpreta como un mensaje de cariño: “de pronto tuve la mala respuesta de los muebles, de los muros, de la cenefa en altorrelieve. Todos habían recibido la atención amorosa de mi ‘hermana’” (*Obras* 160). Durante el día no se hablan, sin embargo, la noche es el momento cuando, por medio de sonidos, respiraciones y movimientos de poca claridad significativa, ocurre un singular pero ambiguo intercambio de mensajes que, en vez de contribuir a la intencionada separación, acentúa la cercanía y el deseo.

El sujeto que enfrenta lo abyecto experimenta miedo, pues está al límite del abismo, de la estabilidad del mundo simbólico; este sentimiento es su forma de provocar el rechazo instintivo

hacia la abyección. El sujeto, a través de la abyección, se aleja de aquello que lo amenaza, pues es su manera de salvarse. En este caso, aquello que amenaza al hombre es lo femenino. Kristeva, hablando del ritual de la circuncisión en la tradición judía, explica que este procedimiento se puede interpretar como un ritual metafórico que representa el corte del cordón umbilical que separa al individuo de la madre/femenino y permite su ingreso al poder masculino de Dios, pues “la identidad del ser hablante (con su Dios) se funda en la separación del hijo y de la madre: la identidad simbólica presupone la violencia diferenciada de los sexos” (133-34). Todo acto de separación, tanto de lo abyecto como de lo abyecto femenino, es necesario para la permanencia en el orden simbólico donde es posible la existencia. Así el protagonista, cuando descubre lo abyecto de su inquilina (sabe que es esposa de alguien más, por lo tanto, es una seducción pecaminosa de lo femenino, lugar ambiguo donde peligra su identidad de hombre de Dios), siente el miedo que dará lugar a la separación:

me percato súbitamente que el terror envenena ya el fondo de mis actos. Y me digo que es mejor dar aviso a su casa; ya que mi cuarto, constituye para los dos un lugar ambiguo y peligroso. Durante un segundo, creo experimentar un acceso de irritación por la farsa de la que he sido víctima; pero una voz socarrona, me dice que todos esos sentimientos míos son falsos y que lo único real es mi tremendo miedo. (*Obras* 161)

Lo real del miedo es la abyección que siente ante esa feminidad amenazante de su “hermana” que atenta su condición de sujeto dentro de un orden simbólico; por ende, su reacción es buscar el orden nuevamente, lo cual se traduce en la acción de ir en busca del marido, de la fuerza prescriptiva del poder patriarcal.

Al optar por el lado de la ley, de lo supuestamente correcto, el personaje se aleja de la potencial abyección que le ofrece el cuerpo femenino, al cual se había acercado siempre bajo el paraguas protector de la caridad. Dice en tono de confesión después de haber aceptado a Mireya en su casa: “me sabía poseedor de un secreto que hubiera hecho feliz al más siniestro de los hombres. Mi alma cobijaba a otra alma y mi espíritu velaba desde ese instante por la seguridad de otro espíritu, amenazado ahora por las oscuras fuerzas del abismo” (*Obras* 159). El cumplimiento con el deber cristiano de la caridad, el cual paradójicamente implica un acercamiento a lo abyecto (lo anómalo, lo enfermo, las almas perdidas), le otorga satisfacción porque siente que actúa para subsanarlo. El asentimiento de que la mujer se quedara en su casa, dentro del marco de la ayuda al prójimo, al desvalido (al abyecto), tiene una interpretación paradójica:

Fuente del mal, la abyección, confundida con el pecado, se torna la condición de la reconciliación en el espíritu, de la carne y de la ley. “Es el origen de las enfermedades pero también la fuente de la salud. El vaso envenenado en el cual el hombre bebe la muerte y la putrefacción y al mismo tiempo la fuente de la reconciliación”. (Kristeva 169)

El acercamiento a la mujer en forma de compasión, como a un alma perdida, le permite sentir la presencia de lo abyecto de su cuerpo, pero, al mismo tiempo, sentirse bien al estar cumpliendo con un acto de caridad. Cuando decide delatarla con su marido, el personaje está traicionando el acercamiento hacia ella: ese oscuro y arcaico deseo de poseerla, de lanzarse a lo abyecto porque, en un acto de supervivencia, está escogiendo mantenerse dentro del orden simbólico. Por eso, ella le reclama: “–Me has traicionado –aulló– ¡además de cobarde, eres también delator! Me lo imaginaba...” (163). Luego agrega: “–Tu Dios, tu Dios nocturno, hecho de ideas absurdas, de ansiedades y de temores te obligará a traicionar constantemente tu verdadero ser” (*Obras* 164). Estas palabras son muy significativas porque develan que la fidelidad a su Dios y la aceptación de sus leyes implican la traición a su verdadero y secreto deseo, al cual el protagonista no puede entregarse nunca en su totalidad (acarrearía su destrucción), pero que, ante su constante presencia, está condenado a negar incesantemente.

6.2.2 El esposo: masculinidad patriarcal

Mientras que el narrador protagonista representa una masculinidad vulnerable a la fuerza abyecta de lo femenino que lo acecha y seduce, y ante la cual él pugna por separarse y diferenciarse, el marido de Mireya, Ignacio, encarna una masculinidad fuerte y violenta, pero que se retrata como una construcción susceptible al cuestionamiento. La inflexibilidad de la masculinidad de Ignacio se ve reflejada en el edificio donde vive. Esta construcción es recta e imponente: “Era un edificio de cuatro pisos, revocado de cemento gris-estiercol, con sus veinticuatro ventanas herméticamente cerradas. Parecía un gran mausoleo olvidado desde siglos. Crucé la calle y me detuve ante la enorme puerta de planchas de hierro, oxidadas” (*Obras* 161). Sitio cerrado como una protección en contra de cualquier peligro al orden del poder que representa; el edificio, sin embargo, tiene un halo de caducidad: es un mausoleo olvidado y la puerta está oxidada, como si aquel poder mostrara pequeñas rajaduras que permitieran el escape de lo que esconde atrás: su función es contener lo abyecto que lucha por escapar. Así pues, el poder patriarcal en el relato encarnado en el personaje

de Ignacio se retrata como una gran fuerza cerrada, pero con ciertos intersticios que muestran su vulnerabilidad.

Ignacio aparece en el relato con una doble cara: por un lado, es una especie de salvador y protector de Mireya, supuestamente víctima de su propia naturaleza; pero, por otro, es un monstruo que la acecha, es decir, su victimario. En su primero rol, como salvador, se muestra incluso él mismo como un martirizado acostumbrado a las repetidas locuras de su esposa: “Ya estoy acostumbrado a estas molestias” (*Obras* 162), confiesa con resignación. Luego cuenta el narrador lo que sucede durante el reencuentro entre esposos: “–Mireya, –clamó él humildemente y fue a arrodillarse ante mi ‘hermana’ que, despreciativa, se tumbaba en una butaca. Ante esta escena, me persuadí de que bajo la piel tenebrosa del hombre, del marido, escondíase una suerte de ángel guardián” (*Obras* 163). Frente a este caballero con solamente buenas intenciones, como un príncipe que viene a rescatar a la princesa, aparece una imagen opuesta: es además el monstruo que atormenta y pone en peligro a Mireya. En esta figura del otro lado del espejo, la masculinidad que presenta Ignacio es bastante violenta; de hecho, Mireya le cuenta al narrador que está escapando y busca asilo en su casa porque aquel Monstruo la persigue. Esta segunda versión del personaje coincide con su apariencia que, según la descripción, lo acerca a una fuerza bruta y animal: es un hombre gigantesco que

Tendría unos sesenta años, pero se le veía muy vigoroso. Sus párpados extraordinariamente gruesos, estaba recorridos de gordas arrugas y provistos de pestañas oblicuas, como las de los cerdos. En los pómulos le crecía un pelo sucio. Entre sus labios entreabiertos, parecían sonreír con asco, unos dientes amarillentos retorcidos, montados unos en otros. (*Obras* 162)

Ignacio es un hombre de aspecto grotesco que aparece más bien una amenaza para su mujer; es el verdadero monstruo a quien se enfrenta (el monstruo había sido interpretado, por el narrador, como un peligro metafórico para el alma de la mujer), pero que ahora se muestra real. Resignada y aceptando el hecho de tener que volver con su esposo, Mireya revela sus razones de haber escapado de esa relación y paradójicamente de regresar a ella: “Ignacio, amor mío, ¡llévame contigo! Sé que eres tremendo; sé que hozas en mi cuerpo como un cerdo y que me pisoteas cuando quieres, pero, de todos modos, eres muy superior a cualquiera de estos ángeles estúpidos” (*Obras* 164). La confesión de maltrato junto al pedido del regreso muestra claramente el papel oximorónico del esposo: es a la vez el monstruo y el salvador de Mireya. La contradicción revela el cruel funcionamiento del sistema de dominación ejercido desde el patriarcado: es lo que se denomina

una relación de doble vínculo, en la cual el dominador para mantener el sometimiento emite mensajes contradictorios: de amor y de maltrato. La palabra expresa amor y cariño, mientras que los actos, desprecio y violencia (Parrilla Martínez 118). El comportamiento de Ignacio con Mireya es de un abusador, sin embargo, ante la sociedad y ante ella misma, él aparece como su protector. Kristeva explica que abyecto es todo lo que no respeta las reglas (11). Ignacio es, en este sentido, también un personaje abyecto porque la masculinidad que representa muestra que la ley es quebrantable y contradictoria: el bueno en realidad es el malo y viceversa.

La narración devela pues esta construcción paradójica de la masculinidad agresiva del esposo que además se complementa con la intención de presentarla como una puesta en escena, una realidad fundada en la falta o la farsa que encubre el vacío. Kristeva explica que la falta es anterior al ser, la falta es fundante del ser, del objeto y del lenguaje: “la abyección de sí sería la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos sus objetos sólo se basan sobre la *pérdida* inaugural fundante de su propio ser” (12). Es decir que el sujeto solo es en cuanto ha perdido la falta, el vacío y la indiferenciación, al aceptar a cambio el orden simbólico del Otro que normalmente es el padre; no obstante, el lenguaje, como recurso esencial de lo simbólico para dar lógica al mundo, contener y ocultar la falta, indica paradójicamente hacia ella, mostrando que las palabras y la realidad a la que dan forma son una cáscara vacía. La realidad, por lo tanto, es una puesta en escena que oculta ese vacío del estado preobjetual y prelenguaje. Por eso, la masculinidad del esposo, como expresión del orden simbólico construido con lenguaje, se retrata en la narración como un teatro, una simulación o farsa. Un ejemplo de esto es la escena de la conducción del carro de Ignacio, un Cadillac, que bien puede ser símbolo de su poder económico, pero que es mostrada como un acto infantil, es decir, un juego de simulación.

Se dirigió a un “Cadillac” negro estacionado frente a la puerta de servicio. Me invitó a subir y se puso frente al volante. En seguida, su cuerpo, sus movimientos y su rostro adquirieron ese aire de cómica solemnidad que adoptan los niños al sentirse dentro de carros de juego, y ser admirados por los mayores. Durante el trayecto, esta impresión inicial se afirmó definitivamente en mí, a la vista de ciertos detalles, y por fin, llegué a convencerme de que iba al lado de un niño disfrazado de ogro. (*Obras* 162)

El contraste entre una masculinidad poderosa y violenta, como muestra la figura del monstruo que abusa de Mireya, y un comportamiento infantil, devela que el género está siendo performado, representado con acciones estereotipadas que connotan el poder al ejercerlo, pero que no se sustentan en nada.

La farsa continúa cuando Ignacio le pide al narrador que actúen su ingreso a la habitación para que él aparezca como víctima de la traición de la mujer, víctima que perdona el mal comportamiento de la ofensora, en cuanto ella se somete de nuevo a su control. Le propone lo siguiente: “Caballero: entre usted primero, y saludela con toda naturalidad; siéntese, encienda un cigarrillo y charle un par de minutos con ella. Entonces, yo golpearé a la puerta: se levantará usted a atender y entraré yo, echándole a usted hacia un lado, como si me hallara realmente ofendido. ¿Estamos...?” (162). Ante esta propuesta, el narrador comenta para los lectores: “el precio de esta delicadeza constituía la inevitable representación de una farsa” (*Obras* 162-63). En el momento de llevar a cabo la escena, siempre como una representación (o un acto que cubre la falta) del poder para renovarlo mediante su ejercicio, Ignacio entra en el departamento de una forma bastante violenta: “El ogro, metió su gran mano velluda, me hizo a un lado y penetró en la sala” (*Obras* 163). Su entrada es un acto de penetración, donde la mano con vellos se asemeja a un falo que irrumpe simbólica y violentamente un espacio reinado por lo femenino. Ignacio ocupa bien su rol de macho dentro del orden simbólico. Esta actuación de su masculinidad es un intento por cubrir la abyección y dar sentido a lo que se le escapa: la “locura” de su mujer, pues logra de esta manera contenerla y aplacarla. Su actuación en el rol de “hombre” evita el vacío que devela el comportamiento de Mireya; “esto es lo trata de purgar, incansablemente” (Kristeva 13) este personaje en la repetición de su farsa.

6.2.3 Mireya: un cuerpo extraño

Después de analizar los dos personajes masculinos, se hace ahora un estudio desde lo abyecto de la mujer: Mireya. Este personaje se relaciona directamente con el título del relato “Un cuerpo extraño”. Su corporeidad es protagonista del relato y, desde la abyección que produce en los otros, representa una fuerza desestabilizadora del orden simbólico. Es un cuerpo abyecto en el sentido de que es extraño, ha perdido toda familiaridad. Si bien Mireya explica con palabras lo que le sucede, es importante entender que lo que comunica su cuerpo es central para la historia. La descripción de su rostro habla de un aspecto indefinible de su ser:

Ahora, miro su rostro: es realmente extraño, pero no se puede contarla entre las feas. Hay algo así como una ligera bruma en torno a su cabeza. Los ojos desencajados y los labios siempre temblorosos y pálidos, inquietan un poco. La nariz es fina y recta; su frente, distinguida, sin duda. Lo que me disgusta, es la barbilla un poco cuadrada. (*Obras* 158)

La falta de simetría insinúa extrañeza, algo inexplicable.

Este cuerpo, en relación con el del narrador que ni se lo menciona y pasa como neutro, y con el de Ignacio que impone una estampa violenta, tiene una presencia fuerte, pues se podría aseverar que la femineidad de Mireya se expresa en él, en su deseo y ambigüedad, y en el deseo que provoca en el narrador. No es coincidencia que, cuando entra al departamento, ella escoja un diván rojo, como rincón del cual promete no moverse y donde albergará su cuerpo: “ha descubierto el viejo diván rojo. Allí, se acurruca en un ángulo, como acometida por un escalofrío, y me dice: – Hermano, diga que nadie me arrancará de aquí. ¡Nadie!” (*Obras* 158). El rojo tiene muchas connotaciones: sangre, la manzana de Adán y Eva, la pasión, etc.; es una señal que sugiere, desde un inicio del relato, interpretaciones sobre esta mujer que busca extrañamente protección en este lugar y en este color.

Si se ha dicho que el personaje de Mireya está basado en su corporeidad, es porque ella se hace presente, no solo a través de diálogos, sino también de las sensaciones que produce en el narrador por medio de los sentidos. Es así que el olor que emana su cuerpo se vuelve una presencia: “Cuando abrí la puerta, sentí un extraño perfume de su cuerpo, dando vueltas en la habitación como un animal fosforescente” (*Obras* 160). No es una esencia de perfume, sino un aroma corporal, instintivo, que el hombre casi lo puede ver porque le dota de color en un efecto sinestésico. Lo mismo sucede con la vista, pues el cuerpo de Mireya en la noche aparece como un bulto que emana energía: “adiviné la forma oscura de su cuerpo yacente en el sofá; por fin, me sorprendió una vaga radiación como de oro” (*Obras* 160).

En lo que se refiere al sentido del oído, este es a través del cual más se expresa el cuerpo de Mireya; al igual que con los otros sentidos, los sonidos aparecen junto a otros formando sinestesias. Ese es el caso cuando el narrador entra a la sala donde yace dormida Mireya y dice que lo que primero que descubre es su “respiración aterciopelada y rítmica” (*Obras* 160), véase la confluencia del tacto y la sonoridad. A este ejemplo, se suman los suspiros y demás sonidos que el narrador percibe en la oscuridad y silencio de la noche, los cuales aumentan el misterio de este cuerpo. Salen de él palabras ambiguas: abiertas a diversas interpretaciones. Al igual que en los casos, el estímulo sonoro se enriquece con los otros sentidos: el tacto y el color: “De pronto, su voz cálida, llena de transparencia en la oscuridad” (*Obras* 160). En el protagonismo de las expresiones corporales que estimulan los sentidos desde lo sinestésico, el cuerpo de Mireya se ubica como centro de la narración y da sentido al título del cuento.

Mientras que los dos personajes hombres, cada uno a su manera, se retratan como cerrados, emparedados o edificios herméticos, Mireya posee un cuerpo que le permite la expansión de su ser.

Se había quitado el ancho abrigo y su cuerpo parecía haberse librado de una envoltura nocturna. Era un tallo ondulante, cubierto por un fino vestido de color violeta. Vino flotando a través del cuarto. De todo su cuerpo emanaba un efluvio oscuro y brillante al mismo tiempo, y ella parecía jugar inocentemente con esa bella y peligrosa electricidad. (*Obras* 159)

Al despojarse del abrigo el cuerpo se libera de las ataduras y puede fluir como la naturaleza y la electricidad. Es un cuerpo que no tiene contenedor o, en otras palabras, un orden simbólico que la contenga pues se filtra por las rajaduras (se ha escapado), y, por ende, su cuerpo se expande en su desnudez. Confiesa al anfitrión:

Cuando voy por las calles, me siento bruscamente desnuda, y me sonrojo. Me ocurre siempre. Ahora mismo, estoy como desnuda ante usted. Y no me sucede únicamente en las calles y al atravesar las plazas, sino cuando me veo a solas con un hombre. Es tal el sentimiento de desnudez, que me recorren escalofríos y, a veces, estornudo. (*Obras* 158)

La sensación de desnudez se traduce en la falta de contenedor de su cuerpo (la ropa) que se desparrama por el espacio a través de las expresiones ambiguas y sugerentes que estimulan los sentidos del otro.

Es un cuerpo que se coloca en el límite entre lo simbólico y lo abyecto; en esta ubicación, está en constante peligro de perder significación y, por tanto, diluirse en el sinsentido. Así lo explica Mireya: “Mi peligro actual, es algo difícil de explicar. ¿Ha sentido usted alguna vez, que todo su ser, cuerpo, alma, espíritu, se hallan al borde de la destrucción total?” (*Obras* 158). La ambigüedad de los mensajes que emite hace que se ponga en tela de duda el sistema del lenguaje, pues las frases no contienen mensajes únicos y cerrados. Más bien, la significación fluye haciendo que los límites impuestos por las palabras, en cuanto unidades de significación, se abran. Las palabras de la última cita, bajo esta interpretación, bien podrían estar hablando de esa condición límite de su cuerpo que le pone en riesgo de perder su condición de sujeto por la cercanía a lo abyecto, o tal vez se refieren a un peligro real, quizá su esposo, o quizá de un demonio. La ambigüedad de las palabras se cala por todo el texto. Así, cuando el narrador encuentra el anuncio de búsqueda de la mujer, lee: “DAMA EXTRAVIADA”. El título casi puede interpretarse en un sentido más filosófico como persona perdida del mundo y de sus reglas, suelta a merced de lo

abyecto. Es la arrojada/exiliada de Kristeva, aquella “en virtud del [de la] cual existe lo abyecto es un arrojado (*jeté*), que (se) ubica, (se) *separa*, (se) sitúa, y por lo tanto *erra* en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer o rechazar” (16). Así, Mireya condensada toda ella en su cuerpo habita la ambigüedad, lo extraño, lo impreciso, lo que desconcierta y perturba la tranquilidad del sujeto simbólico.

Mireya habita la ambigüedad: sus acciones, palabras, cuerpo y rostro albergan y sugieren más de un sentido. Las frases que emite durante la noche parecen habitadas por el efecto del sueño. Así lo interpretan el narrador y el lector en un principio. Sin embargo, luego surge la posibilidad de que quizás vengan de un estado de total conciencia. Dice ella mientras su compañero la escucha en la vigilia: “¡Ángel mío, ven, ven! ¡Tú sabes cómo detesto al Monstruo!” (*Obras* 160). Estas palabras, bajo la perspectiva del narrador, hombre que ha buscado por mucho tiempo a Dios, sugieren un llamado a la divinidad y un rechazo de la tentación del pecado, del demonio. Sin embargo, desde una segunda lectura, Mireya bien puede estar llamando a su anfitrión movida por el deseo. La ambigüedad es percibida por él, por eso pregunta:

–Hermana –dije– ¿duerme usted?

–No, hermano, estoy muy despierta –contestó con voz tierna, ligeramente dolorida.

–Si es así, le pido que se domine –repuse–. Usted encontrará al ángel en el fondo de su mismo corazón y el monstruo quedará vencido para siempre. (*Obras* 160-61)

A pesar de que el hombre entiende el doble sentido de las palabras de Mireya, su respuesta hace que el sentido vuelva a la primera interpretación, a lo correcto, en un movimiento de rechazo y separación de lo abyecto. El lector también se queda con la duda de cómo entender las palabras de Mireya, pues la noche y el sueño contribuyen a la doble interpretación: ¿llama a Dios o a él? La oscuridad y el silencio que se instalan después de esta conversación, lo asfixian, como elementos de lo abyecto que van tomando fuerza en la interpretación que apunta cada vez más hacia el deseo de la mujer: “El silencio se tornó tan espeso que temí ahogarme en él; hasta que la escuché suspirar y cambiar de posición. Estos pequeños rumores adelgazaron la inmensa capa oscura que amenazaba asfixiarme” (*Obras* 161). La noche anterior, las palabras habían sido similares, por lo que, en este momento, se acentúa el sentido del deseo; así pues, él, de protector, pasa a ser un amenazado por esa fuerza que sale del cuerpo femenino: “creí que su anhelo me tocaba con una

mano de fuego” (*Obras* 160). A la mañana siguiente, todo parece olvidado; lo percibido son eventos del reino del sueño, la noche y la alucinación.

La ambigüedad disminuye al final del texto cuando Mireya lleva la significación de sus palabras y comportamientos corporales hacia el lado de lo abyecto al confesar que ella, como cualquier otra mujer, solo puede sentir el deseo y la tentación desde la ambigüedad. Le recrimina al protagonista: “Cretino, ¿no sabías que una verdadera mujer no puede solicitar sino a través de un sueño, de una ardiente mentira o de un hechizo?” (*Obras* 164). La expresión “verdadera mujer” se refiere al sujeto femenino dentro de un orden simbólico que no tiene la posibilidad ontológica de entregarse al deseo (dejar fluir los significantes), pero que, por su misma condición de mujer, guarda irremediamente esa parte de su ser que solo puede ser expresada en ámbitos inciertos como el sueño, la mentira y el hechizo.

La ambigüedad del extraño cuerpo femenino, de las palabras y sonidos que emite Mireya, seduce al protagonista de tal manera que empieza a desestabilizar su mundo, su unidad e identidad de hombre de Dios. Deja de verla como “hermana” y empieza a leer su cuerpo también desde el deseo: “Mi ‘hermana’ se hallaba hundida en una butaca, con la cabeza quebrada hacia atrás, como si ofrendara su bella garganta a los dioses” (*Obras* 159). La posición del cuello expuesto insinúa ofrecimiento, la tentación, mensaje que es perfectamente entendido por el hombre. Mireya despierta al protagonista del sueño/encierro en el que vive en cuanto hombre de Dios, pues esa condición le representa un límite. Su femineidad desestabiliza la espiritualidad masculina enmarcada en el orden simbólico; como el Cristo del cuadro, al cual reza Mireya, que quiere despertar a Lázaro de la muerte, así ella desea que el protagonista despierte. En ese sentido, lo femenino se representa como una fuerza en oposición a Dios, el cual es esencialmente masculino. Es como un llamado al sujeto (el narrador) desde el otro lado de la abyección. Por eso, al inicio de la narración, después de decir que había encontrado a Dios y que todo iba bien en su vida, el personaje comenta:

Mas, he aquí que un cuerpo extraño, llega, parpadea un instante frente a mí, y me dice: “Basta; desencadénate una vez más. ¡Amame [sic] a mí sola!” Luego, al despedirse, me habla otra vez: –“Adiós. Nada de pactos, nada de epitalamios. Permanece solo. ¡Vuelve a tu terrible Dios!”. Y, el cuerpo extraño, desaparece. (*Obras* 157)

Estas frases que resumen bien la historia dejan ver, por una parte, que la mujer quiere despertarlo de su sueño de un sistema real y cerrado, pero, por otra, que el mensaje de lo femenino se

contrapone a ese su Dios. La voz que escucha lo tienta por un momento y luego lo devuelve a Dios. Ella entonces se ubica en un sistema binario, al otro lado del bien: en el mal. Cuando el narrador descubre que Mireya ha escapado de su esposo y que este último es, desde su perspectiva, su salvador, ella se transforma en el mal: “tras la apariencia angelical de la mujer se retorció el pálido espectro de un súcubo” (*Obras* 163). Ella encarna a la mujer que seduce al hombre, que lo hace caer en pecado. El consentimiento por parte de él equivaldría a la posibilidad de un acercamiento a lo abyecto. Ante la confesión de amor y de deseo de Mireya, el narrador describe su estado: “comencé a parpadear como si quisiera recordar un maravilloso idilio robado por el Tiempo” (*Obras* 163). La sola posibilidad de entregarse a la mujer, que implicaría renunciar a su condición de hombre de Dios, le hace sentir la atracción hacia ese espacio arcaico, olvidado. Kristeva explica que una forma en que el sujeto puede acercarse al límite de lo abyecto es el goce, la pasión, que visto desde el Otro simbólico aparece como indeseable: este es “un goce en el que el sujeto se sumerge pero donde el Otro, en cambio, le impide zozobrar haciéndolo repugnante. Ahora se comprende por qué tantas víctimas de lo abyecto son víctimas fascinadas, cuando no dóciles y complacientes” (18). Así, el protagonista del cuento siente la ambivalencia de la declaración que le hace Mireya. Por un lado, le fascina porque es acercarse a ese tiempo olvidado del mundo presimbólico a través del límite que es el cuerpo femenino, pero, por el otro, le aterra porque significa la pérdida de la ley del Otro. Para aceptarla, tendría que haber renunciado a su Dios, así lo dice ella: “Creí que podía apasionarse y olvidar por una sola hora a su Dios” (*Obras* 164). Pero él no lo hace y opta por actuar de manera “correcta” entregándola de vuelta al marido. Niega así, como algo indeseado, lo abyecto protegiendo y manteniendo su condición de “hombre” de Dios. Sin embargo, se da cuenta de que ha perdido la complejidad, la belleza de lo paradójico encarnado en aquella mujer:

Cerré los ojos hasta sentir perdida en mi propia tiniebla la redonda amargura de los globos. Y, en ese instante, emparedado en mí mismo, comprendí que había perdido de un solo golpe, lo ilusorio y lo real, el cielo y el abismo; lo angélico y lo tenebroso, y que en la boca me quedaba tan sólo una cáscara inútil. (*Obras* 164)

En ese momento, no le resta más que la sensación de lo abyecto, de aquello que estuvo en sus manos y que implicaba su perdición, pero también su goce y que se ha ido, de aquello que era real e irreal, el bien y el mal, es decir, aquello que rompía el sistema binario de entender la vida. Siente nostalgia en una tiniebla que le devela que haber encontrado a Dios dentro de sí, en realidad, lo ha encerrado y no liberado como pensaba, que la liberación talvez se encuentra atravesando ese límite,

que él no se atrevió a cruzar: “Del arcaísmo de la relación pre-objetal, de la violencia inmemorial con la que un cuerpo se separa de otro para ser, la abyección conserva aquella noche donde se pierde el contorno de la cosa significada, y donde sólo actúa el afecto imponderable” (Kristeva 18). Por eso, le invade el sentimiento de pérdida.

Se puede concluir que los personajes del narrador y de Ignacio encarnan cada uno a su manera distintas formas de la masculinidad dentro de un orden patriarcal. Lo que tienen en común es que su comportamiento se enmarca dentro de la reproducción y mantenimiento del orden simbólico, tanto del que viene desde la religión como el del patriarcado. Es decir, ambas masculinidades responden a unas reglas específicas que en su cumplimiento ejercen su poder. En contraste y como una fuerza desde lo abyecto, el personaje de Mireya, que se sintetiza en la fuerte presencia de su cuerpo, desestabiliza la posición de los otros por medio de la seducción que conduce al cuestionamiento, por medio de lo abyecto, de las realidades inamovibles del orden de lo simbólico. El cuerpo femenino entonces es un espacio para el doble sentido y la ambigüedad, para lo abyecto, para aquello que pone en jaque las interpretaciones únicas y abre rasgaduras en el proceso de significación. Se transforma en ese límite de la abyección donde el significado se derrumba. Aunque hay que reconocer que todavía esta visión de la mujer representa una existencia superditada al hombre. Se entiende de forma condescendiente a la mujer como el elemento que libera al hombre, algo que Dávila Andrade no cuestiona.

6.3 El último remedio

En comparación con otros relatos de este autor, este texto muestra un estilo mucho más directo y crudo, muchas veces realista. “El último remedio” (*Trece relatos* 1955) trata sobre una pareja de comerciantes, Margarita Rivas y Manuel Crovo, que buscan desesperadamente la cura para la enfermedad del último quien sufre de tuberculosis. La mujer es una vendedora exitosa de faldas y blusas bordadas para las cholas y está dispuesta a gastar todo su dinero para salvar al marido. Él, por su parte, está tan débil que ha dejado de trabajar como mercader y ahora pasa sus días acostado. Después de probar varias medicinas, se dan cuenta de que todas resultan inútiles y la salud del enfermo se deteriora cada vez más. El último remedio que deciden aplicar consiste en que el doliente debe lactar los senos de una madre hasta que los vacíe y saque una gotita de sangre. Con este propósito, la esposa engaña a una cliente que está amamantando a su bebé: la lleva a su casa y le ofrece una bebida alterada con un narcotizante. La víctima la bebe inocentemente y al

rato cae dormida. Margarita la acomoda en la cama y llama al enfermo. Les deja para que él haga lo necesario mientras ella vuelve a la tienda para atender los negocios. Después de unos minutos, vuelve al dormitorio y encuentra una escena terrorífica: el enfermo había violado a la chola y se hallaba sobre ella con la cara contra la almohada, donde había una gota de sangre. Estaba muerto.

En este relato, el lenguaje poético no predomina tanto como el realista, que pretende presentar sin filtro una situación grotesca y perversa. El nivel de ambigüedad es mínimo; por eso, el texto se aleja del estilo onírico característico de cuentos como “Un centinela ve la vida aparecer”, “Un cuerpo extraño”, “El hombre que limpió su arma”, entre otros; en los cuales, el sueño y lo impreciso predominan. Este texto describe, por ejemplo, cómo se hacen los bordados en polleras y blusas; y usa léxico del kichwa, en una expresión que raya por momentos en lo costumbrista: “Sacaba de los ovillos polícromos, centenares de flores, muchas inventadas a última instancia, y las iba estampando por la cotidiana magia del bordado a lo largo de las larguísimas orlas de las polleras y sobre las chillonas pecheras de las blusas” (*Obras* 204). Por tanto, lo abyecto, en tanto fuerza desestabilizadora del orden simbólico, en este caso, no se encuentra en el lenguaje, sino más bien en las acciones de los personajes.

Una escena bastante fuerte y realista es la de la violación. La forma de presentar la escena es directa y cruda; hay cero de ambigüedad y podría ser difícil de relacionarla con lo abyecto. No es el crimen que se comete por una causa “buena”, como describe Kristeva, sino violencia pura, venida de una acción del poder patriarcal. El sentido de la abyección en esta disertación está relacionado a cómo entiende el concepto Kristeva cuando analiza la obra de Dostoievski: este autor “radiografió la abyección sexual, moral, religiosa, como un derrumbamiento de las leyes paternas” (31). Es decir que una acción no es abyecta si contribuye a fortalecer los valores del patriarcado. Sobre la obra de Sade, por ejemplo, Kristeva dice que no es abyecta porque no excluye: “todo es nombrable”, “Es decir que no reconoce lo sagrado” (33). De esta manera, la violación en el texto no se sitúa entre lo prohibido y lo aceptable, pues simplemente es un crimen sin excusa, carece de ambigüedad. Por lo tanto, este acto se interpreta no como el elemento abyecto, sino como una forma violenta de reestablecer el poder patriarcal desde el abuso sexual. La violación es entonces un intento del personaje por mantenerse dentro de lo simbólico y mantener el poder del orden patriarcal, pues, al poseer por medio de la fuerza el cuerpo femenino y asignarle su estatus de objeto, el personaje trata de alejarse de lo abyecto de la enfermedad y de su inevitable fin: la muerte.

En la primera parte de esta sección, se analiza lo abyecto del cuento en diferentes aspectos como la corrupción social y la relación incestuosa entre los esposos. En la segunda, se propone el acto de la violación como un movimiento desde el orden del patriarcado para someter simbólicamente la potencialidad cuestionadora de lo abyecto. Finalmente, se concluye con un análisis de la escena final del cadáver como abyección.

Lo abyecto en este relato se encuentra principalmente en dos aspectos que se analizarán a continuación: la corrupción de la mayoría de los personajes y la relación entre el enfermo y su esposa. En cuanto al primero, Kristeva explica que hay un tipo de abyección socializada, que básicamente se refiere a la corrupción: por ejemplo, el déspota que mata en nombre de la vida, el artista que vende su arte, aquellos que viven de la muerte (25). En el texto, la esposa recurre a un curandero que le ofrece la fórmula mágica para su enfermo:

–Sí, taita, sí... –exclamó–. Dame el remedio y te pago cien sucres este mismo rato.

Al indio le tembló vivamente la piel del pómulo izquierdo; sonrió levemente al sol lejano y después de un silencio de diez minutos, dijo como entre sueños:

–Vale doscientos sucres, ama mía. (*Obras* 205)

De esta manera, el indio que parece en un principio estar conectado con las fuerzas de la naturaleza se aprovecha de la mujer desesperada por la salud de su marido para obtener más ganancias. Usa sus poderes sobrenaturales para recobrar la salud del enfermo y para su beneficio económico. Adicionalmente, la misma mujer adopta un comportamiento abyecto en su búsqueda del remedio milagroso porque empieza a atravesar los límites entre lo lícito e ilícito. Es decir, en el deseo por salvar la vida del ser querido, irrespeta las prohibiciones sociales y afecta a otros. Esto llega al límite cuando planifica la narcotización de la chola para ofrecérsela como remedio al esposo.

Así mismo, la mujer piensa que su dinero y el poder social que este le da pueden comprar la salud, pero la enfermedad sigue inclemente su trayecto. A través de él, accede a todo tipo de remedios:

la lista aconsejaba sangre de gallo bebida en vaso de cuerno; bofes de gato recién nacido, refritos en nata; canilla de venado, reducida a polvo y tomada con miel de botija; huevos de perdiz, disueltos con su cáscara en limón y tomados con vino; caldo de “miembro” de toro, mezclado con la primera leche de una vaca; huevos de gallina, en formación, devorados crudos en la misma overa en la que maduran. (*Obras* 206)

Si se analiza la lista, se ve que estos remedios implican el sacrificio de seres animales indefensos, como los cachorros de gato que deberán ofrecer sus pulmones, o el toro que perderá sus testículos. Son elementos que transgreden ciertas leyes alimenticias, las cuales son representaciones metafóricas de los peligros sociales, según Douglas y Kristeva. Muchas de estas creencias están asociadas al cuerpo femenino, en cuanto se lo considera una amenaza para el orden simbólico. “[L]a abominación alimentaria encuentra un paralelo –a menos que sea un fundamento– en la abominación suscitada por el cuerpo femenino fecundable o fértil (la menstruación, el alumbramiento)” (Kristeva 134). Es decir que los remedios/alimentos que se sugieren (serán ingeridos) representan estados incompletos de maduración de los seres, como los huevos no formados dentro de la gallina o los testículos del toro; son elementos (ni seres con vida ni objetos) situados en el límite y asociados al cuerpo fértil, al proceso de creación y, por lo tanto, abyectos.

La relación entre los esposos debe ser analizada bajo el lente de la abyección, pues está claro que Margarita se transforma en un híbrido entre madre y esposa. “[D]esde que supo que el marido estaba enfermo, su jovialidad dio paso a un constante y tembloroso estado de ternura” (*Obras* 204); con la dolencia de Manuel Crovo, la mujer se convierte poco a poco menos en su mujer y más en su madre. Él mismo adopta una actitud infantil: en su voz ponía “ese lejano dejo de ternura obediente que tenía para su madre” (*Obras* 204). La ternura va tomando espacio en los esposos y así el enfermo se va aproximando a ese territorio incierto de lo materno.

La corporeidad de ambos personajes grafica bien este proceso, pues él con la tisis va disminuyéndose físicamente mientras que en ella se va acentuando la gordura. Ella le dice:

“–Quiero cuidarte como si fueras m’hijo”. El [sic], con el rostro huesudo y ardiente, esbozó un gesto de asombro y defensa. “–Sí, como si fueras m’hijo; y desde ahora, bota toda esa mercadería y siéntate. Tienes que descansar. Me da vergüenza ser tan gorda a tu lado; ¡qué dirá la gente!” (*Obras* 204)

Claramente, la aceptación del nuevo carácter maternal de la relación va acompañada del cambio de cuerpo: la reducción de él y el agrandamiento de ella. Esto se suma a que ella pone al lado de su cama matrimonial una cuja para el enfermo, como una cuna para un bebé. Dice el narrador que “Cuando a él le empezaron aquellos accesos, esas fiebres, esos sudores nocturnos, ella, sin dejar de quererle, separó cama, es decir, compró para él una cuja de hierro que colocaron frente al lecho matrimonial, como una bestia frente a su madre” (*Obras* 203).

Ella insiste en tratarlo como a un niño, lo que resulta no solo en una disminución en el aspecto físico, sino también en su rol de hombre y, dentro de un sistema patriarcal, de su posición

de poder. Su actitud hacia él es de total protección y cuidado: “la mujer le prohibió tiernamente toda clase de esfuerzos, y se aplicó –llena de recato– a la tarea de buscar el remedio salvador” (*Obras* 205). Ella es sin duda la que lleva la batuta en la búsqueda del remedio y además maneja el poder económico de la casa y del negocio; ella compra la cuja y le ordena que deje su trabajo y se quede en aquel lugar, así lo reduce simbólicamente.

Si bien es un acto de amor y no de humillación, las acciones llevan a transformar la relación en una de tipo incestuosa donde la esposa es la madre y el esposo, el hijo, situación que pone al hombre fuera de su rol tradicional. Es como una regresión, a través de la enfermedad, a un estado edípico anterior al establecimiento de la prohibición del padre; es un acercamiento paulatino al estado de indiferenciación con la madre y/o la muerte. Ciertamente, la aproximación hacia lo maternal y femenino (en el cuento encarnado en el sentido y actitud maternal de Margarita) aumenta el grado de sensación de lo abyecto: “la mujer, en lo más oscuro de su corazón, alimentaba la torturante idea de haber sido la causa inmediata de la enfermedad del marido. Por esto, sentíase cada vez más dispuesta a agotar todos los recursos para salvarle” (*Obras* 204). La cercanía con el ámbito femenino y, específicamente, maternal, coloca a ambos personajes peligrosamente en el límite de lo posible: la prohibición del incesto.

El comportamiento y reacción de Manuel Crovo ante esta proximidad de lo abyecto en lo femenino/materno son sus modos de resistencia. Sus actos, aunque no necesariamente sus palabras, implican el deseo de volver la situación al orden previo en el que él se posiciona como individuo en lo simbólico. Así, para recuperar sus privilegios, insiste en que puede regresar a trabajar y romper el vínculo incestuoso con su esposa, que la acerca a una madre, pero “Cerca del mediodía, volvió él vencido, con las mejillas cenicientas y los pómulos extrañamente encendidos. ‘–Tenías razón m’hija’ logró decir y fue a tenderse en la cama” (*Obras* 204). Reconoce que no puede trabajar, que ha perdido ese terreno y que debe volver al sitio que le ha dado ella: la cuja. Otra manera de intentar restituir el orden es por medio de su comportamiento sexual, en cuanto que, en la relación sexual entre cónyuges, él recupera su puesto como hombre y se aleja de su rol de hijo.

Sin embargo, y a pesar de esta separación, él continuó reuniéndose con ella por la noche o al amanecer. Saltaba de su cuja de enfermo y buscaba a la mujer en la oscuridad. Ella siempre sentía la mano del marido sobre el vacío del riñón derecho, removiéndola: –“Margarita, despiértate”. Y ella le acogía como a la Muerte, revestida de amor, movida de amor, con sexo de hombre. Luego, él retornaba a su cuja, y ella, satisfecha, plena, oíale quejarse durante horas, y toser secamente. (*Obras* 203)

El ir y venir de la cama matrimonial a la cuja representa cómo Manuel Crovo se mueve entre el papel de hombre sexualizado y el de niño enfermo que debe ser protegido por la madre. Puede transitar de un estado a otro porque la enfermedad lo ha puesto en el límite, pero vemos que, por parte de él, todas sus acciones apuntan a mantenerse como marido. Estos intentos van perdiendo fuerza a medida que progresa la enfermedad y Manuel Crovo se va acercando a la entrega de la abyección total que se produce con el deceso.

Las palabras del título del relato, “El último remedio”, se refieren no solo al último intento de Manuel Crovo por curarse, pero también al esfuerzo final por reestablecer su hombría, su sitio como individuo que participa del orden simbólico patriarcal. En este sentido, el último remedio no es solamente la leche que sale de los senos de la chola, sino también la violación. Este es el acto sexual obligado que se ejerce con el objetivo de poseer al otro de manera violenta y forzada.

Si el espacio de lo maternal implica la proximidad a un estado peligroso de indiferenciación entre la madre y el niño, en el que no se sabe quién es el sujeto y quién es el objeto, pues convergen en uno solo, la inserción del sujeto en el mundo simbólico con el nacimiento implica el establecimiento de una ley paterna que separa y diferencia a través de la instauración del lenguaje. A partir del reconocimiento del lenguaje y del orden de la realidad, el individuo se identifica como ser independiente y diferenciado del ente materno y entonces puede ver al otro como objeto/individuo diferente del yo, que se puede poseer.

En este contexto, la violación es el último esfuerzo del personaje masculino para mantenerse diferenciado de ese otro en la medida que lo cosifica porque separa/aleja a la figura materna. El cuerpo violado no puede ser el cuerpo materno abyecto, sino que es solo un objeto de deseo. Manuel Crovo, por medio de un acto violento, utiliza este cuerpo para su satisfacción sexual y en ello lo convierte en un objeto poseído, que se utiliza. De esta manera, se posiciona (o trata de hacerlo inútilmente) él como individuo que desea y posee dentro del orden simbólico patriarcal, al mismo tiempo, rechazando la cercanía abyecta del cuerpo materno y de la muerte que le trae la enfermedad.

El cuerpo violentado de la chola tiene dos aspectos. Por un lado, sus senos son símbolo de su maternidad. Margarita Rivas, la mujer del enfermo, ve en estos senos de otra la conclusión del proceso de transformación de su rol como madre de su esposo, pues lograría curarlo. La lactancia como acto esencial de la maternidad cerraría el viaje en esa transformación de la pareja. Entonces,

que el hombre lacte de estos senos implica un acercamiento total del hijo hacia el cuerpo de la propia madre, hacia la abyección y, por tanto, la posible muerte.

Por otro lado, con esta acción, el cuerpo de la joven chola se transforma en un objeto poseído con la violación. Esto ocurre, como fue explicado anteriormente, por medio de la acción de Manuel Crovo, al asumir desde su visión patriarcal –la cual marca distanciamiento de lo materno–, que ese cuerpo/objeto es para su propio placer. Es un cuerpo sin voluntad, narcotizado y manipulado como una cosa. Margarita le despoja de su bebé dormido, quitándole de manera simbólica también su carácter maternal y dejándolo desprovisto, desnudo y sexualizado. Luego, Margarita: “extendió el cuerpo de la chola a lo largo del lecho matrimonial; le abrió la blusa, bajó el escote de la camisa y le extrajo los grandes senos blancos y calientes” (*Obras* 207). Así como le ofreció los otros remedios provenientes de partes de animales, ahora le ofrece a su esposo estos senos. El cuerpo de la chola ha perdido toda humanidad. Su violación es un acto que lo transforma en objeto, pues los senos dejan de cumplir la función de amamantar y se convierten en objetos para el placer sexual masculino. Es un crimen que aleja aquel cuerpo del ámbito maternal, condición que había adquirido por la cercanía con lo abyecto.

Ese último intento de Manuel Crovo para salvarse es inútil también, tanto para mantenerlo en el orden simbólico como para curarlo, y gana la abyección. La violación como remedio ante lo abyecto/la enfermedad, total paradoja, se convierte en un acto de total abyección solo cuando aparece la gota de sangre que logra extraer del seno, que finalmente lo mata y convierte en cadáver. La inevitabilidad de la muerte vence la violencia con la que el sujeto lucha por mantenerse en su condición de individuo, y lo transforma en cadáver, materia entre lo vivo y muerto. Este cuerpo muerto se presenta como una parodia: un resto/desecho de vida y además del poder patriarcal que quiso ejercer su dominación sobre el otro hasta el último. Margarita: “Pudo entonces comprobar que el marido tenía la boca pegada a la almohada por una mancha fresca aún de sangre; y que se hallaba rígido ya en su postrer estiramiento de deseo y muerte” (*Obras* 208). El orden simbólico de lo patriarcal se reproduce eternamente en cada acto de poder; sin embargo, el individuo, aunque es quien ejecuta ese poder, no puede evitar su finitud, su entrega total a lo abyecto, aquello que tanto lucha por mantener lejos de sí. El último remedio entonces le lleva a la muerte. Al inicio de la narración dice sobre el momento final en un efecto circular: “cuando vino [el último remedio], se realizó una especie de boda, o por lo menos, una tentativa de boda en la que el Sueño actuó como padrino misterioso, vestido de profundo terciopelo negro” (*Obras* 203). Quiere decir que esa

boda, a pesar de ser un acto de total violencia en contra del cuerpo femenino, estaba destinada a cumplir el destino del hombre: la muerte.

6.4 La batalla

“La batalla” (*Trece relatos* 1955) ocurre en un local de comida, en el que agoniza una mujer. En dicho lugar, esta misma mujer en otro tiempo faenaba y luego vendía platos preparados con carne de cerdo. Le acompañan en este proceso agónico su esposo y sus dos hijos (hay que notar que el esposo no es el padre de los niños). Paralelamente a esta escena, en el exterior de la tienda, se desarrolla un cuartelazo o enfrentamiento militar, que es de donde surge el título del cuento. Los personajes no pueden salir de este espacio cerrado para buscar ayuda por el peligro de morir de un balazo. Finalmente, el esposo decide salir y es alcanzado por un tiro que lo mata inmediatamente; el hijo sale después y logra llegar a un bar donde espera el fin de la batalla; y la hija se queda con el cuerpo de la madre muerto hasta el final. Cuando el hijo regresa al lugar, encuentra a su hermana agonizando mientras abraza al cuerpo sin vida de la madre.

El narrador de este texto se caracteriza por un lenguaje poético lleno de tropos y por su omnisciencia, que le permite múltiples enfoques que cambian durante la narración, mostrando al lector las perspectivas de los diferentes personajes. Así, el lenguaje altamente poético proviene del narrador pero lo que expresa no es necesariamente su visión del mundo, sino la de los personajes que se complementan para dar una sola visión. El cuerpo de la mujer se transforma en abyecto gracias a la combinación de las perspectivas del esposo y de la hija, las cuales revelan reacciones casi opuestas hacia el cuerpo ambiguo y anómalo. Por un lado, la perspectiva del esposo muestra un enfoque bastante grotesco de la escena, en el que el cuerpo de la moribunda, y luego su cadáver, es básicamente un pedazo de carne, que desea y rechaza al mismo tiempo. En contraste, la perspectiva de la hija mira en ese cuerpo agónico femenino una muñeca, en la que reencuentra a su madre en la unión eterna. Ambos personajes se enfrentan un cuerpo que secreta fluidos y agoniza: es el cuerpo sucio femenino, el elemento anómalo que debe ser reestructurado por ambas miradas: la del amante y la de la hija.

Para empezar, me gustaría reflexionar sobre el título del cuento. “La batalla” hace referencia a lo que ocurre afuera de la tienda: el cuartelazo. Sin embargo, como es de intuir, Dávila Andrade propone un paralelismo entre dos batallas: adentro y afuera. Lo que viven la mujer y su familia es la batalla entre la vida y la muerte; es el enfrentamiento con proceso de descomposición

del cuerpo de alguien que conocieron viva y desearon cada uno a su forma. Para lograr este paralelismo entre lo interior y lo exterior, los eventos empiezan a coincidir. Por ejemplo, mientras afuera zumban las balas, adentro zumban las moscas alrededor del cadáver, ambas dirigidas por la Muerte: “Habían adivinado desde la montaña, la cadaverina sustanciosa y fresca. ¡Qué gran día para ellas! Parecían desprendimientos palpitanes de la fusilería que crepitaba en la borrosa mañana” (*Obras* 141). En fin, la batalla ocurre adentro y afuera.

Tanto el esposo como los dos hijos no tienen escapatoria; deben enfrentar la agonía y muerte de la mujer, pues salir del espacio cerrado sería su propia muerte. Esta situación les obliga a encarar a este cuerpo en estado de transición: va desde la vida hacia la muerte. Por lo tanto, es un cuerpo ambiguo que habita el límite. Es lo que Mary Douglas define como un elemento sucio que contamina el orden de las cosas. Dice Douglas que “uncomfortable facts which refuse to be fitted in, we find ourselves ignoring or distorting so that they do not disturb these established assumptions” (38). En este caso, el cuerpo agónico cuestiona las suposiciones sobre el cuerpo: primero, pone en duda dos estados ontológicos básicos que son estar vivo y estar muerto, pues la vida se contamina con la muerte y viceversa. Y segundo, disputa las concepciones culturales patriarcales del cuerpo femenino como objeto de deseo, ya que el cuerpo agónico deja de ser deseable, aunque sigue siendo la misma carne. En todo sentido, el cuerpo al borde de la muerte ensucia el sistema social.

El ambiente se caracteriza por una suciedad que impregna todo: “La suciedad grasienta y pegajosa, oliente a muerte y a sangre, enturbiaba los vasos, las botellas, los zapatos, las sábanas” (*Obras* 139). La suciedad expresada en el espacio y, especialmente, la muerte encarnada en el cuerpo agónico traspasan los límites y contaminan la vida, cuestionando las categorías de lo real. Según Douglas, la suciedad pone en riesgo a los patrones establecidos socialmente: “Uncleanness and dirt is that which must not be included as a pattern is to be maintained.” (41). Es por esto que el cuerpo agónico de la mujer y luego su cadáver amenazan el sistema patriarcal. Dice el narrador sobre la mujer:

Pasaba con una batea llena de frituras y morcillas, sobre la cabeza, mirando en derredor con sus ojazos de gitana o de gata enlunada. Y ahora... allí, chillando como una rata bajo un fardo, reducida a un puñado de huesos, y echando por la boca el hígado podrido en forma de pus verde. (*Obras* 138)

La primera visión en la cita, que corresponde a la del sistema, es la de la mujer seductora que se ofrece al hombre, tal como la comida que exhibe en la batea a los clientes. La segunda visión es la de la muerte tomándose ese mismo cuerpo, deconstruyéndolo, reduciéndolo a su parte material.

Adicionalmente, la ambigüedad del cuerpo que muere y el muerto son la expresión máxima de lo abyecto; así lo explica Julia Kristeva cuando escribe sobre el cadáver:

In that compelling, raw, insolent thing in the morgue's full sunlight, in that thing that no longer matches and therefore no longer signifies anything, I behold the breaking down of a world that has erased its borders: fainting away. The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. (4)

El cuerpo sin vida, y a mi parecer aún más el cuerpo agónico, es una realidad cruda que es y no lo que era, cuyo significado se vuelve borroso. El cuerpo de la mujer del cuento es todavía la mujer deseada y no lo es al mismo tiempo, es muerte y tampoco lo es, lo que destruye el proceso de significación, llevando al observador a ese momento señalado por Kristeva donde el significado colapsa (2).

De los cuatro personajes, el esposo y la hija son los escogidos por el narrador para mostrar sus perspectivas sobre los eventos. Ambas muestran visiones que al complementarse refuerzan la idea del cuerpo muerto de esta mujer como lo abyecto, en el sentido de “algo” que, mediante la ambigüedad, nos lleva de vuelta a un estado pre-simbólico, donde no hay respeto por los límites. Kristeva explica lo abyecto de la siguiente manera:

It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite. The traitor, the liar, the criminal with a good conscience, the shameless rapist, the killer who claims he is a savior... (4).

Justamente, el cuerpo de la protagonista, en cuanto ambiguo, perturba los límites del mundo simbólico de su esposo.

Él es un hombre joven que se ha casado con esta mujer por conveniencia económica que ahora, ante su esposa que agoniza, no puede más que mirar a través de un lente grotesco; en lo que ve, predominan imágenes escatológicas del cuerpo, que empieza a deambular por diferentes categorías, mezclándolas todas. Especialmente, el cuerpo de su amante, como objeto deseado, se empieza a ensuciar con elementos orgánicos de comida y muerte. Así, por un lado, él aún recuerda lejanamente la unión sexual con la mujer: “Él, en otras mañanas, en otras albas, sentía que ella se

inquietaba en el lecho, a su lado; y sabía lo que deseaba. Quería un peso activo y ardiente sobre su cuerpo. Movía las caderas, se apegaba mimosa, y sus labios dejaban escapar un tierno gruñido de deseo” (*Obras* 141). Por otro lado, el recuerdo está invadido por el elemento grotesco, en la palabra “gruñido”, que la animaliza.

En realidad, ella empieza a convertirse en sus cerdos, en los que ella faenaba: “¿Cómo suponer siquiera que ella empuñara tan diestramente el largo y afilado cuchillo de carnicero y redujera un monstruoso cuerpo animal a su somero esqueleto? El esqueleto era ella” (*Obras* 139). El marido así va transformando en su mente la visión original que tenía del cuerpo femenino, hacia un cuerpo de mujer faenada y muerta. Dicha transformación se expresa en el paralelismo entre la mujer y los cerdos; su carne en descomposición es como la de ellos, pero sin dejar de ser el objeto deseado por el hombre. Así, el recuerdo de ella aún viva se impregna de esos otros elementos, aparentemente opuestos, como en la siguiente cita: “Y ella, tan gorda y tan ardiente, sabía a cuerpo de animal recién despostado, y sus senos despedían un cálido tufo de chuleta. Eso, eso, le había entusiasmado a él durante ciertas noches de ternura y de animalidad” (*Obras* 139). En este recuerdo, la visión de la mujer tiene todos los elementos: muerte, sexualidad y comida, tres formas de la carne que confluyen en este organismo.

Si se usa la terminología de Douglas, se puede asegurar que las categorías que el sistema provee para el entendimiento del cuerpo de la protagonista empiezan a “ensuciarse” unas con otras. El resultado es un cuerpo anómalo o sucio que no calza en ningún lado, pero que puede participar en una especie de ritual sagrado. Douglas explica que lo sucio puede ser entendido de dos maneras: como lo profano o como lo sagrado que está en la frontera y, por lo tanto, cruza el límite prohibido hacia lo sagrado. La escritora afirma que “uncleanness is a two-way danger of contact with divinity” (9). Así, en la mente del esposo, la mujer, en sus recuerdos influenciados por lo grotesco del cuerpo que presencia, se transforma en una sacerdotisa que desposta animales:

Era de verla cuando derribaba un cerdo y lo cubría de paja seca a la que prendía fuego. Mientras las llamas danzaban entre el cuerpo de la bestia muerta y el cerdo áspero y sustancioso crepitaba, ella al borde de la pira, remedaba un ídolo sensual y alegre recibiendo el sacrificio. Con el antebrazo desnudo se alisaba los cabellos húmedos; sobre su cabeza revolaba el gran cuchillo y sonreía sobre el negro enemigo; oloroso a sangre. (*Obras* 138)

Matar el cerdo es el sacrificio de la carne, del placer, que paradójicamente es la suya propia. La mujer se convierte en sacrificadora y sacrificada: “Y ahora, allí, la bestia moribunda es ella; y yo

aquí, ante este sacrificio que no me interesa una cáscara” (*Obras* 138). El cuerpo agónico habita los polos opuestos cuestionando los presupuestos originales. El hombre pierde la imagen de la mujer deseada y gana una parodia híbrida y grotesca.

La segunda perspectiva es la de la hija que se enfrenta también a este cuerpo agónico que cuestiona todo lo que fue su madre. Para ella, el cadáver envuelto en sábanas como una muñeca significa la pérdida total de la madre, en un sentido amplio. Para Kristeva, lo semiótico se refiere a ese momento primario en el que el sujeto no se separa del otro (la madre): “Abjection preserves what existed in the archaism of pre-objectal relationship, in the immemorial violence with which a body becomes separated from another body in order to be” (10). Para Aguedita, la muerte de su madre es la pérdida de la posibilidad de ese espacio donde eran una sola. Tanto ella como su hermano se abalanzan sobre el cuerpo que acaba de expirar:

el chico desde su sueño; la muchacha desde su cama, y dando alaridos, cayeron sobre el cadáver de la mujer –sobre sus pies, sobre su rostro, sobre su vientre, sobre sus senos– hurgándole de amor desesperado, como cachorros hambrientos que encontrarán de pronto a la madre hinchada de leche. (*Obras* 140)

Buscan en el cuerpo muerto de la madre esa unión inicial de la cual la lactancia es su última expresión. Mientras el hombre siente repulsión ante el cuerpo muerto, los hijos experimentan una atracción que es el último impulso por recuperar lo perdido.

Después del primer enfrentamiento con el cuerpo ambiguo, abyecto, los personajes reaccionan de diferentes maneras. Douglas explica que la sociedad tiene diferentes formas de reaccionar ante elementos anómalos. Estas maneras pueden ser negativas (ignorándolos o condenándolos) o positivas (reacomodando el patrón anterior) (39). Es así que el esposo y el hijo desertan de la batalla; es decir, reaccionan de una manera negativa: huyen del cuerpo ambiguo. El hombre huye como cobarde: “llegó a la puerta de salida, separó las aldabas y se escurrió de costado... y como si hubiera recibido una orden militar, se encogió y empezó a descender” (*Obras* 143). La desertión de la batalla le cuesta la vida, en una especie de justicia divina. Una vez que el padrastro está ausente, el niño empieza a tomar su lugar. El muchacho lo oye decir en su mente que lo siga (*Obras* 144), y de hecho, el niño termina abandonando el lugar también.

Es aquí donde es importante la perspectiva de Aguedita, pues ella termina de unir las figuras del padrastro y el hermano, cuando dice que las dos: “Huirían para siempre de los hombres, de todos los hombres del mundo y especialmente del hombre-animal-padrastro y del hombre-animal-hermano y de los puercos, cuyos cuerpos veía confundidos y refundidos e uno solo” (*Obras*

144). La falta de sueño y el hambre producen en ella una alucinación, en la que el padrastro, el hermano y los cerdos convergen y representan al patriarcado. Esa figura masculina ambigua penetra el cuerpo femenino de manera violenta, y al salir le hace daño: “Es horrible pensar que tanto el muchacho como el padrastro habían permanecido algún tiempo, cada cual a su manera, dentro del hondo cuerpo de la blanca-madre-muñeca de trapo. ¿Por qué la abandonaban ahora, arrastrando entrambos girones de las entrañas de la mujer dormida? (*Obras* 145). La muchacha vislumbra ese momento en el que el cuerpo de la madre es parte del otro, y lo asocia con la unión sexual y con el embarazo, sugiriendo una unión incestuosa y violenta, que desgarró el cuerpo femenino mediante la penetración y el parto.

De manera opuesta, ella no busca la separación de lo materno, sino su reunión. Busca el momento perdido en el que era parte de ella, y que desaparece totalmente con su muerte. Por eso, se lanza sobre ella en el momento de la expiración, y por eso también se tira sobre el padrastro cuando él amortaja a la mujer: “se lanzó sobre el hombre, sollozando y reclamando el cuerpo de su madre” (*Obras* 142). La hija pide de vuelta ese cuerpo que le arrebatan el hombre y la muerte.

Su reacción ante el cuerpo ambiguo es entonces positiva, según lo dicho por Douglas, pues modifica el sistema para dar espacio a este nuevo elemento: la madre muñeca: “La envolvió en las sábanas del lecho hasta que consiguió formar una especie de muñeca de trapo. El pelo era inmenso y olía a manteca de cerdo, a sudor nocturno, y –cosa rara– parecía estar vivo, por su cuenta” (*Obras* 142). La mortaja de la muerta tiene todavía señales de vida que contradicen su estado. Aguedita recibe este cuerpo ambiguo porque a través de lo abyecto asegura su acceso al mundo perdido del cuerpo materno.

Para ella, no hay posibilidad de desertar. Ella es la que se queda hasta las últimas consecuencias. Se acuesta al lado de su madre y la abraza. Antes de irse, el hermano observa la escena: “Aguedita y la blanca muñeca de trapo formaban un solo bulto y vivían entrefundidas como únicamente les es posible a las mujeres, sin incomodarse, mezcladas, copuladas, sintiéndose, amándose, una dentro de otra, dos cuerpos en uno solo, y una sola mujer las dos” (*Obras* 144). Las dos mujeres se han vuelto un ser doble. Son dos y uno a la vez, como el órgano sexual femenino descrito por Luce Irigaray: “that contact of at least two (lips) which keeps woman in touch with herself, but without any possibility of distinguishing what is touching from what is touched” (26). Así, la cita de Dávila Andrade descubre que el abrazo entre las dos mujeres es como esos labios vaginales que se topan, se aman y no se distinguen entre ellos. En ese abrazo, ya no se diferencia

entre el sujeto que desea y el objeto deseado. La reunión corporal es la reacción a un sistema masculino patriarcal que define el cuerpo de la mujer para satisfacer el hambre y deseo del otro. Mientras que, en el abrazo entre hija y madre, hay una satisfacción mutua, que perturba el concepto del cuerpo femenino como mera carne.

Por lo tanto, el encuentro de Aguedita con el cuerpo materno muerto es metafóricamente el regreso a ese estado primordial. Así el cadáver es lo abyecto. En la siguiente cita, Kristeva explica cómo lo abyecto permite vislumbrar aquel momento inmemorial en el que no hay separación entre sujeto y sujeto, ni entre sujeto y objeto:

A massive and sudden emergence of uncanniness, which, familiar as it might have been in an opaque and forgotten life, now harries me as radically separate, loathsome. Not me. Not that. But not nothing, either. A “something” that I do not recognize as a thing. A weight of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. (2)

Es ese estado de unión con el otro, en el que no hay significación, pues esta solo ocurre en el momento de la separación. Así el hijo al abandonar el cuerpo de la madre entra en el mundo simbólico de los hombres, pero Aguedita en el abrazo final vuelve a este espacio primigenio, y su mundo simbólico empieza a desmoronarse, no reconoce más a su hermano: “Cómo, ¿qué era aquello? ¿La mitad del animal-padraastro-hermano retornaba? No entendía” (*Obras* 145). La muerte entonces se convierte en el acceso de Aguedita al verdadero encuentro con su madre.

En síntesis, se puede decir que las dos perspectivas escogidas por el narrador, la del esposo y la de la hija, retratan dos formas de reaccionar ante un cuerpo, primero agónico y luego muerto, que al combinarse convierten al cuerpo de la mujer en lo abyecto. La perspectiva del hombre, representante de una sociedad patriarcal, muestra un rechazo hacia lo grotesco y al mismo tiempo una atracción hacia las satisfacciones que le proveía el cuerpo de su mujer. Esta posibilidad se produce porque el cuerpo agónico de la mujer está en el borde entre lo vivo y lo muerto, entre lo humano y lo animal, entre el hambre y el deseo sexual. La ambigüedad del límite produce una reacción de rechazo y atracción en el hombre, característico de lo abyecto. Complementariamente, la perspectiva de la hija contribuye a la idea de lo abyecto porque, a través del cuerpo muerto, ella accede metafóricamente a ese estado primordial de prelenguaje y premundo simbólico de unión con la madre, en el que el cuerpo del yo no se separa del otro ni de los objetos de deseo. Así, los dos cuerpos de las mujeres se unen en la muerte.

6.5 La mirada de Dios

En el cuento “La mirada de Dios” (1949) (“Mirada”), la feminidad se presenta como un ámbito impuro y abyecto, y la masculinidad como el mundo simbólico/hegemónico que controla dicha impureza. El cuento trata sobre una soltera de clase pudiente de 55 años que encuentra en la iglesia la posibilidad de esconder y contener sus necesidades sexuales (“Una lujuria tormentosa le devoraba desde los tobillos” (*Obras* 29) reprimidas por mucho tiempo. El sacerdote de esa iglesia, cada vez más cercano a la beata, termina seduciéndola y, posteriormente, renunciando a sus votos para casarse con ella. Viven una pasión que el narrador describe como grotesca y que finaliza por hacerles sentir vergüenza y una sensación pecaminosa: “un crudo ambiente de malestar se hizo entre los estrambóticos amantes” (*Obras* 31). Después de la luna de miel, Doña Emperatriz Argudo y Gonzaga, la soltera, amanece muerta. El sacerdote queda solo y encerrado en la casa que perteneció a su mujer, mientras aumenta la certeza de que Dios lo mira: “El Señor me mira, ¡Pobre de mí!” (*Obras* 32). Siente la presencia constante de una mirada divina y juzgadora que lo va deteriorando hasta matarlo.

Tomando en cuenta la trama de la historia, se propone que hay dos fuerzas en pugna: una femenina abyecta representada en las casas y la protagonista; y una hegemónica patriarcal personificada en la mirada de Dios. Así, el cuerpo de Doña Emperatriz está metaforizado de manera abyecta en las casas donde habita. El sacerdote, por su parte, transita desde un término puro, según el cristianismo, hacia uno impuro, característico de la vuelta a lo femenino. Adicionalmente, se defiende que la presencia de lo simbólico o ley patriarcal, como fuerza que pretende mantener la impecabilidad del orden establecido, está representada en la mirada fulminante de Dios, que termina matando al sacerdote.

6.5.1 El espacio/cuerpo femenino

La corporeidad femenina en este texto está metaforizada en el espacio físico: la casa de Doña Emperatriz es también su cuerpo. Este lugar es la representación en diferentes aspectos de la anatomía de la mujer que simbólicamente ha estado marcada por la represión, la sexualidad y la maternidad. Desde un comienzo, la casa aparece en primer plano con una entrada muy subjetiva que recuerda la forma del órgano reproductor de la mujer. El narrador nos invita a entrar: “Conozca la casa. Tiene una puerta verde y delgada como un junco. A distancias iguales, flanqueándola, dos

ventanas de antepecho de hierro forjado, verdes también, sobre el frontis virginalmente enjalbegado” (*Obras 29*). Así la puerta de entrada a aquel mundo es “delgada como un junco”, como una vagina y las ventanas a distancias iguales parecen senos sobre una blanca piel virginal. Al traspasar la estrecha puerta, sigue el recorrido del narrador: “El zaguán es angosto y a dos metros de la entrada se abren hacia él gemelas puertas fronteras” (*Obras 29*). La metáfora anatómica continúa pues la descripción de la entrada por el zaguán angosto parece referirse al cuello uterino que termina dividiéndose en las trompas de Falopio: las dos puertas gemelas. El color verde de la puerta y las ventanas, en esta descripción, podría adquirir una connotación de fertilidad. La casa, en tanto matriz femenina, posee dos aspectos asociados al cuerpo de la mujer: la sexualidad como placer y la maternidad como reproducción.

Sin embargo, si relacionamos la casa con su dueña, estos aspectos parecen estar reprimidos en su virginidad (recordemos el “frontis virginalmente enjalbegado”). En el interior de la casa, el lector encuentra “seis puertas eternamente cerradas” (*Obras 29*) que guardan una cantidad considerable de objetos empolvados y dañados, muchos pertenecientes a actividades femeninas, en un espacio sin tiempo como los “relojes de pared con su cuclillo desalado” (*Obras, 29*) que ahí reposan. Entre los objetos embodegados, hay sillas de montar de señora, ropa femenina, “corpiños, manteles, miriñaques, guardainfantes, fustanes y basquiñas” (*Obras 29*), objetos de su juventud, momento de gloria y elegancia de su clase social. En contraste con ese pasado memorable, Doña Emperatriz en el presente narrativo representa a una clase alta caduca que ha perdido su poder, pues ella es “la única sobreviviente de una familia provinciana que pretendió durante cincuenta años la nobleza y el gobierno del lugar” (*Obras 29*). Su nombre ironiza la situación. Esta feminidad joven de su mejor momento ahora está guardada, olvidada y reprimida en los cuartos cerrados de la casa.

La juventud se le había pasado y con ella la posibilidad de cumplir los roles sociales que se esperaba de una mujer: esposa y madre. No obstante, esa fuerza sexual todavía estaba presente en ella que se guardaba “morbosamente, con una suerte de ininterrumpida contracción de alma y cuerpo. Con frecuencia pensaba para sí: ‘Prefiero hincharme con el flujo de mi naturaleza que permitir que un hombre la derrame’” (*Obras 29*). Para Kristeva, el cuerpo debe negar su naturaleza para pertenecer al mundo simbólico (como se cita en Creed 2007, 61); así, la protagonista reprime conscientemente esa naturalidad para mantenerse dentro del sistema. Doña Emperatriz tiene dos aspectos: lo social, es decir, lo simbólico, representado en su posición de clase; y lo corporal que

es el deseo latente dentro de ella, que se complementa con una fuerza oculta: la insinuación del narrador de que tiene sangre indígena: “Una suerte de oculto resentimiento contra Dios le encrespaba la sangre aindiada que circulaba a lo largo y, sobre todo a lo ancho, de su cuerpo moreno” (*Obras* 29). Así, su naturaleza sexual confluye con su parte indígena para contraponerse al deseo de pertenecer al sistema. Claramente, en la cita, se entiende que, a pesar de ser una mujer “correcta” dentro del estándar social, algo en su cuerpo de mujer mestiza quiere rebelarse. Por lo tanto, se puede afirmar que la voz del narrador invita a entrar a la casa, como si invitara al lector a conocer a este personaje con una feminidad compleja, metáfora del cuerpo de la protagonista que, aunque contenga una feminidad caduca, representa una potencial amenaza al sistema hegemónico y patriarcal de la religión.

6.5.2 Estados de pureza: la soltería y el sacerdocio

Ambos personajes al principio de la narración tienen una condición que dentro del cristianismo se asocia a la pureza. Como sacerdote y como soltera, ninguno tiene acceso al contacto corporal / sexual y en ese sentido son puros, pues están alejados de los deseos de su corporalidad. El rechazo del deseo es el rechazo de lo abyecto. Creed (2007) explica que excluir lo abyecto “is necessary to guarantee that the subject take up his/her proper place in relation to the symbolic.” (54). Al mantenerse puros, garantizan su permanencia en lo simbólico. Además, la pureza es aquel estado que calza en una categoría establecida dentro de un sistema cultural y hegemónico que lo dictamina, y que es la religión y, por extensión, Dios. La impureza, por otra parte, se refiere a estados de transición, anómalos, que ponen en duda las categorías impuestas. Rubio Casanova (2005) dice que los temas en la narrativa daviliana giran en torno a: “Lo excrementicio como abono de nueva vida y todos los elementos despreciados por la sociedad, su lado oscuro, lo repugnante, sexual, etc., como forma legítima de crítica a los parámetros establecidos por la sociedad”. Esta idea se refleja en el pensamiento de Kristeva, para quien, “es repugnante aquello que desobedece a las reglas de clasificaciones propias del sistema simbólico dado” (124). Lo impuro o repugnante cuestiona los límites del orden. Por eso, aquello que Doña Emperatriz reprime celosamente es justamente una latente amenaza para las categorías.

El cuerpo masculino, en cuanto pertenece al orden simbólico, es puro porque está delimitado y separado del otro sexo. Para Kristeva, “a boundary is drawn between feminine and masculine as a means of establishing an order that is ‘clean and proper’” (Como se cita en Creed

110). No hay en el cuerpo masculino ninguna ambigüedad en cuanto se encuentre bien separado del femenino. Adicionalmente, la condición de sacerdote en el personaje le permite habitar el Templo, lugar puro para el culto, que para Kristeva, es donde la pureza y la impureza determinan las clasificaciones del orden simbólico (123). Es decir, ahí se establece qué es puro y qué es impuro, pues al Templo solo entra lo puro, en cuanto lugar de la ley del Uno (Dios) que “no existe sin una *serie de separaciones* orales, corporales, e incluso, de una manera general, materiales, y en última instancia relativas a la fusión con la madre” (Kristeva 126). El sacerdote habita y es parte del sistema estable, donde se determinan los órdenes, libre de lo femenino y lo ambiguo.

En contraste, el cuerpo femenino es impuro en tanto se caracteriza por fluidos como la menstruación o los del parto que contaminan el orden simbólico patriarcal. Es el sitio ambiguo para el individuo que nace: es parte y no de la madre. Douglas agrega que: “many ideas about sexual danger are better interpreted as symbols of the relation between parts of society, as mirroring designs of hierarchy or symmetry which apply in the larger social system” (4). Así, lo relacionado al cuerpo femenino como impuro representa el deseo del orden patriarcal y religioso de separarse y diferenciarse de la mujer, la madre y las religiones paganas, para poder ser individuos o instituciones sin ambigüedades, ya que estar cerca de lo materno o femenino es acercarse peligrosamente al mundo presimbólico, a lo ambiguo. Por eso, se relaciona lo femenino con lo monstruoso: “All human societies have a conception of the monstrous-feminine, of what it is about woman that is shocking, terrifying, horrific, abject” (Creed 26-27). Es así que Doña Emperatriz es pura en su soltería en cuanto niega su feminidad y su sexualidad reprimiéndolas, de lo cual, la casa con los cuartos cerrados es una alegoría. Sin embargo, su feminidad está presente como una amenaza al orden en potencia; al abrir la casa, se abre su cuerpo hacia la impureza y la ambigüedad.

Su feminidad es abyecta porque permite entender lo femenino, no como oposición a lo masculino, sino como feminidad monstruosa que hace confluir dos roles: madre y amante, relaciones que no deberían converger por la prohibición del incesto, pero que, no obstante, lo hacen en ella. El espacio de la casa es un vientre materno pero también un órgano sexual. Por tanto, cuando ella deja de reprimir sus deseos se convierte en un cuerpo abyecto que transita entre madre y amante, como la misma casa, lo que deja al descubierto la ambigüedad de su cuerpo.

La pregunta es, en definitiva, si lo abyecto, en tanto no puede ser pensado desde el ideal regulatorio del sexo ni desde los principios de visión y división del sistema de oposiciones de lo masculino/femenino, es decir, en tanto es el exterior del poder,

aquello que el poder rechaza, invisibiliza, reniega de nombrar, puede permitir pensar la cuestión del cuerpo y del sexo desde una perspectiva ajena a las categorías producidas por aquel poder. (Grandinetti 2)

Justamente, lo abyecto es lo que le permite cuestionar el binarismo de los sexos y entrar en una feminidad cuestionadora, abyecta, más allá de las separaciones entre madre y amante.

En la historia, los dos personajes, el sacerdote y Doña Emperatriz, se encuentran y terminan seduciéndose. Esta relación los lleva a abandonar su estado de pureza, y a ingresar a un término de impureza, marcado por lo femenino y paralelo al ingreso a la casa. Cuando los personajes entran a la casa, entran a un ámbito femenino y ambiguo, abandonando así los sistemas estables, simbólicos y puros: el sacerdocio y la soltería. La relación sexual implica el contacto con estados de transición: es decir, manchados, que acercan a ambos al cuerpo de la madre, representado en ese vientre que es la casa. Si bien la primera casa está asociada a la anatomía de la mujer, no es el único espacio que mantiene esta semejanza. La casa de hacienda donde los protagonistas pasan la luna de miel se describe como un lugar puro que terminan por transgredir: “La casa de la hacienda –blanquísima, cúbica, nítida... En este recinto puro, casi religioso, vivió la ridícula pareja durante tres meses” (*Obras* 31). La sexualidad destruye la pureza virginal del espacio, lo que otorga a lo sexual una sensación de pecado. Por eso, aunque estaban casados, las relaciones entre el clérigo y Doña Emperatriz adoptan un halo de adulterio, porque rompen simbólicamente con la pureza de ambos metaforizada en la casa prístina, y los llevan a un estado de impureza del cual no podrán retornar.

Desde el psicoanálisis, la separación de estados anómalos impuros, relacionados con la madre, es necesaria para establecerse como individuo hablante, es decir que conoce y actúa en el mundo simbólico. Para Butler, “The primary drives that the symbolic represses and the semiotic obliquely indicates are now understood as maternal drives, not only those drives belonging to the mother, but those which characterize the dependency of the infant's body (of either sex) on the mother” (“Body” 107). Lo simbólico debe reprimir esa conexión con el cuerpo materno para poder imperar. No podemos ser y tener una identidad propia sin superar la cercanía íntima con la madre, pues la madre representa la indiferenciación entre sujeto y objeto, estado arcaico donde somos uno con ella. Kristeva explica que en el judaísmo la circuncisión es el ritual religioso que separa al mundo masculino de lo simbólico del femenino: la diferenciación de los sexos funciona como una extensión del acto de cortar el cordón umbilical, que representa la separación del macho de su madre para poder entrar en el mundo simbólico. La autora explica que “la identidad del ser

hablante (con su Dios) se funda en la separación del hijo y de la madre: la identidad simbólica presupone la violenta diferencia de los sexos” (133-34). Entonces, acercarse al cuerpo de la mujer, que en el cuento es entrar en la casa, implica la aproximación a los fluidos corporales que metaforizan estados transitorios impuros del individuo.

El sacerdote y Doña Emperatriz, al violentar la limpidez de la casa, que se había mantenido pura y definida, como ellos mismos al principio, y alterarla con sus relaciones, se aproximan arriesgadamente al ámbito de lo materno de lo semiótico que es la posibilidad de cuestionar lo simbólico. Butler explica “For Kristeva, the semiotic expresses that original libidinal multiplicity within the very terms of culture, more precisely, within poetic language in which multiple meanings and semantic non-closure prevail” (“Body” 113). El espacio de la casa se convierte en el lugar donde habitan estos cuerpos de multiplicidad libidinosa productores de significados infinitos. Ingresan a la casa como al cuerpo de la mujer, como si volvieran al vientre, al sitio de origen.

En este espacio no es clara la distinción entre ellos; aquí los sujetos pierden los límites que los delimitan. La descripción de la relación sexual es bastante ilustrativa en este sentido: “Agazapados en sí mismos, formaban un apasionado monstruo de dos cabezas, con algo de cuadrúpedo que forcejea hacia su propio centro y algo de pulpo que abraza sus espaldas contrarias, pugnando por reducir su contrapuesto e inverosímil cuerpo libidinoso”. Los límites borrados de los seres se expresan en lo grotesco y viscoso: la pareja estaba “envuelta en la mucilaginoso red un sombrío contubernio” (*Obras* 31). Tanto el monstruo bicefálico formado por los dos, como la sensación de viscosidad en la unión corporal, representan la falta de delimitación del mundo exterior a la realidad simbólica; lo cual se manifiesta en la indiferenciación entre amante y amado.

En este estado, los personajes vislumbran el espacio presimbólico donde se mezclan las categorías, entonces su relación se convierte en abyecta y los lleva a un estado de narcisismo, tal como lo entiende Kristeva. El narcisismo en este caso se concibe como la falta de la ley simbólica del padre, la cual hace que el niño (el sujeto) y la madre se confundan, amándose en realidad a ellos mismos:

Sólo la instancia paterna, en tanto introduce la dimensión simbólica entre el “sujeto” (niño) y el “objeto” (la madre), puede generar una relación objetal estricta. Si no, aquello que llamamos “narcisismo”, aunque no siempre sea forzosamente conservador, es el desencadenamiento de la pulsión tal cual es sin objeto, que amenaza toda identidad, aun la del sujeto. (Kristeva 63)

Dentro del espacio materno, los personajes se alejan de la ley simbólica del padre, representado en el Dios que luego aparecerá. Además, en la indiferenciación entre sujeto y objeto, o estado narcisista, queda el ser paradójico y ambiguo que es dos y uno al mismo tiempo: ese monstruo que es ciertamente un cuestionamiento a la ley de Dios.

La abyección de la pareja del relato problematiza fuertemente el sistema hegemónico porque pone en duda las categorías socialmente aceptadas especialmente en torno al rol de la mujer como reproductora y al sexo como práctica joven. Para ilustrar esto, se puede considerar que la condición impura/abyecta de la relación interroga la universalidad del sexo normativo. La división sexual ha sido una forma de control de los cuerpos. Butler dice:

el “sexo” no sólo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, el poder de producir – demarcar, circunscribir, diferenciar– los cuerpos que controla. De modo tal que el “sexo” es un ideal regulatorio cuya materialización se impone y se logra (o no) mediante ciertas prácticas sumamente reguladas. (*Cuerpos* 18)

Si el sexo normativo (heterosexual y joven) es una imposición de ciertos comportamientos que regulan el cuerpo, la relación de los personajes es algo así como una copia deformada de una pareja heterosexual de recién casados: los protagonistas no están jóvenes ni tampoco pueden continuar con la reproducción de la especie, sino que se los considera, socialmente, guardados y caducos. Sus cuerpos no son lo que se entiende como cuerpos sexualmente activos.

Especialmente Doña Emperatriz, en su soltería y sus cincuenta años, es el retrato de una feminidad que ya no sirve para cumplir su rol social como mujer: ser madre, por eso su cuerpo debe cubrirse: “el antiguo y abigarrado follaje había sido sustituido por la austera manta de seda sobre la cabeza y los hombros, y la ancha y pesada falda de paño negro sobre las grandes caderas y los ocultos muslos ajamonados” (*Obras* 29). Es una mujer que oculta con telas pesadas su cuerpo caduco (entendido desde la sociedad normada). Doña Emperatriz y el sacerdote traspasan esta imposición social y cuestionan con sus relaciones el sexo normativo: permiten a sus cuerpos viejos experimentar el placer sexual más allá de la reproducción. Ella libera su feminidad y su deseo sexual reprimidos por tantos años. Por eso, el narrador, reflejo de la ley simbólica, los ve como “ridícula pareja” o “enamorados esperpentos”, porque transgreden el entendimiento normado del sexo.

La pareja parece hasta aquí contestataria; interroga la sexualidad normativa y se atreve a ingresar en lo femenino/materno, espacio ambiguo de significación múltiple, cuestionador de la ley simbólica del padre y Dios. No obstante, esta transgresión tiene un precio, pues la ley de Dios usa sus modos para imponer su orden. Una de las estrategias es la culpa que ambos protagonistas sienten por sus actos: “Al cabo de los tres meses, volvieron a la ciudad, y se encerraron, lívidos de pecado y de vergüenza, en la casa de las puertas verdes” (*Obras* 31). Sienten que han cometido una falta grave que ha puesto lo sagrado (en el caso del sacerdote) en riesgo porque “sacred things and places are to be protected from defilement” (Douglas 9); además, han arriesgado su propia condición de individuos dentro del sistema simbólico al acercarse a lo semiótico. Si bien Doña Emperatriz siente culpa, finalmente muere inesperadamente una noche, sin experimentar más. Es en realidad el sacerdote, el hombre, quien va a sentir y vivir el castigo y la fuerza por haber traspasado los límites y la ley de Dios. Como hombre, y aún más como sacerdote, él debía haberse mantenido limpio/puro y alejado de lo femenino, lo impuro, pues transgredir es traicionar.

Las religiones paganas, para Kristeva, se asocian a la madre; mientras que el cristianismo y el judaísmo, al padre, y por eso, exigen el alejamiento de lo maternal: “se trataría de separarse de la potencia fantasmática de la madre, de esa Diosa Madre arcaica que realmente ha colmado el imaginario de un pueblo en guerra con el politeísmo circundante” (134). La autora explica que la intención de alejarse de la mancha femenina “se arraiga, históricamente (en la historia de las religiones) y subjetivamente (en la estructura de la identidad del sujeto) en la investidura de la función materna: de la madre, de las mujeres, de la reproducción” (122). El hombre, en cuanto sujeto, debe alejarse de la madre para ser tal; paralelamente, el monoteísmo debe alejarse de la veneración a la madre Tierra para que el Dios Uno pueda existir. La intención de separarse de la madre se traslada desde el ámbito más general de la religión, al espacio individual del sujeto pues “la identidad del ser hablante (con su Dios) se funda en la separación del hijo y de la madre: la identidad simbólica presupone la violenta diferencia de los sexos” (Kristeva 133-34). Por consiguiente, el sacerdote traiciona su condición de individuo macho, hombre de Dios, al dejar lo sagrado y volver al espacio femenino, representado metafóricamente en las casas y la impureza de su relación con Doña Emperatriz. Como explica Kristeva, “Ahora la impureza será aquello que conlleva un ataque a la unidad simbólica, es decir los simulacros, los subrogados, los dobles, los ídolos” (138). Su adoración a la mujer reemplaza su adoración a Dios y esto lo amenaza no solo a él, como individuo, sino al sistema. El ingreso al ámbito femenino implica una traición.

6.5.3 La mirada de Dios

Con la relación ambigua entre Doña Emperatriz y el sacerdote, el protagonista ha cuestionado el mundo y poder simbólico de Dios. Es él quien siente la culpa y castigo por esa traición, y no Doña Emperatriz. Las campanadas son la presencia de un ser superior que viene a pedirles cuentas sobre sus actos: “Los repiques argentinos de Santa María de la Huella, llegaron nítidamente y revolotearon sobre la casa y sobre el lecho de los enamorados esperpentos. Al oírlos separáronse instintivamente, vencidos por un espanto comunicable” (*Obras* 31). Esta separación es el impulso necesario del sujeto que “Asustado, se aparta” (Kristeva 7) ante la visión de lo abyecto; el sujeto debe alejarse de ello para poder existir porque lo abyecto es aquel espacio, que atrae, pero “donde el sentido se desploma” (Kristeva 8), donde se deja de ser. La separación implica un alejamiento violento del espacio materno, que tanto les había seducido, para regresar al mundo simbólico. Los protagonistas se separan violentamente el uno del otro pues ven la abyección en su propia unión. Muerta ella, el sacerdote solo tiene que dar cuentas a Dios, representación de la ley patriarcal.

Para enfrentar esta presencia divina y aterradora, el viejo clérigo sale de la casa, aquel lugar que lo había acogido en lo femenino: “el extraño viudo salió temblequeante y humillado, apoyándose en las paredes del angosto zaguán” (*Obras* 32). Sale por el mismo lugar que al inicio del cuento hacía referencia al cuello del útero; es decir, abandona lo materno para enfrentar a la ley de Dios. Es un renacimiento de vuelta a lo simbólico después de haber traspasado los límites permitidos: “Su escaso cabello mostraba una consistencia de lana amarillenta y la barba habíasele erizado sobre la piel azulosa, en la que se extendían grandes placas quebradizas de color de yodo pálido” (*Obras* 32). Esta descripción muestra un cuerpo enfermizo pero que, sin embargo, se asemeja al de un recién nacido por la cromática: amarillo, como las secreciones maternas, azul por la falta de aire y rojo por la irritación de la piel. Parece un recién nacido esperpéntico por la barba y la decadencia del viejo sacerdote.

Adicionalmente, la interpretación del renacimiento se demuestra en que el personaje abandona un lugar apretado y cómodo, similar al bienestar del bebé en el vientre. El narrador describe: “Hundido en un butacón de la pequeña sala y embutido hasta las sienes en un pesado abrigo de corte eclesiástico, dormitaba a lo largo del día” (*Obras* 32). De este espacio apretado y confortable, sale a la luz del sol del patio, como en un parto. Entonces abandonar la casa es volver al mundo simbólico, al cual alguna vez perteneció, como en un segundo nacimiento. Renacer no

es placentero pues el mundo lo recibe como a un extraño culpable de delito: “Señor, Tú que eres el Anciano de los Días, ¡ten compasión de mí!” (*Obras* 32) dice el sacerdote. La presencia de Dios aparece constante y omnipresente, juzgadora y castigadora. El mundo exterior a la madre es el mundo de la culpa y de la moralidad. El placer que ha sentido con doña Emperatriz es afuera casi una enfermedad. Freud explica que “imaginar la sexualidad como enfermedad es un síntoma de la presencia estructurante de un marco moralista de culpa. En este texto, Butler dice que Freud sostiene que el narcisismo debe dar paso a los objetos y que finalmente uno debe amar para no caer enfermo” (Como se cita en *Cuerpos* 104). La enfermedad del clérigo es el resultado de su vuelta al mundo regido por la ley de padre, de carácter moralista, que castiga los desvíos de los comportamientos corporales.

La presencia divina, pero amenazante, al entrar en escena provoca nuevamente abyección en el personaje pues es el Otro, lo simbólico, la ley del padre, que lo separa obligatoriamente del estado preobjetal de la madre para establecer la identidad del sujeto:

Sólo experimento abyección cuando un Otro se instala en el lugar de lo que será “yo”(moi). No un otro con el que me identifico y al que incorporo, sino un Otro que precede y me posee, y que me hace ser en virtud de dicha posesión. Posesión anterior a mi advenimiento: estar allí de lo simbólico que un padre podrá o no encarnar. (Kristeva 19)

El Otro que impone la ley y la culpa en la narración es el Dios que lo posee de manera omnipresente y lo precede desde tiempos remotos (en la religión), que se impone ante él y le hace darse cuenta de su propia abyección, de que es un ser despreciable por haber transgredido el umbral de la moral: en este caso, haber vuelto al espacio femenino. Frente a las leyes, él se ha atrevido a ignorarlas, poniendo en riesgo al propio sistema, por eso debe soportar su juicio: “El ex-clérigo creía ver constantemente fijo sobre él, ese ojo hialino y turbador que la simbología inscribe dentro del triángulo esotérico” (*Obras* 32). Dios se convierte en la ley que impone reglas, clasifica, separa, y, aunque no la veamos, es una presencia fantasmal que rodea y vive en los individuos. Está relacionada con el mundo autoritario del orden faló que para Kristeva es el ámbito “donde entran en juego la molestia, la vergüenza, la culpabilidad, el deseo” (100). ¿La referencia al triángulo en las alucinaciones del sacerdote no es acaso un señalamiento al triángulo edípico donde el padre ocupa el ápice de la ley y convierte a la madre en objeto de deseo del niño? Dice el narrador: “Veía entonces, emerger de un rincón y posarse en el muro el triángulo de fuego, dentro del cual chispeaba la pupila del Eterno” (*Obras* 32). Es la ley de la religión ligada al padre, como una

mirada invisible pero que el clérigo siente y de la cual no puede escapar: “la pupila incandescente de Jehová, escrutaría sus más recónditos pensamientos y se proyectaría sobre sus más nimias y ocultas acciones” (*Obras* 32). El poder lo rodea y no necesita hablar para comunicar violentamente lo que quiere decir: el sacerdote ha roto la ley.

La mirada de Dios está asociada al ejercicio del poder tanto de una sociedad predominantemente patriarcal como religiosa. Se puede relacionar el poder omnipresente de Dios en el cuento con los aspectos del poder que propone Foucault. Para este autor, “El poder disciplinario, en efecto, es un poder que, en lugar de sacar y de retirar, tiene como función principal la de ‘enderezar conductas’” (199). El sacerdote se ha desviado de lo que se esperaba de él como individuo dentro del orden simbólico y ahora se espera corregirlo para que vuelva a su posición. Por lo tanto, la mirada de Dios se presenta como una metáfora del poder social relacionado con la religión que controla de manera omnipresente y sin ser coercitivo al individuo.

Adicionalmente, es interesante que sea justamente la mirada la que causa ese efecto de miedo en el clérigo: “aquella mirada irreal y sin embargo irrefutable, le chupaba la sangre como una hidra esplendorosa e insaciable” (*Obras* 33). La mirada es justamente como Foucault define el control del sistema hegemónico sobre el individuo pues el poder no necesita ser violento, basta con que el sujeto sepa que está siendo observado. “El ejercicio de la disciplina supone un dispositivo que coacciona por el juego de la mirada; un aparato en el que las técnicas que permiten ver inducen efectos de poder y donde, de rechazo, los medios de coerción hacen claramente visibles aquellos sobre quienes se aplican” (200). En la narración, no hay entonces una fuerza física que castigue al sacerdote pues la sensación de ser visto es suficiente para que sienta culpa, vergüenza y miedo por sus actos. Aunque busque nuevamente refugio en la casa, no hay consuelo ni espacio donde quede libre porque la mirada es omnipresente y omnipotente: “A pesar de la oscuridad que le rodeaba, la encontraba siempre fija en él, desde todos los sitios, desde todos los ángulos, desde todas las sombras; aun desde aquellas que pueblan el ámbito extraespacial de la memoria” (*Obras* 33). La mirada lo rodea y el efecto, como muestra la cita anterior, es como de la del panóptico foucaultiano: no hay dónde esconderse. Esta forma de ejercer el poder sobre los individuos, para Foucault, “permite al poder disciplinario ser a la vez absolutamente indiscreto, ya que está por doquier y siempre alerta, no deja en principio ninguna zona de sombra” (207).

Este estado de paranoia y pánico, producto del ejercicio del poder, lleva al sacerdote a la locura y a un sin número de alucinaciones sobre Dios. Las alucinaciones refieren momentos

histórico-bíblicos que representan al poder divino como castigador y atemporal. El sacerdote veía que la mirada “Flotaba sobre la cabeza de Caín; calcinaba la Torre de Babel; escocía los techos de Sodoma; centellaba en la túnica sacerdotal de Melquisedech; fulgía sobre la dolorosa arena del Exodo; e iluminaba la vesperal ceniza del Eclesiastés...” (*Obras* 33). Así como Dios castiga en estas escenas, con la misma fuerza, lo castiga también a él. El temblor de la tierra anuncia la muerte que viene por él, descrita así: “Una inmensa bestia innumerable parecía retorcerse furiosa en su guarida subterránea” (*Obras* 34). Por segunda vez, el clérigo sale de la casa al patio central como en un nacimiento: sale por un canal estrecho donde encuentra la luz: “rompió el temeroso encierro... vio cómo el diáfano azul del cielo, enmarcado entre las líneas de la techumbre, se contraía como una plancha de goma” (*Obras* 34). Al ver la luz, enfrenta la mirada de Dios directamente, hecho insoportable y, como si Dios fuera Zeus, le lanza un rayo que lo fulmina: “Y –por última vez– miró abrirse la irresistible pupila del Señor en el fondo cenital, y disparar su rayo indesviable. Bajo su dardo, cayó fulminado en la mitad del patio” (*Obras* 34). Por lo tanto, ese poder de lo simbólico ligado a la religión y al padre, que nos separa de lo materno para darnos la identidad de individuos en la sociedad, es un poder irreal pero irrefutable, tan fuerte que causa la muerte al que lo desafía. La vida fuera de lo simbólico es imposible.

Para finalizar, se puede decir, que en el cuento “Mirada” de Dávila Andrade encontramos dos fuerzas que cohabitan el universo narrativo: por un lado, el mundo de lo femenino que se retrata como una amenaza al *statu quo*; por otro lado, la presencia de un sistema hegemónico religioso patriarcal encarnado en la mirada de Dios. El mundo de lo femenino está presente en las dos casas del cuento, en cuyas descripciones descubrimos similitudes al órgano reproductor / sexual de la mujer. La primera casa, de puertas y ventanas verdes y que se asemeja al útero, es un espacio donde se ha guardado y reprimido el potencial de la feminidad y el deseo de Doña Emperatriz por mucho tiempo. Mientras que la casa de la hacienda, descrita con una fachada virginal, es el sitio donde el deseo reprimido encuentra su liberación. Los protagonistas, al entrar en estos dos espacios, ingresan al ámbito de lo femenino, a lo abyecto, donde los límites del mundo se pierden. La pérdida de límites se muestra en el monstruo bicéfalo y viscoso que forman al unirse sexualmente, en el cual pierden su condición de individuos y vuelven a un estado de indiferenciación entre sujeto y objeto de deseo, similar al estado presimbólico del vientre materno. Así pues, entran en lo abyecto que, a su vez, amenaza la existencia del mundo simbólico. En contraste, el poder hegemónico patriarcal está representado en la mirada de Dios que aparece para

juzgar los actos del sacerdote. Es una fuerza que pretende disciplinar y poner las cosas de vuelta en su sitio para así mantener su poder.

6.6 Ataúd de cartón

“Ataúd de cartón” (*Abandonados en la tierra* 1952), uno de los primeros textos según lo ha mencionado la crítica, bien podría relacionarse a la literatura de la generación del treinta, que buscaba denunciar la pobreza y las diferencias de clases sociales. Y claro que este cuento lo hace de una manera poética y compleja al mostrar cómo los seres más pobres, los sin voz, tienen cuerpos abyectos que pueden ser apropiados y desechados a la basura. Son cuerpos que transitan entre lo humano y el objeto. Adicionalmente, el relato habla del acercamiento del ser humano a los límites de la sociedad en su marginalidad, los arrabales de la urbe; es decir, cómo el individuo se sitúa al borde de la significación y de todo precepto moral. No es de extrañar que Dávila Andrade hable de estos ambientes relegados, pues es conocida su afición por la vida nocturna y la bebida, que lo llevó a frecuentar estos mundos. El límite extremo de lo social, la marginalidad, en este relato no es solo el espacio de los asesinos y los violadores, sino, además, es un estado de la psiquis del individuo que se siente un expulsado y habita el borde de su existencia, tal vez como el mismo Dávila Andrade se sentía. Este relato habla de esos espacios fronterizos que develan la abyección, en los que los valores y presunciones de la sociedad se desmoronan por su evidente fragilidad.

La trama de esta historia comienza con un narrador testigo que inintencionalmente escucha, desde su sitio de trabajo, una conversación telefónica cruzada entre un hombre, Alberto, y una mujer, María Luisa. Ella le cuenta que ya ha hecho lo que le había pedido: ha matado al niño sofocándolo entre las cobijas porque ya no tenía más leche. Alberto, al otro lado de la línea, le responde que lo ponga en la caja de cartón que le había entregado y le pide que se encuentren en un parque porque él se hará cargo de la caja. El narrador, quien asume desde ese momento el rol de detective, decide acudir también a la cita en el parque para indagar más sobre el crimen. Una vez allí, los identifica por la caja de cartón pequeña que lleva la mujer. Desde su escondite, ve cómo lloran y cómo se alejan juntos. Luego observa que Alberto la abraza y ella cae al piso; enseguida, empieza a formarse un charco de sangre al alrededor de ella. Él huye con la caja dejándola moribunda en medio del lugar público; la gente empieza a acumularse en torno a la víctima hasta que llega una ambulancia. El improvisado detective sigue al asesino que escapa con la caja en transporte público hasta el botadero de basura de la ciudad; Alberto encuentra el sitio

adecuado para desecharlo el improvisado ataúd entre la mugre del botadero. Luego regresa a la ciudad y va a una cantina de mala muerte. Allí se encuentra con sus colegas, todos, como él mismo, enterradores del cementerio. El narrador se une al grupo de hombres que beben para emborracharse y les brinda una botella de aguardiente. Alberto les cuenta que a su expareja (se sobreentiende que habla de María Luisa) la había conocido una noche que apareció buscando un sitio donde dormir. Esa noche, confiesa, la estranguló y violó. De ese crimen, dice que nació un niño que acababa de morir. Además, les cuenta que ella también había muerto. Alberto lanza un escupitajo de repulsión que, según el narrador, cae en el amanecer.

En la siguiente sección se hará un recorrido por cada uno de los personajes del relato para hacer un análisis de cómo estos seres viven la marginalidad y el consecuente acercamiento a lo abyecto. Primero, se hará un análisis del narrador detective como poseedor del lenguaje que pretende comunicar al lector una situación abyecta. Segundo, se verá la figura de la madre asesina como máxima expresión de abyección. Finalmente, se comentará sobre el asesino, una especie de Cronos que devora a sus hijos para mantener su condición en el ámbito simbólico.

6.6.1 El detective: racionalizar lo inenarrable

El narrador testigo de este relato se constituye en un improvisado detective, quien pretende dar cuenta de la historia de dos asesinatos. Su historia, aunque bastante escueta, enmarca y contiene a la otra. El lector apenas conoce ciertos aspectos sobre él: es nuevo en el trabajo y el día de los hechos estaba de asueto. En todo caso, esto es suficiente para crear un margen desde el cual el narrador detective le va proporcionando al lector los datos necesarios para armar la historia de Alberto y María Luisa.

Como personaje testigo que es, no tiene acceso a las psiquis de los personajes y, entonces, sus ojos que miran desde cierta distancia los hechos se vuelven los del lector, quien a su vez asume el rol del detective porque solo observa lo que ve el otro. Es un artificio literario que involucra al lector como personaje. Ambos siguen la trama desde una distancia prudencial que no les permite acceder a ella en su totalidad. “En los tiempos del terror, cuando cada quisque tenía algo de conspirador, cualquiera llegaba a estar en situación de jugar al detective. Para lo cual proporciona el vagabundeo la mejor de las expectativas” (Benjamin, s.p.). Así, tanto el narrador como el lector, sin nada mejor que hacer, le siguen la pista a los personajes en una suerte de vagabundeo.

Este movimiento es un intento de reconstruir una historia desde afuera: el lector y el narrador observan desde el mismo punto, pero con la misma imposibilidad de no poder saber exactamente lo que está pasando ni las razones profundas de los comportamientos de los personajes. Esta forma de contar desde un narrador testigo deja huecos (*gaps*) para que el lector haga sus propias presuposiciones. Ahora bien, al final, con la confesión del asesino, la historia cobra un fin típico de la narrativa detectivesca pues es el momento en que el misterio se explica. Sin embargo, en este caso, la confesión deja la misma sensación de insatisfacción porque no hay explicación justificable para la violación y el posterior asesinato de la mujer y el niño.

La caracterización del narrador como detective se muestra en sus actitudes y palabras. Asume de manera bastante obvia su rol. Dice con tono de quien debe recordar cada detalle: “Recuerdo la hora exacta en que se produjo la llamada. Las once y veinte” (*Obras* 37). Luego, como buen investigador, decide seguir las pistas a los sospechosos. A pesar de que se corta la llamada en el teléfono viejo y no puede terminar de escuchar, confiesa que no todo está perdido porque “Afortunadamente había habido una cita en el diálogo y yo podía concurrir a ella” (*Obras* 38). Con esa actitud detectivesca de quien intenta la revelación de la verdad de esas almas que han matado a un niño, el narrador está involucrando también al lector.

Ser testigo de la confesión terrible de María Luisa de haber matado a su propio hijo le impone al narrador no solo el deber de descubrir las razones del crimen, sino también de intentar expresar con palabras el horror que implica el asesinato de un bebé y el posterior feminicidio. Traducir el horror y la abyección de estos actos es una tarea inalcanzable, pues el lenguaje es siempre insuficiente para expresarlos. Confiesa al empezar la narración: “Si en este momento yo quisiera decir algo de lo que escuché esa noche, a través de un anticuado ‘fono’, mis palabras lucharían sin éxito” (*Obras* 37). El narrador se enfrenta a una situación que no puede ser puesta en palabras. Si se considera que el lenguaje es parte de lo simbólico y, como tal, intenta dar forma y aprehender la realidad, el narrador/detective, como sujeto dentro de lo simbólico y desde la lógica típica del estilo policial, va a tratar de poner en palabras estos eventos abyectos, aunque no lo logró totalmente. Es decir, puede describir los eventos desde lo observado y ordenarlos en una trama, pero no es capaz de hablar del horror y la abyección, en cuanto son inefables; tal vez por eso la distancia entre él y los eventos sea un factor inevitable. Es un intento, aunque siempre parcial, desde el razonamiento lógico típico de la literatura policial: “Se ve aquí la aproximación al punto de vista científico y la enorme distancia con respecto a la novela psicológica introspectiva. Todo

el sistema de concepción del escritor de novelas policíacas está influido por la ciencia” (Brecht). Ese es el lenguaje característico del detective y del orden simbólico, el cual quiere dar forma, razones y límites a la realidad, que en este caso es inaprehensible. Intento vano, pues la abyección se contrapone y cuestiona desde su misma ontología a este tipo de pensamiento en cuanto es la ausencia de lo simbólico, aquello que no puede ser expresado por el lenguaje.

Para Kristeva, una vez que el lenguaje se ha establecido en el individuo, por la presencia de un tercero, que frecuentemente es el padre, “la relación arcaica con la madre [...] no ofrece tregua alguna a los protagonistas, y menos aun a Narciso. Ya que el sujeto conservará siempre la huella de las incertidumbres de sus fronteras y de sus valencias afectivas” (85). Esto quiere decir que lo abyecto, como huella del estado arcaico presimbólico de la relación materna, siempre merodeará como una presencia fantasmal la vida del sujeto. La aparición de lo abyecto revela el “reconocimiento de la falta fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo” (Kristeva 12); en otras palabras, la abyección es la ausencia de sentido y, por lo tanto, de lenguaje. Tomando en cuenta esto, la dificultad del narrador al poner en palabras lo que ha presenciado radica en querer encajar aquello abyecto que se le ha revelado dentro de un sistema limitado de signos que es el lenguaje. Aunque es un intento infructuoso, no tiene otra opción que usarlo para poder de alguna manera traducir al lector aquel horror. Por eso, dice: “Pero me atrevo a fijar mis recuerdos porque no quiero morir totalmente sin saltar con esqueleto en y sobre el agujero brillante de esa noche” (*Obras* 37). Decide enfrentar lo que ha oído y visto, intentar transmitirlo, aunque eso implique ver de frente la abyección (“saltar con esqueleto en y sobre el agujero brillante de esa noche”).

Es significativo que el narrador escuche la conversación cruzada entre los personajes a través de un teléfono de tubo viejo. Dice el narrador: “En ese tiempo ya estaban en servicio los teléfonos automáticos. Sin embargo, en aquella barriada adherida a la montaña, subsistía una planta de aparatos de tubo” (*Obras* 37). Mientras que en el contexto narrativo la modernidad parece un proceso imparable (el narrador trabaja en una fábrica en un sector industrial urbano), estos aparatos antiguos, sacados de otro tiempo, son los elegidos para transmitir la historia. Es solo por medio de uno de ellos que tanto el narrador como el lector llegan a la confesión que nadie quiere escuchar. Es el acto quizás más abyecto: una madre ha asesinado a su propio hijo. Es como si a través de estos viejos tubos fuese la única forma de acceder a la abyección, a eso que yace en los más profundo de nuestra psiquis. La antigüedad de los aparatos está acorde con el mundo arcaico

de la abyección, aquel momento de ausencia de la ley. El teléfono automático no hubiera servido para escuchar de igual manera la terrible confesión.

6.6.2 La madre abyecta: Jano

El personaje de María Luisa constituye uno de los elementos más abyectos en el cuento. Le confiesa a Alberto por el viejo teléfono: “Alberto... hice lo que me indicaste. (Sollozó). Le maté esta mañana..., le ahogué con las cobijas... Ya me faltaba la leche: tengo secos los senos... era una carga para ambos... (Nuevo sollozo)” (*Obras* 38). Estas palabras lanzan lo incomprendible en el entendimiento del lector: una madre que mata. Es una contradicción, lo inexplicable, total abyección. Kristeva explica que la madre es como el dios Jano que posee dos caras. Una que mira hacia la vida y otra hacia la muerte. “El tema de esta madre bi-fronte es tal vez la representación de este poder maléfico de las mujeres de dar una vida mortal. Como lo dice Céline, la madre nos da la vida pero sin el infinito” (211). La autora explica que la madre es la dadora de vida, pero otorgándonosla nos condena a la muerte. Al nacer nos ofrendan una vida que necesariamente debe acabar; por tanto, la madre no solo da vida, sino también la muerte. El siguiente es un comentario de Kristeva sobre la obra de Louis-Ferdinand Céline, pero que habla también de este cuento davaliano:

Dadora de vida – arrancadora de vida: la madre celiniana es un Jano que enlaza belleza y muerte. Condición de la escritura, pues la vida dada sin infinito aspira a encontrar su suplemento de puntilla en palabras; también ella es poder negro que señala lo efímero de la sublimación y el inexorable fin de la vida, la muerte del hombre. (214)

El paralelismo entre el acto de escribir, de dar vida a los personajes, y el acto de parir, revela esta doble cara de la madre. Ambos actos ofrecen una sublimación que dura poco y desaparece en la muerte.

En este sentido, María Luisa es esta madre de dos caras pues pare a un niño y luego le quita la vida. Este personaje rompe con toda idealización de la figura materna en la sociedad ecuatoriana de aquel tiempo y de la actualidad. La madre, como ideal, no solo da la vida, sino que también la cuida, además, se sacrifica por los hijos; es capaz hasta de dar su vida por ellos. María Luisa con su acto quiebra todos estos esquemas idealizadores y evidencia, sin filtro alguno, la verdadera cara de la madre que al mismo tiempo, en una hermosa paradoja, da vida y muerte. Señal de esta condición abyecta del personaje tal vez sea la “cicatriz gruesa, [que] le surcaba una ceja” (*Obras*

39). A pesar de la vulgaridad de su rostro, hay algo extraño y roto en ella, de lo cual aquella cicatriz es su índice.

Ella le ha dado al hijo hasta la última gota de su leche. La imagen de los senos secos es bastante fuerte porque grafica cómo el niño le ha succionado las entrañas; se ha llevado una parte de su cuerpo. Con el nacimiento, el infante se desprende de la madre: “La evocación del cuerpo materno y del parto induce la imagen del nacimiento como acto de expulsión violenta por el cual el cuerpo naciente se arranca de las sustancias del interior materno” (Kristeva 135). La indiferenciación entre el niño y la madre en el vientre que se evidencia y termina en esa separación materializada en el parto y la lactancia (última succión de aquel cuerpo albergue) horroriza no solo al recién nacido, sino también a la mujer que ve su cuerpo cercenado, desgarrado, como los senos secos de María Luisa.

Es como si el nacimiento y la lactancia del hijo, es decir, su condición de madre, la sacaran del orden simbólico ante la revelación abyecta de la indiferenciación inevitable entre su cuerpo y el del otro porque “El cuerpo no debe conservar huella alguna de su deuda con la naturaleza: debe ser limpio (propre) para ser plenamente simbólico” (Kristeva 136). La maternidad, en este sentido, evidencia a la propia madre esa conexión de su cuerpo con la naturaleza.

Tener un hijo en un contexto de pobreza parece en este caso poner en riesgo la satisfacción del hambre del resto y, por tanto, la vida. Tanto el padre como ella justifica sus asesinatos diciendo que ese otro ser es una carga; un niño es una boca más que alimentar. Ella no tiene leche y, a su vez, el hombre no tiene dinero para mantener a un niño y una mujer. Se plantea, desde un sentido casi naturalista, una suerte de carrera por la sobrevivencia. Sin embargo, cualquier explicación del asesinato es insuficiente; el acto sigue siendo inexplicable. Las palabras citadas de María Luisa en párrafos anteriores son las únicas palabras de este personaje; el resto del relato permanece en un significativo silencio que se relaciona a la imposibilidad de transmitir su horror.

La sangre en el relato es el elemento orgánico que señala a María Luisa como ser ambiguo y femenino de vida y muerte. Cuando es asesinada, queda acostada en un charco de su sangre: “se desangraba en silencio, con las piernas muy juntas. Una hemorragia incontenible la vaciaba sin ruido” (*Obras* 39). Las piernas cerradas indican la contención de su sexo en un intento de sostener la vida. Así, la sangre derramada representa la feminidad en cuanto vida (los ciclos menstruales y el parto), pero también en cuanto muerte, la de ella y la de su hijo. Kristeva dice que

este elemento vital que es la sangre, se refiere también a las mujeres, a la fertilidad, a la promesa de fecundación. Entonces se convierte en una encrucijada semántica fascinante, lugar propicio para la abyección, donde convergen *muerte y femineidad, asesinato y procreación, extinción de la vida y vitalidad*. (129-30)

Por estas relaciones semánticas entre sangre y feminidad, Alberto, al volver al sitio del crimen luego de que se llevaran el cadáver –cuenta el narrador–: “Aspiraba como un toro apasionado [por] el olor de la sangre de la hembra” (*Obras* 41). Despojarla de su sangre es metafóricamente un asesinato a su condición de mujer.

6.6.3 El asesino

En un estado de pobreza y marginalización extremas como en el que se encuentran los personajes, toda regla social o moral parece poder ser invertida, modificada, subjetivizada. Alberto, enterrador del cementerio, es un personaje que deambula en la marginalidad por su pobreza, su oficio y hasta su posición geográfica en la ciudad: el arrabal. Es el asesino indirecto de su hijo (es él quien le pide a María Luisa que lo mate) y feminicida de su pareja. Para él, la existencia de la mujer como la del niño es una amenaza para su propia vida. Al final del relato, se justifica ante sus amigos: “Y cada día, más chicos sin apellido, pero con boca! Bocas...!” (*Obras* 43). La narración insinúa que los asesinatos se han cometido por un sentido de sobrevivencia. No hay comida para todos. En cierta forma, Alberto se protege y se salva quitándoles la vida a los otros. Guarda su poco espacio de privilegio como hombre en este lugar donde todos son expulsados.

Simbólicamente se produce una inversión del triángulo freudiano. No es el hijo quien mata al padre, sino al revés. El padre, en este caso, debe deshacerse de su estirpe porque con ellos arriesga su sobrevivencia (posibilidad de comer) y estado de individuo, condiciones privilegiadas en la marginalidad. El personaje es un Cronos del borde que devora a sus hijos por miedo a que le quiten su “trono”. El hambre se presenta entonces como metáfora del asesinato. Matarlos es devorarlos; es saciar la propia hambre con los cuerpos sacrificados de otros. Alberto maquiavélicamente se encarga de que tanto el niño como la mujer desaparezcan, así la amenaza a su condición de individuo disminuye. Además, elimina con sus muertes la relación entre madre e hijo. “Esta hipótesis insinuaría una relación dual (madre-hijo) idílica que, en la medida que es impedida por el padre, se transforma en aversión ulterior al incesto” (Kristeva 81). Muertos ambos, el riesgo de lo abyecto que representa la unión de la madre con hijo es nulo. Sin mujer ni hijo,

Alberto intenta salvaguardar su condición de individuo. Paradójicamente, el violento acto de eliminación de los otros lo lleva de regreso al mismo punto: la abyección.

La confesión al final del cuento revela otros crímenes del personaje. Este es el relato de cómo conoció a María Luisa que, como otras mujeres, buscaba de noche un sitio para dormir en el cementerio: “Una noche cogí una; pero estaba sola. No pecaba. Me dijo que no tenía cama. Dormía sobre el serrín. Le oprimí la garganta y se asustó mucho. Le metí un pañuelo en la boca y le hice mía. Era virgen. Tuvimos un hijo. El chico murió esta mañana; y ella, esta tarde” (*Obras* 42). Se trata de una posesión violenta del cuerpo del otro, que es más vulnerable, por medio del uso del poder. El hombre dispone y hace lo que quiere, sin ningún tipo de escrúpulo, con el cuerpo de la mujer, quien, en una situación más mísera que la de él, no tiene dónde dormir ni qué comer. Él se aprovecha de su escaso privilegio en la sociedad: es hombre y tiene un empleo que le da un sitio para dormir. Así pues, en la jerarquía social, si decimos que Alberto está en el nivel de total marginalidad, María Luisa y su hijo están en las afueras; pierden su condición de humanidad y, por eso, sus cuerpos son descartables. Ellos son los pobres de los pobres; son el margen del margen. Por tanto, se podría decir que Alberto habita el borde de lo social, pero la mujer y el niño han saltado a un más allá, a la abyección total que es la muerte.

La violación es la expresión total de una violencia sistemática hacia los cuerpos de los seres invisibles para la sociedad que para la Ley no son individuos de derechos. En este contexto, la ley ha desaparecido y no aplica. Por eso, Alberto hace alarde de su impunidad en el cinismo y el sarcasmo: “... y no pasa nada... ¡Nada!” (*Obras* 42). De hecho, ninguno de los presentes se sorprende ante la confesión del estrangulamiento y estupro; tampoco el narrador hace nada por buscar ayuda cuando ve que Alberto le clava una daga a María Luisa en el parque. Alberto decide sobre los cuerpos de los otros: cómo se tocan y cuál es su destino. En el encuentro en el parque, le toca las nalgas a María Luisa sin pudor, como asegurando el poder que tiene sobre aquel cuerpo. La violación, el asesinato y el desecho del cadáver del niño en el basurero representarían de manera extrema el control corporal.

La caja de cartón metonímicamente reemplaza al cuerpo muerto del niño. Así como la palabra intenta contener y expresar incompletamente lo abyecto, la caja pretende contener lo impensable que es el cadáver de un bebé. Ya hemos dicho en alguna otra parte de esta disertación que el cuerpo sin vida es el objeto abyecto por excelencia. Kristeva dice que es la muerte infestando la vida. Al ver un cuerpo inerte, dice la autora, “Ese otro lugar que imagino más allá del presente,

o que alucino para poder, en un presente, hablarles, pensarlos, aquí y ahora está arrojado, abyectado, en ‘mi’ mundo” (Kristeva 10-11). Ahora bien, en este relato, la presencia del cuerpo muerto del niño intensifica el efecto descrito por Kristeva, pues, al ser un recién nacido, entran en juego otras significaciones que complican aquella presencia.

En las oscuras salas que quedan ahora del museo de Auschwitz, veo un montón de zapatos de niños, o algo así, que ya he visto en otra parte, quizás bajo un árbol de Navidad; muñecas, tal vez. La abyección del crimen nazi alcanza su apogeo cuando la muerte que, de todas maneras me mata, se mezcla con aquello que, en mi universo viviente, está llamado a salvarme de la muerte: con la infancia, con la ciencia, entre otras cosas... (Kristeva 11-12)

Así, la idea de que la caja contenga el cuerpo muerto de un infante es totalmente perturbador porque junta dos extremos: el inicio y el fin de la vida. Pone en contacto el nacimiento con la muerte, categorías opuestas dentro del orden simbólico, pero que se funden en la abyección. Alberto lleva la caja que contiene el cuerpecito de su hijo a un botadero: “una gran llanura silenciosa en la que, de tanto en tanto, ergúíanse considerables montículos de escombros y desechos” (*Obras* 40). Este sitio es el margen extremo de la urbe, en el que la ciudad se deshace. Es el arrabal, lugar donde la materia se deshace sin forma ni significación. Y a pesar de haber podido darle una sepultura en el cementerio, Alberto lleva a su hijo a este basurero, quitándole de esta forma su condición de humanidad.

La mezcla de desechos en el botadero no es inerte; más bien cobra un sentido orgánico. El narrador/detective percibe esta característica abyecta de la materia podrida entre lo vivo y lo muerto; y recuerda que él ya estuvo allí en algún momento arcaico y casi olvidado, y que sintió su secreto mal (sea lo que sea este: sensación de malestar, de abyección): “Fue un día, en que, como nunca, me sentí corroído por mi secreto mal. Anduve alucinado entre las grandes pirámides de detritus, bajo cuya sórdida y horripilante masa, bulle constantemente el canto de las más innombrables fermentaciones” (*Obras* 41). Es el sitio de la descomposición de la vida, donde ya no hay espacio para lo simbólico. En este espacio, Alberto tira la caja, acto que reduce el cuerpo humano al desecho, a la nada. El hijo, al ser negado por su padre y su madre, queda privado del ámbito simbólico y se pierde en la indiferenciación de la materia en lo abyecto. Es el arrojado (literalmente) de la sociedad. Kristeva explica que, sin la ley de lo simbólico, “el maldito muchacho no tendría probablemente ningún sentido de lo sagrado; sujeto nulo, se confundiría en el basural de los no-objetos siempre caídos de los que por el contrario trata de salvarse armado de abyección”

(14). El infante del cuento se pierde en la muerte que es la entrega a la abyección; se desintegra sin significación, despojado de humanidad, en una montaña de desechos.

La mujer y el hombre protagonistas de esta historia habitan el límite de lo abyecto y luchan contra él constantemente para poder existir. La marginalidad hace que la abyección sea una amenaza permanente difícil de manejar y soportar. Por eso, acaso el lector ve la muerte de María Luisa como un alivio, pues no tendrá que soportar la abyección de sí misma por haber ahogado a su cría. El lector, como el narrador, es testigo de estos asesinatos y no puede hacer nada. Ante el asesinato de María Luisa, ni el narrador ni el lector hacen nada, ni juzgan nada. Solo miran y describen. Así como Alberto hace lo que hace en un acto de sobrevivencia, aunque no necesariamente exitoso, de separación de lo abyecto, la sociedad fundada en lo simbólico defiende sus leyes y presupuestos, pero ignora la abyección de sus márgenes y los seres que hay en ella para mantenerse a salvo.

6.7 Un nudo en la garganta

El cuento “Un nudo en la garganta” (*Cabeza de gallo* 1966) (“Nudo”) habla sobre personajes que habitan espacios de marginalidad social y geográfica. Esto le permite al autor explorar los ámbitos de la abyección, pues la marginalidad, en cuanto borde de la construcción social, es un sitio adecuado para los encuentros inesperados con la abyección. En este texto, un buhonero, vendedor de baratijas, enfrenta la tuberculosis, enfermedad violenta que le lleva en pocos días a la muerte. El lector sigue esta transición del personaje que rápidamente se desvanece en la agonía. El relato está plagado de simbología que permite la interpretación de este viaje del cuerpo a través de la enfermedad hacia la muerte como un acercamiento y encuentro inevitable con la abyección. Se argumenta que el descubrimiento de la enfermedad, por parte del buhonero, en el propio cuerpo provoca una abyección de sí mismo y un deseo paradójico de escapar o más bien regresar al origen, al regazo de la madre, retorno irónico e imposible, pues el inicio es también el fin.

La historia comienza con la descripción de los humildes productos que comercializaba el buhonero: espejos pequeños, peinillas, pañuelos, tijeritas, cadenas de anillos de cobre, polvo de arroz para las mujeres e hilo para zurcir con dos agujas, este último elemento producto de su trabajo. Dice el narrador que antes del presente narrativo el personaje pregonaba sus productos entre la muchedumbre, pero que ahora, explica, no puede ya hacerlo porque ha perdido la voz. El buhonero

vive en los suburbios pobres de la ciudad con otros seres desgraciados a quienes poco conoce. Cuando empieza la narración, se da cuenta de que su voz se ha ido y paralelamente siente cada vez más un malestar en la garganta acompañado de tos y sabor a sangre. Mientras transcurre el día intentando vender sus productos, la certeza del fin de la vida va en aumento y con ella la necesidad de volver a su pueblo de origen para morir allí. En un impulso por acudir a la casa de su madre, vende todos sus productos y, ya afiebrado, toma un autobús lleno de gente rumbo a su aldea. Llega en la noche y, viéndose imposibilitado de terminar el trayecto, decide descansar en un hotel. A la madrugada, se despierta con la seguridad de que su vida se acaba. Sale por la ventana corriendo con dirección a su pueblo. Siente una bocanada de aire fresco y luego un súbito cierre de su garganta, como un nudo, que lo mata al instante. Al siguiente día, la fondera de la aldea, supuestamente su madre, encuentra el cadáver del buhonero. Sin embargo, ni ella ni nadie en el pueblo lo reconoce.

6.7.1 Condición de marginalidad: habitar los límites

Nuevamente, en este relato como en otros, el personaje habita la marginalidad urbana. Es un vendedor de baratijas que vive solo en un cuarto pobre. Dice el narrador sobre el lugar: “Parecía un retablo al que había que subir por cien escalerillas labradas en la tierra viva. Cuando llovía, el agua lútea bullía en espuma morada, borraba el perfil de la gradería y la enjabonaba de lubricidad. Había que subir arañando el terreno” (*Obras* 45). La pobreza del barrio se manifiesta en las escaleras de barro que se borran con la lluvia; además, la consistencia jabonosa e inestable de este ingreso al sitio, como dice el narrador “lúbrica”, permite la interpretación de un límite flexible, en el que nada es fijo, sino más bien movable, suave. En este lugar, como la consistencia de las gradas, las categorías y las percepciones son fluidas y permeables. Lo vemos en los vecinos, personas que ocupan en el orden social posiciones ambiguas:

El [sic] mismo ignoraba que tenía por vecinos a un soldado casi ciego ya; a un viejecito enano del que decían ser hermafrodita; a dos viejas hermanas, de manta color de agua podrida; a un ex-seminarista, por cuyos anteojos su rostro guardaba un vago nepotismo con la cara de los caballos de tiro; a un joven que hacía, con vaga tristeza, flores de cera para tener con qué sustentarse; y una chica, novicia aún en el oficio nocheriego de buscona. (*Obras* 45-46)

Cada uno de estos seres tiene algún aspecto que le hace marginal. El soldado ciego no podrá cumplir con su rol; el viejo enano hermafrodita está entre lo femenino y lo masculino, y entre lo

joven y lo viejo; las hermanas solteras, mujeres consideradas incompletas por no estar casadas; el exsacerdote, como los personajes de “Mirada de Dios” y “Las nubes y las sombras”, hombres que han dejado el privilegio de lo simbólico para sucumbir al deseo; y la chica que está empezando a prostituirse. Este es el ambiente de marginalidad, en el que cada uno de ellos abraza diferentes grados de ambigüedad desde una perspectiva estricta de lo simbólico.

6.7.2 La enfermedad como abyección de sí

Como todos esos personajes secundarios que lo rodean, el protagonista también es un ser del borde. Esta condición se intensifica cuando se enferma. La enfermedad hace más obvio para él mismo su estado de marginalidad y de transición entre la vida y la muerte. Esto se da porque cuando se ve enfermo todo aquello que era normal o habitual en su vida se torna extraño, irreconocible, de manera repentina. El sueño del personaje es interrumpido con la sensación de un golpe en la garganta. Así como este es sacudido de su natural y tranquilo curso que permite el descanso del cuerpo para despertarlo a la realidad, la habitualidad de la vida del buhonero es interrumpida con la misma fuerza por la enfermedad para despertarlo a lo abyecto.

Por eso, el narrador cuenta que el buhonero, en vez de seguir su rutina, “se dejó ir sin itinerario fijo” (*Obras* 47). Ya no se dirige al graderío en el que siempre vendía sus cosas, sino que se va hacia un bosque. La desviación es significativa porque el graderío es una estructura de concreto totalmente fija, como metáfora de lo que era su rutina diaria, mientras que el bosque es natural y se mueve con el viento, flexible como el mundo se le presenta ahora. Además, bota su vieja y diaria corbata en un montón de basura. Estas acciones representan el alejamiento de la estructurada vida que mantenía, representación de lo simbólico. Incluso, sus propios objetos le producen una sensación de extrañeza: “el sombrero se le antojó pesado y extraño” (*Obras* 46). La sensación llega a su límite cuando aquel sentimiento surge de la percepción de su cuerpo: “Un calor picante se filtraba en la escondida carne de su garganta y, a veces, le subía en rápidas olas a los pómulos; escalábanle las sienes y le hinchaban la pequeña red de venas” (*Obras* 46). El cuerpo sano pasa desapercibido, mientras que el enfermo se manifiesta, se muestra y se hace presente.

El síntoma de la enfermedad, que en este caso parece ser tuberculosis (tos y sangre), produce en el individuo abyección de sí mismo. Kristeva explica la sensación de rechazo contra un elemento que produce asco: la nata. Dice la autora sobre este alimento: “‘yo’ nada quiero, ‘yo’ nada quiero saber, ‘yo’ no lo asimilo, ‘yo’ lo expulso. Pero puesto que este alimento no es un ‘otro’

para ‘mí’, que sólo existo en su deseo, yo me expulso, yo me escupo, yo me abyecto en el mismo movimiento por el que ‘yo’ pretendo presentarme.” (9 y 10). La abyección se presenta, en este caso, porque la consistencia indefinida de ese alimento le lleva a pensar en sí misma como aquello; por eso, el rechazo de la nata y la náusea que siente es la abyección de ella misma. Algo similar sucede con el protagonista de la historia que siente asco cuando ve a los barrenderos desayunando y un rechazo total, deseo de huir, cuando siente “un sabor de sangre, mezclado al de la saliva” (*Obras* 45).

Entonces, al sentir la enfermedad, la extrañeza de esta en su cuerpo, experimenta la urgencia de salir, de dejarlo todo, de alejarse de aquello que le produce tal abyección: “la interna sensación de un hilo en la garganta le turbó de tal modo que estuvo a punto de arrojar el cajón y de echar a correr. Sintió al mismo tiempo un urgente deseo de esconderse” (*Obras* 47). Para mí, la reacción del buhonero es la necesidad del sujeto de rechazar la abyección para poder mantenerse en la vida. Kristeva explica “así como un verdadero teatro, sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir” (10). La certeza de la enfermedad grave devela la posibilidad de la propia muerte, de verse a uno mismo como cadáver. El personaje, por esto, siente que debe escapar, correr de aquello que le acerca peligrosamente al fin de la vida. Otra de las reacciones del personaje que muestran su necesidad de alejar lo abyecto de sí, en un intento de sobrevivencia, es la oración. Douglas habla de que el ritual le permite a la sociedad y al sujeto delimitar lo simbólico de lo impuro (lo que le vislumbra lo abyecto). El buhonero no solo intenta escapar de aquello físicamente, sino que también lo hace a través del ritual. Cuando finalmente se da cuenta de que su voz no sale más, esa noche la pasa muy mal, “decía antiguas oraciones y conjuros supersticiosos” (*Obras* 48). Rezar y conjurar son otras formas de ahuyentar la abyección.

A pesar del impulso de huir de lo abyecto, cualquier esfuerzo que haga es en vano porque le aproxima a la muerte. El mundo de lo simbólico para el buhonero se va lentamente desvaneciendo, lo que se refleja en la pérdida de la voz. La voz, la posibilidad de hablar, es lo que marca la pertenencia del sujeto al ámbito de la realidad, de lo simbólico. La comunicación entre individuos de una sociedad crea el sentido de pertenencia. También, la lengua configura el mundo en que habitamos, es decir, la realidad; sin embargo, según Kristeva, esta está fundamentada en una falta, en un vacío. Para esta autora, es justamente el miedo lo que hace que las palabras revelen la nada fundante: “esta palabra ‘miedo’ – bruma fluida. viscosidad inasible–, no bien advenida se

deshace como un espejismo e impregna de inexistencia, de resplandor alucinatorio y fantasmático todas las palabras del lenguaje” (14). La pérdida de la voz en el relato es la pérdida de la palabra, y es entonces una señal de que aquel vacío fundante del lenguaje se le va revelando al protagonista en la medida en que siente el horror de la enfermedad y la muerte. Después de intentar gritar “tijeras” para anunciar sus productos, el narrador dice que “no encontró en la presente, su voz antigua. Sintió que enrojecía en la penumbra, y sin comprender aún, dejó escapar unas dos lágrimas súbitas, sin pestañar, mirando el vacío desde dentro” (*Obras* 46). Así, la imposibilidad de hablar es la revelación de la nada que funda el lenguaje humano, es decir, lo abyecto. Por eso, en este proceso de acercamiento a la abyección, las voces de los otros parecen también perder la claridad: “Los rumores de la muchedumbre se fusionaron pronto en una nube homogénea, y terminó por no percibirlos” (*Obras* 47). La desaparición de la claridad y distinción de las palabras propias y ajenas lleva al personaje a una realidad de bordes ambiguos, en la que las prioridades dejan de ser las cotidianas y el proceso de enfermedad del cuerpo toma centralidad.

La revelación de que el fundamento del mundo es el vacío, explica Kristeva, implica el reconocimiento de que el “yo” también está fundamentado en la misma falta, lo que produce la abyección de sí. Mediante la pérdida de la palabra y la certeza de la muerte en el propio cuerpo a través de la enfermedad, el protagonista se abyecta a sí mismo, se expulsa. Así lo explica la autora:

cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su ser mismo, al descubrir que él no es otro que siendo abyecto. La abyección de sí sería la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos sus objetos sólo se basan sobre la pérdida inaugural fundante de su propio ser. (12)

Si bien en la narración no se explica qué enfermedad sufre el protagonista, atendiendo a la sintomatología presentada, se puede inferir que sufre de tuberculosis. Experimenta una tos que le hace expulsar sangre. Dice el narrador que “Después sintió un sabor a sangre, mezclado al de la saliva. Y, presa de un terror sombrío, se escabulló” (45). Y después: “le sorprendió aquella tos que se parece a la risa de un cadáver” (*Obras* 46). Ambos síntomas, la tos y la sangre, implican, por un lado, la revelación de lo abyecto en el propio cuerpo, como ya lo he indicado, y, por otro, la expulsión de sustancias internas como resultado de la expulsión de sí mismo ante la abyección. Kristeva habla del vómito como síntoma de esta abyección de sí mismo, pero la tos que expulsa sangre cumple la misma función como efecto del acercamiento del personaje a la abyección.

Mientras más se aproxima a la hora de la muerte, la presencia de lo abyecto es más fuerte y difícil de rechazar. Su última noche, influenciado por la fiebre, tiene una visión, relevación sin filtro de la abyección, que vale la pena analizar:

grandes tolveneras de pétalos marchitos, párpados blanquecinos, yemas transidas, porciones de sustancias tumefactas, labios exangües, ligeras corolas ateridas, fragmentos de lívidos lóbulos, conductos cartilagosos, piltrafas, mortecinas partículas... En tanto, un sudor helado le daba la anticipación inexorable de su propio cadáver, caído bajo la luz incierta de un desapacible amanecer. (*Obras* 50)

El delirio de la fiebre y el sueño le muestra elementos que cambian su forma por procesos de putrefacción como los “pétalos marchitos”, “sustancias tumefactas”, “lívidos lóbulos” y también materia orgánica desgarrada de su todo como “conductos cartilagosos, piltrafas”, como si fueran representaciones de lo que le está sucediendo a su cuerpo. Además, vemos en esta enumeración partes del cuerpo junto a elementos de las flores: pétalos, corolas, lóbulos. La flor es esencial para la reproducción de la planta: es lo que atrae a los insectos que la fertilizan. Así la relación entre las connotaciones de los componentes de esta enumeración podría sugerir una conexión de lo abyecto tanto con el inicio de la vida como con el fin de ella. La flor muestra su belleza en su ciclo de vida y muerte. Lo que se relaciona al destino inevitable del personaje: su propio cadáver.

6.7.3 La imposibilidad de la vuelta a la madre

Ante la revelación de la abyección de sí y de su próxima muerte, el personaje siente además una necesidad general de volver. Primero, al alejarse del área urbana, empieza a sentir un deseo por unirse a la naturaleza. En el bosque donde quiere probar una vez más si su voz se oye o no, dice el narrador: “Respiró con entristecida alegría y quiso –un instante tan sólo– alzar los brazos con el inconsciente anhelo de que se desvanecieran en el espacio, sin rumor” (*Obras* 48). El deseo de comunión con el espacio se conecta con la urgencia de volver en diferentes sentidos. Primeramente, vuelve a su pasado cuando hace un recorrido por los eventos más importantes de su vida:

recordó en una sola y fugitiva, pero exacta vislumbre, el cuadro de la vida que acababa de amortajar en esa casa. Viose sirviente de una vieja familia noble venida a menos, a la que acompañó hasta la edad de veinte y un años, en que liberto ya, se acogió al cajón de mercachifle. Miróse [sic] luego deambular durante los doce años siguientes, a lo largo y a lo oscuro de los incontables vericuetos de la centenaria

ciudad. En el fondo de su memoria escuchó el antiguo y ya imposible pregón y suspiró con un aliento que nada podría nunca contener. (*Obras* 49)

El buhonero recorre sus recuerdos como si quisiera regresar al pasado, sin embargo, la vuelta en el tiempo es siempre una imposibilidad. En la oración final, leemos que lo último que recuerda es su voz, el pregón, pero que no puede recuperar. De esta manera, el regreso en el tiempo es un acto deseado pero imposible. El deseo de recuperar su voz representa la imposibilidad de contener el pasado, que a fin de cuentas es la vida.

El movimiento de retorno está también en el deseo que tiene de volver a su pueblo natal; específicamente, quiere morir en los brazos de su madre. Cuenta el narrador que “el anhelo inquebrantable del retorno a la aldea nativa, junto a su hermano fabricante de peines de cuero, y a su madre, la vieja fondera de la esquina de la única plaza, le insufló de una vez, toda la energía necesaria para armar los preparativos de la marcha, de la última” (*Obras* 48). Este anhelo de ir a su pueblo se interpreta como el deseo de regresar al origen. La muerte, fin de la vida, le lleva paradójicamente al inicio: su madre, su pueblo. En el bosque, tratando de recuperar la voz, termina por gritar la vocal “O” (*Obras* 48), forma circular que representa el ciclo que debe cumplir al llegar a los brazos de la madre.

El origen debe entenderse como la madre, ese punto cero de inicio de la vida, en el que la relación con la progenitora es esencial. El protagonista, en este sentido, se comporta como un infante que busca el alimento de la madre. Para tomar agua y calmar el calor de su garganta enferma, “Tomó el tubo entre los labios como un chupón... Sorbía lentamente con esa honda y dulce succión de los caballos cuando extraen una larga fibra líquida del seno de un estanque. La nuez, viviente y nerviosa bajo la piel delgada, subibajaba rítmicamente, marcando el sucesivo sorbo” (46). El hombre bebe agua del grifo como si succionara leche del seno. Luego, al sentir la tos y la sensación en la garganta, como un niño, “Sintió al mismo tiempo un urgente deseo de esconderse y de hundir el rostro en un seno acogedor, en un hondo regazo de mujer” (*Obras* 47). De esta manera, se va configurando esa necesidad de volver al origen, a esa madre que le acogía y le alimentaba con su propio cuerpo. Paradójicamente, el impulso de buscar ese confort de lo materno, estado de unión con la madre, es ir directamente hacia la muerte. La búsqueda de refugio y escape, aunque sea una acción por sobrevivir y alejarse de lo que pone en riesgo al individuo (lo abyecto), es también lo que le conduce a la muerte porque, en el ciclo, el inicio y fin de la vida deben coincidir.

Emprende entonces el protagonista este último viaje. Toma un autobús incómodo donde no encuentra sitio para sentarse. Esto empeora su condición de salud, lo que hace que el viaje físico sea una representación del viaje hacia la muerte que es la enfermedad. Por eso dice el narrador: “Durante el trayecto que duró cinco horas, los oscuros y siniestros pozos de su mal, removiéronse y se le derramaron en la sangre” (*Obras* 49). La tuberculosis es el camino hacia el fin, así como el trayecto en autobús es la vía a su pueblo. Si el medio de transporte y la estación son lugares de paso, en los que la gente es extraña la una de la otra, su cuerpo en la enfermedad es un ente transitorio que se siente extraño a sí mismo. Tanto el autobús, la estación como el hotelillo en donde se hospeda, son lugares impersonales, muy alejados de la idea de hogar que busca el buhonero cuando piensa en su aldea y su familia. Se produce con esto un efecto en la narración que hace que el lector prediga falsamente, pero con cierta esperanza, que el personaje va a poder cumplir su deseo, pues se encuentra muy cerca de su destino. No obstante, la enfermedad ralentiza el trayecto, lo demora y extiende; de la misma manera, la ansiedad del protagonista y del lector por la llegada al destino deseado se dilata.

El hombre siente este llamado del origen, de la recuperación de la sensación agradable de hogar y de la madre, como si algo lo conectara con ese sitio, tan suyo y ajeno a la vez. Si se toma en cuenta el título del relato, “Un nudo en la garganta”, encontramos que ese nudo está hecho del hilo que ha marcado su vida. El elemento del “hilo” en el relato es recurrente y, mientras avanza, va tomando significación. De hecho, el buhonero fabricaba los hilos que luego comercializaba. Ese hilo se vuelve esencial en el sentido de que se torna presente con la aparición de la enfermedad: “la interna sensación de un hilo en la garganta le turbó de tal modo que estuvo a punto de arrojar el cajón” (*Obras* 47). Es el hilo que le conduce, por un lado, a la madre, como un cordón umbilical; pero, por otro, es el hilo que le lleva a la muerte porque es el que se hace nudo y finalmente lo mata:

Sintió primeramente una tenue molestia filiforme en el centro de la garganta. La sensación se acusó luego con ciertos caracteres irritantes, y engrosó un poco, lastimándole ya, la escondida y excitada carne. Poco después el hilo convirtiéndose [sic] en una pequeña astilla, que se hinchaba en los tejidos al paso de la saliva. Casi en seguida [sic] cobró movimiento propio y comenzó a crecer con el calor de la fiebre y los tenebrosos humores que le rodeaban. Echó duros filamentos como en una espiga madura, y en breve transformóse [sic] en una cápsula quemante; ésta en nuez obstructora y la nuez, instantáneamente, en nudo inextricable. (*Obras* 50)

El hilo y el nudo que se hace de él son la conexión paradójica que le conducen tanto al origen, al vientre, como a la muerte por medio de la estrangulación. Nuevamente, vemos que el inicio y fin de la vida coinciden en lo abyecto. Por eso, el nudo que lo acosa, en el último momento, se abre dejando que el aire entre libremente en los pulmones y enseguida se cierra provocándole la muerte: “el nudo volvió a cerrarse con una violencia insospechable, como si el anterior movimiento de soltura, no hubiera sido sino la última dolorosa ironía lacerante que le hacía la vida” (*Obras* 50). Irónicamente, el hilo que le conecta con la vida es el mismo que forma el nudo mortífero.

La ironía es clave en este cuento porque todo intento por alejarse de la muerte lo lleva hacia ella. Por eso, el buhonero “comprendió con horror, que todos los árboles se reían de él, agitando inmensas ramas, como si fueran brazos descoyuntados por una cruel alegría” (*Obras* 50). La situación del protagonista, que en resumen es la vida humana, se vuelve absurda y desesperada, un juego irónico. Lo más irónico es que, después de tanto esfuerzo por reencontrarse con la madre en ese pueblo que representaba su origen y de tanta energía por salvarse de lo abyecto que lo acosaba, el hombre muere justo antes de llegar. Su cuerpo queda patéticamente tirado en medio de la naturaleza, para luego ser encontrado por quien, supone el lector, es la madre. “Tres horas después, una vieja fondera del pueblo bajaba al río con su cántaro por agua. En una curva del sendero descubrió el cadáver del antiguo mercachifle. Alarmada, convocó al vecindario [...] Mas nadie reconoció al buhonero muerto” (*Obras* 51). La madre no se da cuenta que aquel es su hijo, no lo reconoce, pues aquella relación que el protagonista anhelaba es tan lejana que ha desaparecido. Por lo tanto, el retorno al origen y a la madre es siempre una imposibilidad; se presenta con lo abyecto, pero nunca puede ser conseguida en su totalidad. Por lo que el individuo, al no ser reconocido ni por el mundo simbólico ni por la madre, se constituye en el verdadero arrojado. La ironía está en que el deseo de volver al origen o al pasado, aquel sitio de confort que es la idea de hogar, como impulso de rechazo hacia lo abyecto, es necesariamente una imposibilidad y más bien es el viaje directo hacia la muerte.

CAPÍTULO 7. CONCLUSIONES: LA ABYECCIÓN EN LA OBRA NARRATIVA DE DÁVILA ANDRADE

Después de hacer un recorrido por una considerable selección de la obra narrativa de César Dávila Andrade en esta disertación, se tratará de extraer las principales características de esta narrativa con respecto a lo abyecto para poder llegar a la conclusión de que efectivamente la obra daviliana está atravesada por esta categoría y es una herramienta eficaz para entenderla. Se plantean las siguientes categorías como ejes transversales: primero, las representaciones del cuerpo; segundo, la feminidad y el cuerpo femenino; tercero, las representaciones de lo simbólico; cuarto, las condiciones para la abyección; y, finalmente, el resultado del acercamiento a la abyección.

7.1 Representaciones del cuerpo

7.1.1 El espacio-cuerpo

La narrativa daviliana da un lugar importante a las descripciones de los espacios, lo que los transforma muchas veces en actantes de relevancia que reflejan lo que ocurre en la psiquis de los personajes. No son elementos inertes, sino que Dávila Andrade les dota de características orgánicas y suele personificarlos. En esta caracterización, los lugares devienen reflejos y extensiones de las personas que los ocupan. Un claro ejemplo se encuentra en el relato “El hombre que limpió su arma”: “Las paredes y el piso del calabozo tenían pústulas entreabiertas, rodeadas de costras blancuzcas, hediondas. Sudaban” (*Obras* 173). Lo que se supone debería ser sólido se suaviza, pierde contextura y adquiere textura, como una piel enferma. El crimen por error que ha cometido el protagonista es la pústula que enferma su vida dentro del ámbito simbólico; la celda enferma refleja aquel estado. Lo que sucede con su alma de manera intangible se materializa en el espacio.

Algo similar pasa en “Las nubes y las sombras”, relato en el que el Padre Rector, al enterarse de la huida de uno de los novicios, dice “¡Mucho fango, mucho!” (*Obras* 79). El lodo es la metáfora de lo que siente el sacerdote está sucediendo con los novicios que se escapan seducidos por el deseo. Más tarde en la historia, el narrador describe la habitación donde está el protagonista: “Las paredes rugosas, de barro sin enlucir, temblaban y se transformaban incesantemente como las aguas de un pantano rizadas por los vientos contradictorios” (*Obras* 94). La consistencia húmeda y orgánica de los lugares, como la del fango, es la pérdida de la solidez de la realidad y

de todas sus reglas ante el acercamiento a lo abyecto. El cielo y las nubes adquieren una composición semejante: “aquella blanda selva de formas vivas adquirió la madurez del vapor de agua; y el fraile creyó advertir que fronda morfológica tomaba la consistencia de la carne grasa, proclive a la putrefacción” (*Obras* 83). No son solo los lugares cerrados que se tornan cuerpos que secretan, sino que, en este caso, el ambiente también se vuelve orgánico. El cuerpo/espacio se convierte en metáfora de la abyección de la psiquis de los personajes.

Los lugares adquieren características orgánicas que los transforman en entes susceptibles a la descomposición. Un caso así se encuentra en “Ataúd”, en donde se describe el botadero donde el asesino desechará el cuerpo de su propio hijo: “grandes pirámides de detritus, bajo cuya sórdida y horripilante masa, bulle constantemente el canto de las más innombrables fermentaciones” (*Obras* 41). Cualquier elemento del espacio se torna orgánico, pero no solo vivo, sino enfermo, cercano a la muerte. Los lugares son cuerpos que se descomponen, que emanan secreciones, en un paralelismo con las almas de los personajes ante la abyección.

Sin embargo, estos espacios nos recuerdan además al vientre materno. La matriz de la mujer da la vida, pero en el proceso secreta, se desgarran y sangra. Los procesos biológicos femeninos como la menstruación y el parto implican desgarramientos de la carne del vientre. Se insinúa en los relatos que estos espacios que se desprenden son como matrices que botan fragmentos, fluidos, sangre y secreciones, todo aquello que es a la vez parte del cuerpo y desecho. También los espacios son como el cuerpo leproso del que se despojan fragmentos. La sangre, como otros fluidos, es para Kristeva un espacio fascinante en su posibilidad de significación, pues se asocia con la muerte, pero también con los procesos biológicos de la mujer. Así pues, los espacios daviilianos son ambiguos porque se convierten en vientres, cuerpos de mujer, pero también en cuerpos enfermos y agónicos.

7.1.2 El cadáver: el cuerpo al borde

En varias secciones de esta disertación, se ha mencionado que para Kristeva el cadáver es el elemento abyecto por excelencia. Es aquello que el sujeto vivo debe descartar para poder mantenerse en el mundo de lo simbólico; sin embargo, la presencia del cadáver arroja en su cara la abyección; aquello pone en peligro su constitución; eso que es persona y no al mismo tiempo. El cuerpo muerto es alguien, pero también es la ausencia de alguien: la muerte. La narrativa daviiliana nos pone la presencia del cadáver para cuestionarnos justamente la estructura simbólica

de la realidad y develarnos el vacío que la sustenta. En este cuerpo inerte, el lector advierte su destino inevitable.

La madre agónica en “La batalla” es el cuerpo en transición entre la vida y la muerte; cuerpo paradójico, está vivo y muerto a la vez. Así la describe el narrador focalizado en el marido: “El esqueleto era ella, y vomitaba un interminable cordón verde de cuyo extremo tiraba irrevocablemente la Muerte” (*Obras* 139). La enfermedad en su estado terminal es la conexión universal con la muerte y devela lo abyecto del cuerpo enfermo. Cuando ha muerto, el narrador dice del ambiente: “Tornábase difícil de respirar y era intolerable la sensación viva de estar absorbiendo incesantemente una sustancia casi nutritiva por lo densa y, sin embargo, letal” (*Obras* 143). La cita se refiere al olor del cuerpo muerto que se transfiere al aire y, como materia orgánica en descomposición, contiene el germen de la vida a partir de lo que se pudre. La madre, dadora de vida, mas muerta y en descomposición, encarna la paradoja de la abyección.

Los dos cuentos homónimos, “La autopsia” (1943) y “La autopsia” (1959), ponen frente al lector el cuerpo ambiguo del cadáver. La siguiente es una cita del segundo relato, en la que se describe cómo se corta la carne de la cara del hombre muerto: “El Secretario impulsó diestramente el instrumento y lo retrajo hundido ya en la carne lívida. La piel abúlica y laxa se replegó en un pequeño oleaje y el entrecejo adquirió de repente un vivo gesto de disgusto” (*Obras* 105). Inerte desde el inicio, el rostro devela sutil e inesperadamente destellos de vida en la mueca. El proceso de la autopsia en ambos casos advierte la contradicción de lo abyecto del cuerpo muerto: es un contenedor vacío de alguien que fue; no obstante, continúa siendo un individuo con nombre, con historia. Indagar en las carnes de estos sujetos por la causa de la muerte, propósito legal y biológico de la autopsia, es metáfora de una búsqueda más profunda, que atraviesa la obra daviliana, que explique al ser humano el misterio de la Muerte.

En “Ataúd de cartón”, se presentan dos cuerpos sin vida: la mujer asesinada por su pareja y el infante asesinado por su propia madre (y padre indirectamente). El cuerpo de la mujer, después de haber recibido una cuchillada, yace en un parque y se desangra mientras ella, en su último intento por contener la vida, cierra las piernas. Como se ha dicho, la sangre que se le escapa propio de su cuerpo de mujer representa los dos extremos de la existencia: la vida y la muerte. En esta escena, se devela la contradicción del personaje, esencia de lo materno: da vida cuando pare con sangre entre sus piernas, pero además da muerte porque ha matado a su hijo. El gesto de cerrar las piernas parece ser para contener aquella vida del hijo que se le ha ido en sus propias manos. Es

muy poético este personaje porque encarna la dualidad de lo materno: al ofrecer vida, se da también el destino inevitable de todo ser humano: la muerte. La madre daviliana entonces es la figura de doble cara, como el dios Jano que mira hacia dos lados.

El cuerpo del hijo, apenas un bebé, nunca es visible en la narración, pues siempre está dentro de la caja de cartón, su improvisado ataúd. A pesar de no verlo, el solo conocimiento de la presencia de un cadáver de un recién nacido causa un efecto de abyección. Los niños, aun más los bebés, representan el inicio de la vida. El cuerpo del pequeño une de forma antinatural para el lector los extremos opuestos de la existencia. El instinto humano nos lleva a proteger y cuidar esta nueva vida, no a matarla. Por eso, este cadáver condensa la abyección en el acto monstruoso del asesinato de ambos padres. La abyección de esta situación y del cuerpo muerto del niño aumenta cuando el padre desecha el ataúd de cartón con su hijo adentro como basura en una cloaca. El individuo pierde su humanidad y su condición en lo simbólico cuando se entrega al caos de la abyección, en este caso, la cloaca; así el cuerpo inerte del niño, elemento ambiguo en el límite entre la vida y la muerte, pierde sentido cuando es arrojado a los desechos y los bordes entre él y los objetos desaparecen. Se pierde en la indeterminación.

7.1.3 Cuerpo materno: la frontera

Hemos visto que, si el cadáver en general es el cuerpo abyecto entre la vida y la muerte, el cuerpo materno contiene muchas ambigüedades y contradicciones porque también se encuentra al límite. Es el que, al dar a luz, expulsa al individuo en el mundo simbólico, es decir, da la vida; pero también, en un estado previo al alumbramiento, es el que representa el estado de indiferenciación entre el individuo y el objeto, entre la madre y el hijo, espacio indeterminado sin categorías ni límites, que también puede ser la muerte. Por eso, la muerte, para algunos personajes davilianos, es la vuelta a este sitio de origen; lo que hace coincidir el inicio de la vida y su fin. La madre ofrece la vida, pero, como dice Kristeva, sin el infinito.

Así como la madre asesina de “Ataúd de cartón” es el colmo de la abyección, pues encarna de una manera bastante literal la doble y paradójica función del espacio materno, el personaje de la madre en el relato “La batalla” constituye también ese ámbito de vida y muerte; por eso, Aguedita como una cachorra que busca la leche de la madre se lanza al cuerpo muerto. En él, no encuentra la sustancia nutritiva que le da vida, sino que halla sustancias orgánicas en descomposición que le conducen a su propio fin: “Aguedita y la blanca muñeca de trapo formaban

un solo bulto y vivían entrefundidas como únicamente les es posible a las mujeres, sin incomodarse, mezclándose, copuladas, sintiéndose, amándose, una dentro de otra, dos cuerpos en uno solo, y una sola mujer las dos” (*Obras* 144). La muerte las encuentra en la misma posición de indiferenciación en que se hallaban cuando Aguedita habitaba el vientre de su madre. El fin de la vida es la vuelta al mismo punto a través del carácter paradójico del elemento materno.

Adicionalmente, el ámbito de lo materno está presente en los espacios davilianos. En “Cabeza”, la plaza en fiesta se transforma en un vientre, lugar donde los seres por efectos del alcohol y el carnaval, en una gran mezcla, se vuelven una masa homogénea e indiferenciada. Los individuos son simbólicamente expulsados del sitio en una suerte de parto, con el que entran a la realidad. En “Mirada”, las casas son espacios importantes porque adquieren características orgánicas del cuerpo femenino. Sobre una de ellas, dice el narrador que “parecía adquirir corporeidad” (*Obras* 31). Allí, el exsacerdote y la esposa se unen en una relación sexual que pierde los límites entre los individuos en la formación de un solo cuerpo: “formaban un apasionado monstruo de dos cabezas, con algo de cuadrúpedo que forcejea hacia su propio centro y algo de pulpo que abraza sus espaldas contrarias, pugnando por reducir su contrapuesto e inverosímil cuerpo libidinoso” (*Obras* 31). La indiferenciación recuerda al estado presimbólico en el vientre materno, como dos gemelos que luchan por separarse. La relación pecaminosa entre el exclérigo y la mujer los conduce a este sitio materno de abyección. Por tanto, el cuerpo femenino y sus representaciones son espacios ambiguos que contienen la posibilidad de la vida, pero también de la muerte.

7.2 Representaciones de la feminidad

7.2.1 Feminidad: fuerza desestabilizadora

La presencia de la feminidad en las narraciones davilianas desestabiliza el orden simbólico. Se ha dicho que, para Kristeva, el orden de la religión procura separarse de lo impuro, asociado a lo femenino, como en el caso del cristianismo, el alejamiento de las religiones paganas relacionadas a la Madre Tierra. Para Dávila Andrade, la fuerza de lo femenino se contrapone al orden masculino de la religión católica, que más bien se representa como débil. Muchos de sus personajes sacerdotes se ven seducidos por alguna mujer que despierta su deseo. De hecho, en ciertos relatos, se llega a establecer una oposición entre Dios y mujer. Se debe reconocer que esta

visión sigue retratando una visión patriarcal en la que la mujer está en función del hombre. Las narraciones davilianas se enfocan en los personajes masculinos, mientras que los femeninos están allí solo para desestabilizar sus mundos y de cierta forma liberarlos. Sin embargo, la mujer no vive por ella misma, en función de su propia libertad.

En “Autopsia” (1952), el sacerdote muerto se ve seducido por una mujer que, dice el narrador, es como una zorra: “con una gallina muerta en el hocico palpitante, descienden saltando hábilmente de lado, lanzando gruñidos de rabia y de placer, y proyectando en el trayecto rápidas secreciones de orina fétida” (*Obras* 97). Así como este animal, Apsara ha seducido y matado a su víctima: el clérigo muerto. Ella es muy atractiva y los personajes hombres la desean, pero dentro de ella, como en su propia naturaleza, hay una fuerza peligrosa asociada a su cuerpo. Dice Apsara: “me mira la garganta y los senos y quisiera poseerme aquí mismo, en el suelo (conozco la lujuria que remueve el alcohol)... El corazón me va a estallar con la maldita sangre que debiera arrojar por el repugnante ojo este mes...” (*Obras* 102). Su menstruación y la repugnancia que produce es su arma ante el deseo de ese hombre que detesta.

Luego, descubrimos que ella ha tenido una relación con el sacerdote muerto y que el efecto (pasión o amor) que ha causado en él se considera la causa de muerte:

Desgraciados, ¿qué pueden sospechar de mí...? Y si realmente fuera él (el que supongo), ¿qué culpa tendría yo? ¿Acaso una mujer debe responder por los sentimientos que despierta en un hombre? Además, ¿qué hombre puede ser un muñeco que ha huido siempre de las mujeres hasta entrar en un claustro, y que apenas siente el olor del primer corpiño es capaz de traicionar a su Dios, y a sus votos? (*Obras* 102)

La mujer de esta manera se coloca en oposición a Dios porque el sacerdote lo cambia por ella. Apsara es la tentación que pone en peligro a los hombres y su filiación a Dios. Se la personifica en el mal, incluso insensible a la muerte de su amante: “¡Y, no me importa, al fin, que haya muerto, si es él! Tengo que morir y matar mucho aún, durante toda esta vida...” (*Obras* 102). La mujer se empata al pecado, a la maldad, al sexo pecaminoso. Encarna el mal en contraste con una masculinidad débil del sacerdote ingenua y maleable. En “Las nubes y las sombras”, los sacerdotes comentan con miedo sobre el caso del clérigo que enloqueció y dejó el sacerdocio cuando encontró un zapato de mujer, sinécdoque de lo que la feminidad representa para la religión. Algo similar sucede con la fuga de los novicios que se produce después de que un olor a cadáver y a mujer los

condujera a una fotografía pornográfica. El contacto con estos objetos, representaciones de una feminidad sexualizada, son suficientes para corromper las mentes de los frailes.

Sin embargo, no se podría asegurar que la feminidad en la narrativa daviliana sea una categoría estática, sino que más bien fluctúa y se transforma. La figura de la virgen que se encuentra en el convento, como la imagen de la virgen que se forma en las nubes, en “Nubes”, representan una feminidad pura y una maternidad idealizada; pero esta virgen en ambos casos se corrompe por diferentes elementos que la “manchan”, lo que resulta en una representación contradictoria e inestable entre la pureza y el deseo pecaminoso. Así, la escultura de la Virgen se ve inundada por las moscas que la acosan formando manchas negras; y la imagen de nubes se ve embestida por el unicornio en una cópula. La contradicción de lo femenino se halla en el personaje de la profesora de “La autopsia” que recibe por dinero a Apsara (la amante del sacerdote) en su casa. Dice sobre ella: “¡la noble dama! ¡Corrompida entre pomadas y juguetes brillantes! Quizá es mejor sufrir un tiempo más a esta zorra vagabunda”. Luego agrega: “cuando llegaba sola y venía tras suyo un jovencito a encerrarse con la astuta y yo tenía que oírles acezando y chillando toda la noche en la cama que les había prestado, sin poder también yo gritar, sin tener yo también un hombre a mi alcance para gritar!” (*Obras* 102). La profesora juzga, como lo hace la sociedad, a Apsara, pero en el fondo ella reprime el deseo de su naturaleza que pugna por salir, pero que niega constantemente. Lo mismo le ocurre a la protagonista de “Mirada” que, si bien se mantiene virgen por muchos años, “Una lujuria tormentosa le devoraba desde los tobillos” (*Obras* 29).

El concepto de lo femenino que se pretende puro, como la figura de la virgen, es mancillado por el deseo y el sexo. La escena de la pareja que tiene relaciones sexuales frente a la ventana del Padre Roque en “Nubes”, una adolescente blanca y un hombre grande y negro, escenifica bien esto. La joven mujer se deja llevar por este hombre a la relación sexual que desde la perspectiva del sacerdote es pecado. La juventud y blancura de la chica simbolizan esa pureza idealizada; el acto la corrompe y destruye ese concepto de feminidad porque despierta aquella naturaleza demoniaca que se encuentra dormida en cada mujer. Por eso, el Padre Roque luego lleva a los novicios al sitio exacto de la escena para purificarlo mediante la oración: el rito.

Así, la feminidad se presenta contradictoria: por un lado, aparentemente pura, pero, por otro, naturalmente pecaminosa, sexualizada; como tal, es una amenaza para el orden sacerdotal, una masculinidad que Dávila Andrade representa débil y susceptible. A pesar de que la religión intenta asociar a la mujer con la idealización de la Virgen María, es decir, pretende una feminidad

pura y asexual, la naturaleza de los personajes femeninos contienen esa semilla del mal: una fuerza desestabilizadora. Claro está siempre en función de lo masculino, lo que revela que si bien lo femenino se vuelve cuestionador del orden patriarcal, todavía sigue existiendo en función de él. La fuerza desestabilizadora en lo erótico de lo femenino debe entenderse como una potencialidad, pero en ningún caso una verdadera liberación.

7.2.2 Acercamiento a lo femenino y regreso al origen

El universo femenino, en cuanto paradójico y contradictorio, se vuelve lugar adecuado para la abyección. A pesar de los males y peligros que encierra potencialmente lo femenino, los personajes masculinos daviilianos buscan acercarse a este ámbito que pone en riesgo su pertenencia y estabilidad en el orden simbólico. Ya sea por el deseo o por la presencia de la enfermedad y de la muerte, los personajes se aproximan a este espacio paradójico que les desarma su realidad y habitualidad, lugar seguro donde se constituían en sujetos.

En “Nudo”, cuando el buhonero siente que la enfermedad está por cercenarle la vida, sufre una regresión. Su reacción es buscar aquel lejano sitio que le haga sentir la seguridad y confort del regazo de la madre. Regresar no solo es volver al pueblo natal, sino regresar a la infancia. Cuando se acerca a un grifo a tomar agua, lo hace como si fuera un bebé que succiona la leche del seno de su mamá. También, en “Último”, el enfermo, por más que luche por mantenerse en su rol de hombre, sufre una regresión y la relación con su mujer se convierte en la de una madre con su hijo. Ella lo hace dormir en una culla, una especie de cuna al lado de su cama. En “Mirada”, el personaje abandona el orden religioso para perseguir su deseo por la viuda, es decir, para perseguir la feminidad. Después de que la mujer muere, cuando se ve indefenso ante la mirada inquisidora de Dios, como un niño asustado ante el padre, se esconde en los lugares oscuros como vientres que lo protegen de la luz que representa el poder de la divinidad y el orden simbólico.

En los casos del buhonero (“Nudo”) y del padre Roque (“Nubes”), ambos quieren volver a su pueblo en una búsqueda del origen. Para el buhonero, encontrar a su madre es metafóricamente completar el ciclo de la vida: el punto de partida, el vientre materno, también es el de llegada, es decir, la muerte. Esto quiere decir que el deseo de volver al origen es en realidad un movimiento paradójico que le conduce inevitablemente al fin; por eso, la madre nunca lo reconoce cuando encuentra su cuerpo inerte tirado en un sendero. Al padre Roque, le sucede algo similar porque la vuelta a la casa de la infancia, que es un intento por recuperar el pasado, es igualmente una

imposibilidad, pues el tiempo es imparabile. Cuando llega al pueblo, en vez de su casa, encuentra un hotel de donde le sacan de mala manera. Lo familiar se torna extraño en la obra daviliana. En “Centinela”, la misma idea se retrata de un modo poético. De una gota de agua del cataclismo en el vidrio del tren nace ante los ojos del protagonista una lagartija. Se devela que el fin del mundo implica en realidad una vuelta al inicio de la vida.

7.3 Figuras de lo simbólico

Así como la feminidad se presenta en una serie de matices en la narrativa daviliana, la masculinidad tiene también algunas representaciones. Ya hemos visto como varios personajes hombres, sobre todo los sacerdotes, se retratan como débiles, susceptibles a la fuerza femenina que los saca de su condición. Adicionalmente, otros personajes, en su mayoría secundarios, encarnan el orden simbólico desde una perspectiva kristeviana. Estos son los que personifican la autoridad que pretende controlar e imponerse sobre la realidad y la feminidad.

En “Hombre”, vemos varias de estas figuras: los guardias que le llevan a las celdas y le dan ron; el viejo de barba blanca que le recrimina el error; y el juez que lo juzga por el crimen. En “Centinela”, está el policía que conduce al leproso y el conductor del tren, quienes significativamente mueren en el punto más alto del páramo para dejar la situación libre de cualquier control. Estos personajes representan el orden social, aquello que regula la realidad caótica. En otros casos, esta autoridad es una presencia divina y ligada a la religión católica. En “Cabeza”, por ejemplo, el globo con la custodia que se eleva en el cielo imponiendo el orden representa a Dios; el esposo de Mireya en “Cuerpo” que se muestra tan imponente; y, en “Mirada”, el ojo de la divinidad ve inquisitoriamente y juzgador al exsacerdote hasta fulminarlo. Así el orden de lo masculino, imposición de lo simbólico en una sociedad patriarcal, es una presencia constante que controla y juzga el comportamiento de los individuos.

Sin embargo, hay que notar que Dávila Andrade tiene una obsesión por los personajes sacerdotes o religiosos (“La autopsia”, “Nubes”, “Mirada”, “Cuerpo”), los cuales, en contraste con las otras figuras masculinas de autoridad, se retratan como débiles e inseguros y prestos a “caer” en la tentación del deseo por esa naturaleza demoniaca de lo femenino. Son ellos quienes se acercan con miedo, pero con atracción a lo abyecto, manifiesto en lo femenino, en la enfermedad, en la cercanía de la muerte, que es la pérdida de la realidad y del orden simbólico del cual son parte. Sucumben a la fuerza femenina de lo abyecto, expresado en el deseo o la enfermedad, que

les atrae y terminan destruyendo sus propios órdenes ya sea por la muerte o por el comienzo de una nueva vida.

Dos figuras masculinas en los relatos seleccionados son personajes que por diferentes razones se encuentran en situaciones de marginalidad y que cometen actos de violencia como intentos por mantener su condición de individuos dentro de lo simbólico. Primero, está el enfermo de “El último remedio”, quien, ante la pérdida de su hombría, pues se transforma en el hijo de su mujer, termina violando a la chola antes de morir. La violación es un acto de posesión de ese cuerpo femenino abyecto que le ofrece los senos como a un bebé y un intento desesperado por mantener su rol de “hombre”. Es el rechazo violento de la abyección del acercamiento al cuerpo femenino; y representa que la corporalidad de la mujer, desde una perspectiva patriarcal, debe ser sexualizada para la satisfacción del deseo masculino. El segundo caso es el del protagonista de “Ataúd”, quien viola y luego asesina a su pareja porque, en su condición de marginal, la violencia no solo le permite conservar los recursos para satisfacer su hambre, sino salvar el escaso privilegio que tiene como hombre a expensas de la vida de los otros.

7.4 Condiciones para la abyección

Los personajes davilianos entran en estados de conciencia propicios para el acercamiento hacia la abyección. Son estados en los que la percepción de la realidad se vuelve borrosa por diferentes causas. Por ejemplo, muchos de ellos experimentan la enfermedad que les acerca a la muerte y que les distorsiona el mundo que les rodea. Además, otro ejemplo y leitmotiv de la narrativa daviliana y de su propia experiencia de vida es el consumo de alcohol. Muchos personajes lo consumen, lo que les permite desligarse de la realidad y alterar su percepción. Este estado de la conciencia fluido y flexible, ya sea por la enfermedad o por el alcohol, favorece la aproximación de lo abyecto.

En “Hombre”, el personaje recibe un trago especial de los soldados que lo acompañan, con un nombre sugestivo: “Ron del olvido”. Entre el efecto de la borrachera y el sueño, el hombre entra en un juego que va y viene entre la alucinación y la realidad, en el que el lector y el mismo protagonista no distinguen cuál es cuál. Así, las paredes de las celdas se vuelven seres, el pasado se desvanece. Nada es concreto, lo que representa el mundo del personaje que se desmorona ante la culpa de su crimen. Todo lo conocido pierde sentido.

En “Centinela”, el protagonista compra una botella de trago antes de subir al tren. Es como si este líquido fuera una condición constante para que los personajes experimentaran alucinaciones

que distorsionan lo real. En este caso, tanto el indio como él lo beben. Por eso, dice el personaje: “Oprimí el pico de la botella contra los labios y sorbí su claridad escurridiza y salvaje, sin sabor. Aguardiente metafísico ya” (*Obras* 286). Ayuda a los personajes a acceder a esta realidad más profunda y desnuda. En “Cabeza”, el narrador protagonista, en medio de la fiesta en la plaza, por efecto del alcohol, se siente dentro de una gran matriz, en la que todo se mezcla. Si bien las percepciones de lo real se tornan borrosas, esta deconstrucción permite develar la masa de vacío e indiferenciación en que se basa la conformación de la realidad. Es decir, aunque suene contradictorio, el alcohol agudiza la percepción de la naturaleza faltante del mundo. A través de sus efectos, los individuos son empujados al límite de la conformación simbólica de la realidad. Este movimiento los pone en el borde.

La mayoría de los personajes davilianos experimentan la marginalidad de una u otra forma. Así como el alcohol, esta marginalidad que puede ser por enfermedad, un crimen cometido, etnicidad, pobreza, etc. es una condición que permite que los personajes se acerquen a la abyección. En “Ataúd”, el hombre y la mujer son marginales en la sociedad, pues viven en la extrema pobreza y deambulan entre la vida y la muerte. Lo mismo pasa en “Nudo”, relato en el que el protagonista es marginal por doble partida: por la enfermedad que lo acosa y por su pobreza. La marginalidad es una metáfora: los marginales sociales viven al borde de la sociedad, en la frontera donde se acaba el mundo, después de lo cual, aparece la abyección. Ellos, como el mismo Dávila Andrade, pueden aproximarse o sentir la abyección, pues esta condición les conduce al borde de la existencia.

7.5 Resultado del acercamiento a la abyección

La marginalidad característica de los personajes davilianos crea las condiciones para vislumbrar la abyección. Ante tal presencia, se producen algunas consecuencias que se repiten en las diferentes historias. La abyección no solo pone en peligro al individuo, sino que también en estos relatos se presenta como una fuerza que desestabiliza la cotidianidad y el mundo normalizado. La realidad se vuelve extraña, poco familiar. Claramente, esto se ve en “Centinela”, cuento en el que el mundo entero pierde sentido y entra en total caos en una suerte de apocalipsis. También sucede en “Nudo” y “Hombre”. La enfermedad y el crimen, respectivamente, son dos instancias que desencadenan la destrucción de lo real, de la cotidianidad de la vida de los personajes. Sin lo familiar, los personajes quedan ante la realidad cruda de lo abyecto. La estructura del mundo y del lenguaje se devela como una falsedad, como una cáscara vacía, imagen usada en “Nubes”.

Enfrentar la falta es un salto al vacío, como lo hacen los protagonistas de “Centinela” y “Hombre”. Una sensación similar se produce en la escena final de “Nubes”, cuando el Padre Roque sale de la habitación del hotel y se encuentra con una gran oscuridad sin límites, desolada.

7.5.1 La abyección de sí

Los personajes al darse cuenta de que ellos mismos se han convertido en seres marginales por distintas razones experimentan la abyección de sí mismos. Es decir, se dan cuenta de que su propia existencia está sustentada en una falta y en ese sentido su condición de individuos dentro de una realidad se desarma. La enfermedad letal y la consecuente cercanía a la muerte es una de las condiciones que devela la abyección de sí. En “Último”, por su deteriorada salud, el marido pierde su trabajo y además su condición de hombre, lo que lo convierte en el “hijo” de su mujer por la dependencia y cuidados que ella le ofrece, dejando todo lo que era, es decir, aquello que constituía su masculinidad, en nada. Por eso, el último remedio (la violación) es el último intento por mantenerse en la realidad como hombre dentro de un orden patriarcal. En “Nudo”, el personaje al darse cuenta de que la enfermedad ha tomado su cuerpo y que está próximo a morir siente esa necesidad de huir de todo. Ese alejamiento instintivo del individuo ante lo abyecto es una reacción de la abyección de sí mismo al sentir que él es aquello de quien tiene que distanciarse. Movimiento imposible: mientras más huye, más se acerca a la muerte.

Estos personajes de lo marginal, ante la abyección del mundo y de sí, quedan en condición de expulsados. No pertenecen más a la realidad simbólica, pero tampoco a la total abyección, pues esto significaría la muerte. El marginal o expulsado es un ser de la frontera, del límite de la realidad, de la sociedad, del lenguaje, en fin, de la significación. Así pues, vemos que el protagonista de “Hombre” se queda en un monte, borde del mundo, en el que está condenado a deambular hacia el infinito. El personaje de “Un centinela ve la vida aparecer” y el de “Nubes” quedan ante la nada, ante lo indeterminado que es oscuridad o más bien vacío, pero que atrae la luz. Se especula tal vez para estos personajes un nuevo comienzo desde la total destrucción. El destino de expulsado, de abyectado de sí y de la sociedad, en el mundo narrativo daviliano, es habitar la frontera.

Este es el estado de la mujer protagonista en “Cuerpo”. El marido ha colocado un anuncio público para poder encontrarla bastante significativo que dice “Dama extraviada”. Es extraviada no solo porque literalmente no la encuentran, sino porque no tiene lugar. Así este personaje encarna la ambigüedad, habita constantemente lo indeterminado. No hay sitio para ella ni con el hombre

bueno que le acoge cristianamente en su casa ni con el marido; ni en ninguna parte. Ella, como su cuerpo, es extraña al mundo que espera otra cosa de las mujeres. Es una condición similar a la del niño muerto en “Ataúd”, que, rechazado por el padre y la madre, se pierde corporalmente, expulsado de la sociedad, en el caos de los escombros de un basurero, en lo indeterminado. Asimismo, el buhonero de “Nudo” hubiera ganado un reconocimiento social como sujeto en una civilización si su madre hubiera reconocido su cuerpo, si hubiera podido morir en sus brazos, pero nada de esto sucede. Este personaje termina muerto en un camino sin que su propia madre sepa que es él. Todos estos personajes son expulsados, abyectados, del ámbito simbólico; son habitantes de la frontera.

OBRAS CITADAS

- Abad Martínez, Rogelio. “El gallo y la resurrección de Jesús”. Cartagenadeley, 19 de abril de 2014, http://www.cartagenadeley.com/index.php?option=com_content&view=article&id=16484:el-gallo-y-la-resurreccion-de-jesus&catid=106:rincones-en-abierto&Itemid=103. Consultado el 3 de noviembre de 2020.
- Alemán, Gabriela, et al. *Bestiario: César Dávila Andrade*. Editorial El Fakir, 2018.
- Bajtín, Mijael. “Carnaval y Literatura”. *Revista Eco*. Vol. 134, 1976, pp. 311-338.
- Bartky, Sandra Lee. “Foucault, Femininity and Modernization of Patriarchal Power.” *Writing on the body: Female Embodiment and Feminist Theory*, editado por Katie Conboy, Nadia Medina, and Sarah Stanbury, Columbia UP, 1997, pp. 129-154.
- Benjamin, Walter. “Policial y verdad.” *El juego de los cautos. Literatura policial: De Edgar A. Poe a P. D. James*, editado por Daniel Link, La Marca, 2003. https://www.academia.edu/6569420/El_juego_de_los_cautos_Literatura_policial_de_Edgar_Poe_a_P.D._James_Daniel_Link_ed._
- Bordo, Susan. “The Body and the Reproduction of Femininity”. En *Writing on the body: Female Embodiment and Feminist Theory*, editado por Katie Conboy, Nadia Medina y Sarah Stanbury, Columbia UP, 1997, pp. 90-110.
- Braidotti, Rosi. “Mothers, Monsters, and Machines”. En *Writing on the body: Female Embodiment and Feminist Theory*, editado por Katie Conboy, Nadia Medina y Sarah Stanbury, Columbia UP, 1997, pp. 59-79.
- Brecht, Bertold. “Consumo, placer, lectura”. *El juego de los cautos. Literatura policial: De Edgar A. Poe a P. D. James*, editado por Daniel Link, La Marca, 2003. https://www.academia.edu/6569420/El_juego_de_los_cautos_Literatura_policial_de_Edgar_Poe_a_P.D._James_Daniel_Link_ed._
- Butler, Judith. “The Body Politics of Julia Kristeva”. *Hypatia*, Vol. 3, no. 3, 1989, pp. 104-118.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós, 2002.
- Cárdenas, Eliécer. “La narrativa de César Dávila Andrade.” *Boletín y elegía de una vida: Homenaje a César Dávila Andrade*. 1993. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2018, pp. 73-77.
- Carrión, César Eduardo. *La diminuta flecha envenenada: En torno a la poesía hermética de César Dávila Andrade*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2007.

- Carrión, César Eduardo. “La palabra perdida de César Dávila Andrade o sobre cómo leer su poesía hermética.” *César Dávila: Distante presencia del olvido*, editado por Mario Pera, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2018, pp. 107-125.
- Cino Alvaer, Maritza. “César Dávila Andrade. Predestinado en un pacto extraño.” *César Dávila: Distante presencia del olvido*, editado por Mario Pera, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2018, pp. 153-160.
- Chávez Aguilar, César. “Cronología de la vida y obra de César Dávila Andrade.” *César Dávila: Distante presencia del olvido*, editado por Mario Pera, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2018, pp. 193-203.
- Curbelo, Jesús David. “En la intemperie pura de la Nada: una lectura caribeña de César Dávila Andrade.” Centro Onelio: formación literaria, <http://www.centronelio.cult.cu/noticia/en-la-intemperie-pura-de-la-nada-una-lectura-caribe%C3%Bl-a-de-c%C3%A9sar-d%C3%A1vila-andrade-i>. Consultado el 4 de noviembre de 2020.
- Dávila Andrade, César. *Boletín y elegía de las mitas*. Cuadernos ecuatorianos, sf.
- Dávila Andrade, César. *Obras completas II*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador Sede Cuenca y Banco Central del Ecuador, 1984.
- Dávila Vázquez, Jorge. “César Dávila Andrade.” *Historia de las Literaturas del Ecuador*. Vol. 6, editado por Jorge Dávila Vázquez, Universidad Andina Simón Bolívar, 2007, pp. 49-94.
- Dávila Vázquez, Jorge. *César Dávila Andrade: Combate poético y suicidio*. Universidad de Cuenca, 1998.
- Dávila Vázquez, Jorge. “Estudio introductorio.” *Trece relatos*, por César Dávila Andrade, Libresa, 1993, pp. 7-74.
- De Crespo, Laura. “Carta a los amigos.” *Boletín y elegía de una vida: Homenaje a César Dávila Andrade*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2018.
- Deneb, León. *Diccionario de símbolos*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger*. 1966. Routledge, 1984.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. 1975. Grupo editorial Siglo XXI, 2008.
- Graetzer, Margarita. “En torno a la naturaleza del tiempo en los cuentos de César Dávila Andrade.” *Letras del Ecuador*, 2007, pp. 11-15.
- Grandinetti, Juan. “El cuerpo y lo abyecto.” *IX Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.
- Irigaray, Luce. *This sex which is not one*. Translated by Catherine Porter. Cornell UP, 1985.

- Jácome, Gustavo Alfredo. “César Dávila Andrade: A los veinticinco años de su inmortalidad.” *Boletín y elegía de una vida: Homenaje a César Dávila Andrade*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2018.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. 1980. Grupo editorial Siglo XXI, 2015.
- Liscano, Juan. “El solitario de la gran obra.” *Revista Zona Franca*. Vol. 3, no. 45, 1967, pp. 4-17. <http://fakirediciones.com/revista-zona-franca-mayo-1967-homenaje-a-cesar-davila-andrade/>
- Lorde, Audre. “Uses of the Erotic”. En *Writing on the body: Female Embodiment and Feminist Theory*, editado por Katie Conboy, Nadia Medina y Sarah Stanbury, Columbia UP, 1997, pp. 277-282.
- Merchán, Myriam. “13 relatos de César Dávila: El devenir, la identidad narrativa y la muerte.” *César Dávila Andrade: Distante presencia del olvido*, editado por Mario Pera, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2018, pp. 143-62.
- Noboa Arízaga, Enrique. “Algo del exilio terrestre de César Dávila Andrade.” *Boletín y elegía de una vida: Homenaje a César Dávila Andrade*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2018.
- Padilla Martínez, Desiderio. “René Girard y la teoría del doble vínculo de Palo Alto.” *Revista de Filosofía*. Vol. 40, no. 2, 2015, pp. 109-126. http://dx.doi.org/10.5209/rev_RESF.2015.v40.n2.50058
- Parrini, Leonardo. “César Dávila Andrade: Un poeta siemprevivo.” *Palabra Abierta*, 3 de mayo 2017, <http://www.lapalabrabierta.com/2017/05/03/cesar-davila-andrade-poeta-siemprevivo/#:~:text=C%C3%A9sar%20era%20tan%20flaco%2C%20que,de%20habers e%20quitado%20la%20vida>. Consultado el 5 de noviembre.
- Piedrahita Echandía, Claudia. “Cuerpos, devenires y otras existencias.” *Revista Pucara*, no. 29, 2018, pp. 33-49. <https://doi.org/10.18537/puc.29.01.02>
- Rubio Casanova, Santiago. *Lo grotesco en la cuentística de César Dávila Andrade*. 2005. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, tesis de maestría. <http://fakirediciones.com/tesis-lo-grotesco-en-la-cuentistica-de-cesar-davila-andrade/>
- Salazar, Gustavo. *César Dávila Andrade: el Fakir*. Madrid, Serie: Cuadernos A pie de página N5, 2018.
- Samaniego, Filoteo. “La soledad planetaria de César Dávila Andrade.” *Boletín y elegía de una vida: Homenaje a César Dávila Andrade*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2018.
- Van Haesendocnk, Kristian. *¿Encanto o espanto? Nexos y diferencias*, 2008.

Vintimilla, María Augusta. “César Davila Andrade: el resplandor del abismo.” *Revista Pucara*, no. 24, 2012, pp. 213-248.