



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Literatura

Proyecto de investigación teórica

Personajes enfermos en la narrativa de los años 50 de César

Dávila Andrade

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Literatura

Autora:

Melissa Gabriela Uzhca Galarza

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2019



Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Melissa Gabriela Uzhca Galarza, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Literatura. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales

Miembros del tribunal de defensa

Andrés Landázuri

Tutor del proyecto de investigación teórica

Fernando Montenegro

Miembro del tribunal de defensa

Cecilia Velasco

Miembro del tribunal de defensa

Resumen

El presente trabajo de investigación ofrece una lectura analítica de seis cuentos de César Dávila Andrade, autor que surge en la narrativa ecuatoriana de la década de 1950. Su producción literaria se inserta en el contexto nacional de modernización económica que venía forjándose desde las últimas décadas del siglo XIX. Además, vigoriza la narrativa urbana moderna, iniciada por Pablo Palacio en los años 30. El impacto de la modernidad llevado al universo ficcional de Dávila Andrade evidencia una marcada predilección por personajes periféricos y enfermos que deambulan en una ciudad erigida en función del progreso, y que dan cuenta de las peripecias sociales circundantes. Así, este estudio brinda un acercamiento crítico al motivo de la enfermedad como forma de marginalidad en la obra del autor. Analizar su significación dentro de una literatura que toca aspectos de los procesos de modernización del espacio y del comportamiento humano es la meta de esta investigación.

Palabras clave: enfermedad, modernidad, ciudad, narrativa ecuatoriana, generación del 50.

Abstract

The following study provides an in depth analysis of six stories written by César Dávila Andrade, a writer who emerges in the Ecuadorian narrative back in 1950. His pieces of literary work are inserted within the local context of modern economy, which was being constructed from the late decades of the 19th Century. In addition, his work fortifies the modern urban narrative, initiated by Pablo Palacio in the 1930s. The impact of modernity taken to the world of Davila's fiction demonstrates his preferences for peripheral and ill characters who wander in a city built in the name of progress, and who account for the surrounding social misadventures. Thus, this study offers a critical approach to illness, as a form of marginality in the author's work. Analyzing its significance within a literature that touches upon aspects of modernization's processes of space and human behavior is the goal of this research.

Keywords: illness, modernity, city, Ecuadorian narrative, Generation of the 50s.

ÍNDICE GENERAL

Introducción.....	7
Capítulo I. Enfermedad, modernidad, urbanidad: algunas claves para abordar la obra daviliana.....	13
1. La enfermedad	13
2. La modernidad: paradigma de la narrativa daviliana	18
2.1 Nociones de modernidad: de Europa a América Latina	18
2.2 Ciudad, ruralidad y urbanización	21
3. Nociones sobre el relato y el análisis narratológico	27
Capítulo II. César Dávila Andrade: narrador de la década de 1950	31
1. Sobre el autor y su generación	31
2. Clasificación temática	34
2.1 El motivo de la enfermedad	35
2.2 Entorno urbano y rural.....	36
Capítulo III. Enfermedad, espacio y marginalidad en seis cuentos de César Dávila Andrade.....	40
1. El mal físico y moral. Del aislamiento a la disciplina: los casos de “Lepra” y “El elefante”	40
2. Cuerpo enfermo en la configuración del entorno: los casos de “Un nudo en la garganta”, “El último remedio” y “Vinatería del Pacífico”	47
3. Enfermedad y monstruosidad: el caso de “La muerte del monstruo”	58
Conclusiones	62
Bibliografía	66

Introducción

César Dávila Andrade (Cuenca, 1918-Caracas, 1967), prolífico poeta y narrador ecuatoriano, desarrolla buena parte de su trabajo literario durante los años cincuenta del siglo anterior, momento en el que la modernización socioeconómica se ve impulsada dentro del contexto nacional. Dávila es continuador de la narrativa urbana moderna que irrumpió en los años treinta, de la mano de Pablo Palacio y Humberto Salvador. De ahí que tome la urbe como espacio narrativo significativo, en donde tiene lugar una serie de dramas sociales que exponen la mirada particular de su realidad más próxima, y lo que suma el ahondamiento en las complejidades internas del individuo. El enfoque sobre el advenimiento de la modernidad es compartido por algunos escritores de la generación de la década de 1950, cuya agrupación no es política y, sin embargo, coincide en la elección de tópicos literarios y de ciertas características estéticas. Junto a Dávila Andrade, destacan Alfonso Cuesta y Cuesta, Pedro Jorge Vera, Rafael Díaz Ycaza, Arturo Montesinos Malo, Mary Corylé, Walter Bellolio y Alejandro Carrión.

La obra narrativa de Dávila Andrade muestra líneas temáticas que aparecen con insistencia y exponen la visión de un mundo violentado. La capacidad de percepción y sensibilidad del autor se combinan con el uso de un lenguaje poético, cargado de simbolismo, que concede una fuerza prodigiosa a las narraciones y las diferencia de la creación literaria de los años anteriores. A través del relato breve, Dávila Andrade desarrolla personajes con diversos matices emocionales, con capacidad de reflexión interna, con dudas y búsquedas trascendentales, cuyos problemas son comunes a la realidad humana. Se trata de personajes que figuran la miseria, manifestada en forma de pobreza, enfermedad, deshumanización o abandono.

La presente investigación se ocupa de uno de los motivos persistentes en la obra de César Dávila: la enfermedad, el mismo que es leído desde el contexto de modernidad enunciado por el autor. Debido a la particular significación que tiene esta faceta en la obra daviñana, interesan aquellas representaciones en donde el mal físico revela una condición interna de los personajes, confirmando su marginalidad o su destino.

Dentro de esta perspectiva, el objeto de estudio está conformado por una selección de seis relatos que, si bien no agotan el tema de la enfermedad en la obra de Dávila Andrade, constituyen una muestra significativa de su producción. El primero de ellos es “Vinatería del Pacífico”, perteneciente al volumen *Abandonados en la tierra* (1952). Del libro *Trece relatos* (1955) se ha considerado cuatro títulos: “Lepra”, “El último remedio”, “Un nudo en la garganta” y “El elefante”. Finalmente, el relato que completa el corpus de estudio es “La muerte del monstruo”, aparecido en *Pacto con el hombre y otros cuentos* (1971).¹ Estos textos escogidos construyen universos en los que la enfermedad es un factor gravitante, por lo que resultan idóneos para explorar ese motivo de la obra del autor.

El objetivo de la investigación es analizar la enfermedad encarnada en ciertos personajes como expresión de marginalidad, en el contexto de modernidad narrativa de los años 50 al que Dávila Andrade pertenece. Se pretende establecer la analogía entre el cuerpo y el alma enfermos, además de evidenciar la contradicción latente entre lo

¹ *Abandonados en la tierra*, desde su aparición en 1952 (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana), no volvió a tener una edición íntegra hasta casi siete décadas más tarde, bajo el sello Mecánica Giratoria (Quito, 2018). Esta última es la que se utilizará para la presente investigación. En cuanto a “Vinatería del Pacífico”, se trata de uno de los primeros relatos conocidos del autor, publicado suelto en 1948 e incluido luego en ese primer volumen de relatos de Dávila. *Trece relatos*, por su parte, fue publicado por primera vez en 1955 (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana). Aquí usaremos la edición más reciente de Libresa (2ª reimp., Quito, 1998). “La muerte del monstruo” fue publicado en el volumen póstumo *Pacto con el hombre y otros cuentos* (Caracas: Monte Ávila, 1971). Aquí seguimos la edición *Obras completas II. Relato* (Cuenca: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sede en Cuenca / Banco Central del Ecuador, 1984).

decadente de la enfermedad y el orden espacial urbano. Finalmente, se procura mostrar la categoría de lo monstruoso como una de las facetas de la enfermedad.

El presente estudio parte de la hipótesis de que dentro del universo ficticio de César Dávila existe una división entre la individualidad repulsiva, degenerada y contagiosa, y una colectividad sana que está forjándose en virtud del anhelo moderno de progreso y la urbanidad. El cuerpo es el lugar en donde se inscribe la infección que limita las acciones vitales de los personajes, convirtiéndolo en una entidad grotesca e improductiva. No obstante, este aspecto no se limita al factor carnal, sino que surge para poner en evidencia la deformación interna. La condición monstruosa de los personajes los sitúa en el mismo plano que los animales que aparecen dentro de la narración, aislándolos y ubicándolos en una periferia simbólica.

Los personajes descritos por Dávila Andrade en estos cuentos son pobres, realizadores de oficios comunes, y además adolecen de enfermedades que, progresivamente, les quitan la capacidad del habla. El estado de permanente agonía los dota de una vida fantasmagórica, creadora de desorden social y horror. Son seres silenciados y abandonados, cuya descomposición abarca una doble dimensión, física y espiritual, y a la vez deja ver una fragilidad colectiva.

Sobre la materia de estudio existen numerosos trabajos investigativos que preceden al que se ha planteado aquí, pero se admitirá como antecedentes a los que guardan mayor cercanía con el problema esbozado. Para partir, es necesario mencionar a Jorge Dávila Vásquez, principal estudioso de la obra de Dávila Andrade, de quien se tomará en cuenta el estudio introductorio “Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación a César Dávila”, comprendido en el primer tomo de las *Obras completas*, en donde proporciona al lector un amplio contexto de la obra del autor y claves para

enfrentarse a la lectura de su prosa y poesía.² Por su parte, el estudio de Margarita Graetzer Álvarez “Los cuentos de César Dávila. Desde la tristeza milenaria hacia la iluminación” abarca una ambiciosa pero reveladora categorización temática e interpretación de los relatos de Dávila, lo cual servirá para orientar el enfoque de este estudio.³

Dado que se aborda el tema de la enfermedad como rasgo determinante en la vida humana, se ha considerado el libro *La enfermedad y sus metáforas*, de Susan Sontag, quien pone en discusión el uso que se ha hecho de ciertas enfermedades en tanto metáfora, lo que ha contribuido a su estigmatización.⁴

Posteriormente, para comprender la modernidad en tanto fenómeno socioeconómico se ha tomado en cuenta la perspectiva de Bolívar Echeverría, quien ofrece una pertinente mirada sobre la modernidad capitalista como proceso europeo y su derivación en Latinoamérica. A esto se suma la perspectiva local, guiada por Eduardo Kingman Garcés, que pone énfasis en el cuidado y control de la ciudad, a través de medidas higienistas, como parte del deseo de modernización.⁵

Por su parte, la revisión de *Narradores ecuatorianos de los 50: Poéticas para la lectura de modernidades periféricas*, de Martha Rodríguez, servirá para entender el

² César Dávila Andrade, *Obras completas I. Poesía* (Cuenca: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sede en Cuenca / Banco Central del Ecuador, 1984). El estudio de Dávila Vázquez está en las pp. 11-87.

³ Margarita Graetzer Álvarez, “Los cuentos de César Dávila. Desde la tristeza milenaria hacia la iluminación”, *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador* VIII, n.º 22 (1985): 33-71.

⁴ Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. 2a. ed. (Barcelona: Random House Mondadori, 2013).

⁵ Bolívar Echeverría, *Crítica de la modernidad capitalista* (La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia. Eduardo Kingman Garcés, *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía* (Quito: FLACSO, 2006).

contexto de la narrativa urbana moderna de la década en la que César Dávila desarrolló sus relatos, así como de sus principales búsquedas temáticas y estéticas.⁶

Para el estudio del texto literario se ha tomado en consideración dos propuestas que brindan criterios y herramientas para indagar en los niveles de la narración. Estas son: *Análisis estructural del relato*, de Roland Barthes, y *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*, propuesta por Mieke Bal, quien describe tres niveles de un texto narrativo y los elementos que lo componen.⁷ Así, para ejecutar una aproximación teórica al corpus seleccionado, el proyecto busca valerse de algunas herramientas propuestas por el análisis y la interpretación de carácter estructural. Uno de los procedimientos operativos a tomar en cuenta es la elaboración de un inventario de las características, funciones y acciones de los personajes que intervienen en los cuentos seleccionados. Esta categorización es la que permitirá establecer asociaciones entre los componentes narrativos de las piezas seleccionadas. Los datos extraídos se han recogido en fichas de lectura, con el objetivo de organizarlos de forma sistemática.

La información del presente trabajo está estructurada en tres capítulos. El primero de ellos corresponde al soporte teórico, en donde se desarrollará los conceptos de enfermedad, modernidad y urbanización, además de las nociones del análisis narratológico que se usarán luego para llevar a cabo la lectura analítica de los textos. El segundo capítulo está dedicado al estudio del autor. Se ubicará la obra de César Dávila dentro de la narrativa ecuatoriana de los años cincuenta y se abordará el motivo de la enfermedad como gesto de marginalidad en su obra. En el tercer capítulo, por su parte, se contempla el análisis de los relatos seleccionados. Por último, se ofrecerá una

⁶ Martha Rodríguez, *Narradores ecuatorianos de los 50: Poéticas para la lectura de modernidades periféricas* (Quito: Abya-Yala, 2009).

⁷ Roland Barthes, *Análisis estructural del relato* (México: Editorial Coyacán, 2016) y Mieke Bal, *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología* (Madrid: Cátedra, 2018).

valoración general que dé cuenta de la lectura propuesta y se procurará un juicio de valor sobre los aportes conseguidos.

Con todo esto se espera no solamente ahondar en la comprensión cabal de los cuentos seleccionados para este estudio, sino también ofrecer una lectura minuciosa que permita una mejor apreciación de la narrativa daviliana, obra cuyo valor, en la tradición de nuestra lengua, es incuestionable.

Capítulo I

Enfermedad, modernidad, urbanidad: algunas claves para abordar la obra daviliana

El presente capítulo plantea un recorrido teórico en torno a algunas nociones fundamentales que luego servirán para abordar los textos narrativos de Dávila Andrade. Para ello, primero se desarrollará una reflexión sobre el concepto de enfermedad y su posible dimensión como metáfora. A ello seguirán algunas consideraciones generales sobre el proceso de modernidad y la dicotomía urbano-rural, para llegar a situarlas en el contexto local. Finalmente, se pretenderá un acercamiento a postulados teóricos que aportarán al análisis literario que realizaremos en el tercer capítulo.

1. LA ENFERMEDAD

La preocupación humana por tratar la enfermedad ha sido tan constante como la necesidad de definirla. Su concepto ha ido variando en el transcurso del tiempo, asociado comúnmente a nociones como la alteración, la desarmonía o la vulnerabilidad.

Su etimología, “del latín INFIRMUS ‘débil, endeble’, ‘impotente’, ‘enfermo’, derivación de FIRMUS ‘firme’”,⁸ nos concede un punto de partida para pensar la enfermedad como una cualidad del débil y que, sin embargo, no se restringe a la debilidad física. Parece ser que esta condición es inherente a la vida, y al respecto cabe preguntarse si ésta precede a la existencia en tanto materialidad o si es el cuerpo el que se trastorna y da lugar a una enfermedad. Como veremos en su momento, la capacidad transformadora de la enfermedad es una de las preocupaciones de Dávila Andrade, que abarca una dimensión física, pero siempre atada a una conciencia interior.

⁸ Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (Madrid: Gredos, 1987), 233.

Para arrancar con esta reflexión resulta útil considerar a la escritora estadounidense Susan Sontag, cuyo propósito ha sido demostrar que el uso de un discurso ajeno a la enfermedad ha favorecido su estigmatización. Sontag considera que la enfermedad “es el lado nocturno de la vida, una ciudadanía más cara. A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos”.⁹ En este segundo grupo es donde Dávila Andrade ubica a los protagonistas de los cuentos elegidos, para mostrar lo cotidiano y hasta universal de la podredumbre, de la descomposición material y espiritual. Más allá de la dimensión corporal, Virginia Woolf, en su tratado *De la enfermedad*, se ha percatado de una de las relaciones que cobra relevancia en la obra de Dávila: alma y cuerpo. La escritora repara en el cambio espiritual que se revela cuando “las luces de la salud” menguan, y expresa: “el cuerpo se desmorona y el alma se libera (dicen)”.¹⁰ Sin embargo, el ejercicio de liberación está en sintonía con la muerte.

Sontag se ocupa de las enfermedades que, por haber sido consideradas incurables, son las que más peso metafórico soportan: antes la tuberculosis y actualmente el cáncer. El terror infundido por estas patologías ha actuado tanto en el paciente, para quien el misterioso padecimiento significa su sentencia de muerte, como también en quienes rodean al enfermo y, temerosos al contagio, guardan recelo incluso al pronunciar el nombre de la enfermedad, por eso “una enfermedad comúnmente considerada como sinónimo de muerte es algo que hay que esconder”.¹¹ En Dávila Andrade existe una notable preferencia por estas enfermedades cargadas de significados impropios, ya que son idóneas para exponer las reacciones mezquinas y el horror que

⁹ Susan Sontag, *La enfermedad...*, 11.

¹⁰ Virginia Woolf, *De la enfermedad* (Barcelona: Centella, 2014), 27.

¹¹ Sontag, *La enfermedad...*, 16.

provoca el cuerpo anómalo. La posición de Sontag se complementa con lo expresado por Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo, quienes manifiestan que la enfermedad ha funcionado como “una suerte de pantalla en blanco sobre la que proyectamos miedos, terrores, paranoias, fobias y ansiedades”.¹² De esta manera, aquella metáfora imaginada y proyectada sobre el cuerpo aparecerá como un recurso literario en la obra daviliana, dejando ver que algo de ficcional hay en nuestros temores.

El horror que despierta la enfermedad tiene su correlato en la mutación deshumanizante del cuerpo, pues como Sontag ha manifestado, las enfermedades que más horror infunden son aquellas en las que el rostro se transforma progresivamente, se desprende de la forma humana para dar paso a la animalidad. Así, el cuerpo monstruoso queda propenso a que se le asigne un juicio moral:

Cualquier enfermedad importante cuyos orígenes sean oscuros y su tratamiento ineficaz tiende a hundirse en significados. En un principio se le asignan los horrores más hondos (la corrupción, la putrefacción, la polución, la anomia, la debilidad). La enfermedad misma se vuelve metáfora. Luego, en nombre de ella (es decir, usándola como metáfora) se atribuye ese horror a otras cosas, la enfermedad se adjetiva. Se dice que algo es enfermizo para decir que es repugnante o feo.¹³

Pero por debajo del factor moral se oculta el juicio estético. Se moraliza la enfermedad y aparecen relaciones como lo bueno y lo bello, lo anormal y lo maligno, lo limpio y lo sano, lo pobre y lo enfermo, etc. De ahí que una de las causas atribuidas a la tuberculosis, por ejemplo, haya sido la vida en lugares sucios, incluso después de que se conociera su verdadero origen. De la misma manera, se pensó a la tuberculosis “como una enfermedad de la pobreza y de las privaciones —de vestimentas ralas, cuerpos

¹² Nathalie Bouzaglo y Javier Guerrero, “Introducción. Fiebres del texto-ficciones del cuerpo”, en *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009), 9-10.

¹³ Sontag, *La enfermedad...*, 71-72.

flacos, habitaciones frías, mala higiene y comida insuficiente—”.¹⁴ Además se la asoció con la debilidad, “enfermedad de la víctima nacida víctima, propia de gente sensible, pasiva, no lo bastante apegada a la vida para sobrevivir”.¹⁵ Y aunque parecería contrapuesto, se creó un imaginario alrededor de la pasión, pues el tuberculoso personificaba el deseo sexual desenfrenado.

No se puede ignorar que el cuerpo enfermo es un cuerpo expuesto, en primer lugar porque está en condiciones de ser intervenido físicamente y a la vez soporta un peso emocional: “tal vez no haya estado más proclive para la conversión religiosa, para la opresión y colonización del cuerpo, que el estar enfermo”.¹⁶

Pero así como el cuerpo encarna significados, también soporta la disciplina. El enfermo se vuelve objeto de intervención y control. El filósofo francés Michel Foucault, una de las figuras más eminentes del pensamiento del siglo XX, ha ejemplificado la cuestión a través los cuerpos aquejados por la lepra y por la peste. En el primer caso, el mecanismo a utilizar es la exclusión del cuerpo: “el leproso está prendido en una práctica del rechazo, del exilio clausura; se le deja perderse allí como en una masa que importa poco diferenciar”, y en el segundo caso, se obedece a “a una organización en profundidad de las vigilancias y de los controles, a una intensificación y a una ramificación del poder”.¹⁷

La diferencia que establece Foucault entre ambas formas de enfermedad es el objetivo que persiguen, pues el encierro del leproso se orienta a alcanzar una sociedad

¹⁴ Sontag, *La enfermedad...*, 25.

¹⁵ Sontag, *La enfermedad...*, 36.

¹⁶ Bouzaglo y Guerrero, “Introducción”..., 32.

¹⁷ Michel Foucault, *Vigilary castigar. Nacimiento de la prisión* (Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2002), 183.

“pura”, mientras que el exterminio de la peste pretende la disciplina. No obstante, el autor explica que se trata de esquemas diferentes aunque no incompatibles, pues

lentamente, se les ve aproximarse; y corresponde al siglo XIX haber aplicado al espacio de la exclusión cuyo habitante simbólico era el leproso (y los mendigos, los vagabundos, los locos, los violentos, formaban su población real) la técnica de poder propia del reticulado disciplinario. Tratar a los “leprosos” como a “apestados”, proyectar los desgloses finos de la disciplina sobre el espacio confuso del internamiento, trabajarlo con los métodos de distribución analítica del poder, individualizar a los excluidos.¹⁸

El manejo del cuerpo indeseable refleja el imaginario creado para representar la enfermedad, pues esta se configura desde el estigma del individuo. Las fuertes connotaciones simbólicas que carga el cuerpo acometido conducen al control de lo anómalo, a la exclusión de lo que causa desorden. Los significados impropios que se le asignan dan cuenta del dominio de la metáfora, pero también evidencia la forma en la que esta cambia, se destruye o se transfiere a una enfermedad desconocida. El miedo a lo repugnante, lo anormal, lo innombrable no ha sido llevadero para el organismo saludable, por lo que ha sido proyectado, por ser compatible con el horror, en el cuerpo enfermo.

Lo planteado hasta aquí, si bien algo panorámico, nos servirá para entender la forma en que opera la noción de enfermedad en una narrativa poblada de seres que, circundados por la corrupción física y moral, se apartan de la norma. Tal como lo veremos, la condición ontológica resulta crucial para explorar la obra daviñana, pues el cuerpo enfermo aparecerá para revelar el mal interior. Sin embargo, no escapará de ser vulnerado y estigmatizado. Así, estos referentes teóricos ayudarán a entender las implicaciones que tiene el séquito de contagiados que Dávila nos presenta, en una sociedad cuya reacción hostil refrenda la condena del enfermo.

¹⁸ Foucault, *Vigilar...*, 183-184.

2. LA MODERNIDAD: PARADIGMA DE LA NARRATIVA DAVILIANA

El presente apartado se articula en torno a la reflexión sobre la modernidad, por ser este el ambiente en el que Dávila localiza a los personajes que son motivo de esta investigación, los mismos que se enfrentan a las complejidades que acompañan este proceso. En primer lugar se describirá la modernidad como proceso predominantemente europeo y luego se lo contrastará con el contexto moderno tardío de Latinoamérica, en el que se inserta el autor en mención. Esto, además, permitirá plantear el ámbito de la ciudad y lo urbano como paradigma del desarrollo moderno dentro del cual se desarrolla buena parte del proyecto literario narrativo de César Dávila.

2.1 Nociones de modernidad: de Europa a América Latina

Existen varios criterios que permiten leer el advenimiento de la modernidad. Uno de ellos, que aquí interesa por su pertinente valoración crítica del contexto europeo y del latinoamericano, es el del filósofo Bolívar Echeverría, quien se ocupa de la “modernidad capitalista” y proclama su dominio como hecho decisivo de la vida social. Desde su punto de vista, la modernidad es “el carácter peculiar de una forma histórica de totalización civilizatoria de la vida humana”.¹⁹ Esta tendencia coincide con lo que el sociólogo Zygmunt Bauman ha denominado modernidad sólida, en donde el totalitarismo implica una apremiante homogeneidad:

La modernidad fue una enemiga acérrima de la contingencia, la variedad, la ambigüedad, lo aleatorio y la idiosincrasia, “anomalías” todas a las que

¹⁹ Bolívar Echeverría, *Crítica de la modernidad capitalista* (La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, 2011), 70.

declaró una guerra santa de desgaste; y se sabía que la autonomía y la libertad individual serían las principales bajas de esta cruzada.²⁰

Echeverría considera que Europa occidental vivió una proto-modernidad y encontró su soporte en el capitalismo, entendido éste como el sistema económico destinado a la producción y consumo de bienes, de modo que esta relación se convertiría en el modelo hegemónico en el transcurso histórico:

El *fundamento* de la modernidad se encuentra en la consolidación indetenible —primero lenta, en la Edad Media, después acelerada, a partir del siglo XVI, e incluso explosiva, de la Revolución Industrial pasando por nuestros días— de un cambio tecnológico que afecta a la raíz misma de las múltiples “civilizaciones materiales” del ser humano.²¹

Dentro de las señas que el autor propone para identificar la vida moderna, resulta relevante para esta investigación el término urbanicismo, ya que es un proceso lleno de tensiones, que irá de la mano de la civilidad de la población. Disponer de un escenario apto para las labores sociales —industrialización y circulación mercantil— es una de las exigencias modernas que se materializa en

la Gran Ciudad como recinto exclusivo de lo humano. Se trata de una absolutización del *citadinismo* propio del proceso civilizatorio, que lo niega y lo lleva al absurdo al romper la dialéctica entre lo rural y lo urbano.²²

Según Echeverría, las características esenciales del mundo moderno que complementan la dimensión espacial son: humanismo, racionalismo, progresismo, individualismo y economicismo. La mira hacia el futuro, el deseo inevitable de avance opta por el incremento de la riqueza en función del cambio de lo viejo y atrasado por lo nuevo. Así, esta tentativa de progreso, llevada a un espacio geográfico, es lo que se ha denominado urbanicismo.

²⁰ Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002), 31.

²¹ Echeverría, *Crítica...*, 73.

²² Echeverría, *Crítica...*, 81.

Por lo demás, siendo César Dávila un autor latinoamericano, espacio cultural y geográfico que bien podría entenderse como una “periferia” de Occidente, resulta necesario delinear brevemente algunas ideas sobre la modernidad en la región y la manera de concebirla desde sus contradicciones y trayectoria histórica. Este esfuerzo está encaminado a mostrar que el proceso de la modernidad no ha sucedido de igual forma o no ha tenido el mismo alcance en Europa que en el contexto que le concierne al autor en cuestión.

Mario Magallón, filósofo mexicano, expresa que si bien en el siglo XVIII ya era posible encontrar algunos de los principios de lo moderno, es “al inicio del siglo XIX [cuando] la modernidad aparece en América Latina como la aspiración hacia la cual deben encaminarse los Estados recién constituidos”.²³ El movimiento intelectual decimonónico promovió un modelo basado en la civilización, desplazando de esta manera la tradición indígena que simbolizaba el atraso. De esta manera, la modernidad apareció como una ocasión para forjar la identidad a espaldas de un posible pasado precolombino y al amparo de la élite blanco-criolla que llevó las riendas de la construcción simbólica de la nación. Tras este inicio, “la modernidad política y económica se empezó a implementar, en la práctica, durante el siglo XX”.²⁴

Si tomamos en cuenta que los inicios de la modernidad europea coinciden con la conquista de América, podremos entender la distancia que hay entre ambos espacios: mientras Occidente emprendía su misión colonizadora, América aparecía en la historia como lo diferente, la otredad. Bolívar Echeverría considera que la modernización derivada de un proceso de conquista no es propia sino adoptada, e implica por tanto “un

²³ Mario Magallón, “América Latina y la modernidad”, *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América* 16, n.º 62 (2008): 46. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipiélago/article/view/20094>

²⁴ *Ibíd.*

cierto grado de imposición de la identidad cultural de una sociedad y las metas particulares de la empresa histórica en que ella está empeñada sobre la identidad y las metas históricas de otra”.²⁵ Magallón describe la dimensión conflictiva de una modernidad asimilada, de la siguiente manera:

[La modernidad latinoamericana] es una mezcla, un híbrido, resultado de un proceso de mediación que ha tenido su propia trayectoria. En consecuencia, la modernidad en Latinoamérica no es exclusivamente endógena, pero tampoco absolutamente impuesta.²⁶

El paso tardío, periférico o mixto de lo tradicional a lo moderno encierra elementos comunes. No obstante, debido a los cambios sociales propios de cada país, no se da de una forma uniforme. Ecuador, por ejemplo, es uno de los países en donde la condición periférica se verá intensificada, pues la modernidad económica empieza a manifestarse recién a mediados del siglo XX.

El cuadro referencial descrito en esta sección servirá para entender a Dávila como enunciador del impacto del arribo de la modernidad, cuyo núcleo significativo se localiza en la tensión entre los cuerpos decadentes y la construcción de civilidad que regirá en la nueva urbe.

2.2 Ciudad, ruralidad y urbanización

Con el propósito de contribuir a la comprensión de las condiciones de la vida urbana, escenario de acción de los seres descritos por Dávila, y considerando la urbanización como vértebra del proyecto de modernidad, se revisará el término “ciudad” para luego examinar su relación con el medio rural, colocando la mirada en el contexto local.

²⁵ Echeverría, *Crítica...*, 110.

²⁶ Magallón, “América Latina y la modernidad” ..., 47.

Louis Wirth, sociólogo estadounidense de la primera mitad del siglo XX, define la ciudad como “un establecimiento relativamente grande, denso y permanente de individuos socialmente heterogéneos”.²⁷ Los factores población, densidad y heterogeneidad han dado lugar a ciertas características que configuran la ciudad; entre ellas están las relaciones interpersonales fraccionadas, la creación de mundos sociales como producto de la agrupación de individuos con las mismas necesidades, y la despersonalización.

Manuel Delgado, antropólogo español, separa la noción de ciudad de lo urbano. Si la ciudad se configura desde su espacialidad, alta densidad poblacional y un asentamiento humano extraño entre sí, entonces lo urbano sería “un estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionales deslocalizadas y precarias”.²⁸ Dicho modo de vida no se restringe a los límites espaciales de la ciudad sino que se constituye fortuitamente al congregar los factores que posibilitan la vida social. Así, Delgado considera que lo urbano no se opone a lo rural, sino que contrasta con lo comunal entendido como “forma de vida en la que se registra una estricta conjunción entre la morfología espacial y la estructuración de las funciones sociales”.²⁹ Vale, sin embargo, retomar la postura de Wirth, que nos recuerda que la ciudad no fue una creación repentina sino que fue poblada en gran medida por habitantes rurales, cuyo modo de vida pervivió en la urbe.

El sociólogo español Artemio Baigorri concibe la urbanización como un componente ligado al capitalismo y a la sociedad industrial. Su crítica está orientada a la

²⁷ Louis Wirth, “El urbanismo como modo de vida”, *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, n° 2 (2005): 4.

²⁸ Manuel Delgado, *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos* (Barcelona: Anagrama, 1999), 23.

²⁹ Delgado, *El animal público...*, 24.

insuficiencia de criterios para definir la cultura rural, “quedando como residuo de *lo-que-aún-no-es-urbano*”.³⁰ Según Bigorri, lo rural existe a través de formas de intercambio preindustrial que tienen lugar en los intersticios del medio urbano.

La urbanización es un proceso creciente que no se limita a la ciudad. Pues, como ha señalado Manuel Delgado, se puede observar ciudades poco o nada urbanizadas y lugares que a pesar de ser recónditos conocen las relaciones urbanas. Dado que no hay límites definidos y que la separación urbano-rural se ha construido en relación a juicios numéricos o criterios cambiantes, es necesario pensar en los comportamientos urbanos más allá de su dimensión espacial.

Los criterios propuestos, si bien han sido abordados desde una óptica general, incitan a la problematización entre el campo y la ciudad, así como la conducta asociada a cada uno de estos factores, lo que posteriormente servirá para comprender las dinámicas sociales en virtud de la cual los protagonistas de los relatos de Dávila ejecutan sus acciones en un espacio movido por la promesa del progreso. De hecho, en el Ecuador moderno la ciudad se ha constituido como un lugar de encuentro y de intercambio, pero también de control, proceso sociohistórico del que César Dávila es heredero y que aparece como un motivo visible en su narrativa.

El antropólogo urbano Eduardo Kingman Garcés describe los procesos de configuración de las ciudades en Ecuador durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, época de transición entre la sociedad señorial y lo que ha denominado *primera modernidad*.

La ciudad como *locus* de la modernidad, en oposición a la rusticidad del mundo rural, es asumida como tal en las primeras décadas del siglo XX.

³⁰ Artemio Baigorri, “De lo rural a lo urbano”, *V Congreso Español de Sociología* (Granada, 1995), 2. <https://www.eweb.unex.es/eweb/sociolog/BAIGORRI/papers/rurbano.pdf>

Ciudad y modernidad se fueron naturalizando en el imaginario y en el sentido común, hasta construirse en una certeza que no requería demostración.³¹

El autor considera que aunque fue un momento de transformación del sector social, debido a la dinamización del mercado y la ampliación de sistemas de transporte, no dejó de regir el antiguo sistema de producción. La naciente modernidad no fue aplicable ni alcanzó de forma homogénea a todos los sectores sociales. Incluso los grupos de élite vivieron una ramificación sociocultural del régimen anterior. No obstante, el imaginario forjado en esta época sería determinante en la vida social de las siguientes décadas; esto se refiere a “las ideas de progreso y modernidad urbana, así como de civilización, distinción y diferenciación social y étnica, en un contexto en el que habían dominado las relaciones personalizadas, el racismo y la masculinidad”.³²

La expansión de la ciudad implicó también la pretensión del refinamiento de los hábitos de sus habitantes, dejando de lado a quienes atentaban contra la imagen de la civilidad, esto es el orden, la higiene, las buenas costumbres. Dado que la ciudad se construye como espacio de relaciones económicas y sociales, albergó “una gran cantidad de población flotante que fluctuaba entre el vagabundaje, el peonaje urbano y semiurbano, el pequeño comercio y una gama muy grande de pequeños ‘oficios’”.³³ De ahí que en la literatura de Dávila encontremos una corte de pequeños comerciantes, cuya actividad es de absoluta relevancia en las acciones que ejecutan: buhoneros, bordadoras, pulperas, inspectores, etc. La venta ambulante, como forma de comercio, iba en contra del progreso pretendido, por lo tanto era indeseable.

Al respecto, la escritora argentina Beatriz Sarlo considera que

³¹ Eduardo Kingman Garcés, *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía* (Quito: FLACSO, 2006), 53.

³² Kingman Garcés, *La ciudad y los otros...*, 38.

³³ Kingman Garcés, *La ciudad y los otros...*, 275.

ambulantes y objetos son inseparables de la ciudad a la que decoran con estilos que no han sido decididos por nadie; intervenciones que irritan el orden de la ciudad y que seguirán allí por dos razones: hay gente en la calle y hay gente que *sólo* puede vender en la calle.³⁴

A esto agrega que los artículos ofrecidos por los vendedores ambulantes constituye la mercancía de la clase pobre: “crónica roja, malas noticias, aparatos que funcionan a medias, diseños que van en contra de lo que el objeto promete, instrumentos peligrosos que tienden a descomponerse o desarmarse”.³⁵ Todas estas fruslerías retratan la vida que demandan los individuos infortunados en la ciudad. De este modo, vagabundos, ambulantes y todo tipo de presencia rural quedará excluido de la organización urbanística, y a esto se suma otra clase de atentado hacia el embellecimiento de la ciudad: los enfermos, que fueron asociados a la pobreza. Kingman señala que, a finales del siglo XIX e inicios del XX, la ciudad fue gobernada en relación a criterios de ornato, que más adelante serían sucedidos por “parámetros positivistas —salubristas, primero y de planificación urbana, después— orientados a establecer criterios clasificatorios de organización de la sociedad y de los espacios así como a intervenir sobre la vida de los grupos sociales y los individuos”.³⁶ Dentro del orden urbano existía presencia indígena que representaba una amenaza a los anhelos de progreso perseguidos y al orden salubrista, por lo que fueron asociados a la suciedad y al malestar.

Las medidas salubristas sirvieron como dispositivo disciplinario y recurso de organización social dentro de la ciudad. El control higienista, destinado al cuidado y vigilancia de las poblaciones, funcionó bajo una división racial del trabajo y se rigió bajo el mismo mecanismo que el policial. Es interesante notar que la vigilancia se

³⁴ Beatriz Sarlo, *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009), 37.

³⁵ Sarlo, *La ciudad vista...*, 40.

³⁶ Kingman Garcés, *La ciudad y los otros...*, 42

aplicaba al cuerpo, a la casa y a la ciudad, elementos idóneos para la carga normativa: “entre medicina y moral existirían una serie de elementos en común: un hombre descuidado corporalmente, sería un hombre moralmente degradado, y algo semejante sucedería con las poblaciones”.³⁷ De esta forma, el contagio de las enfermedades se atribuyó a los barrios pobres y se pensó que la reacción frente a estas también estaba condicionada por la clase social.

El control del agua, el aire, los mercados, las calles, etc. estuvo encaminado a la planificación de la ciudad y mas no al cuidado individual. Las prácticas de los médicos higienistas ocurrieron en un contexto dominado por políticas racistas que en aras del desarrollo depositaron su esperanza en la educación, la sanidad y el ornamento de la ciudad, haciendo evidente la oposición de “la luz a la oscuridad, la salud a la enfermedad, el *ornato* a la suciedad, la instrucción a la ignorancia”,³⁸ plantando de esta forma los principios de un modelo civilizador, edificante e idealista.

En el universo literario de Dávila Andrade veremos cómo el control de la pequeña ciudad y la promesa del mejoramiento de las condiciones de vida entran en conflicto con sus habitantes que, atribulados por su condición de miseria, desafían el orden que la urbe demanda. Si bien se trata de una ciudad que se ha planteado la separación de todo lo que recuerda al medio rural, pero inevitablemente aloja y se construye de migrantes, enfermos y ambulantes. Esta ruptura se evidenciará, principalmente, en la red de relaciones sociales y económicas que toman lugar en los mercados y las calles por las que transitan seres marginados. No es sorprendente que sea la ciudad, en tanto parangón visible y contradictorio de la sociabilidad moderna, el

³⁷ Kingman Garcés, *La ciudad y los otros...*, 289.

³⁸ Kingman Garcés, *La ciudad y los otros...*, 290.

escenario habitual de los personajes enfermos que pueblan la narrativa de César Dávila, siendo esta una producción estética inserta en el marco de los proyectos latinoamericanos de modernidad y progreso.

3. NOCIONES SOBRE EL RELATO Y EL ANÁLISIS NARRATOLÓGICO

Dado que la finalidad de esta investigación es el análisis de seis cuentos de César Dávila Andrade, este apartado está encaminado a delinear un marco de referencia de los elementos más relevantes para el análisis narratológico que, aunque no volverá a ser enunciado en el tercer capítulo, sienta sus bases.

El semiólogo francés Roland Barthes, basándose en el método estructuralista, proporciona claves útiles para entender los límites del relato y sostiene que este no se circunscribe al terreno del lenguaje escrito, sino que puede enunciarse a través del lenguaje oral, gestual o visual.

Está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación.³⁹

Esta primera aclaración sirve para separar el relato del cuento. De modo que un cuento siempre es portador de un relato pero un relato no necesariamente se manifiesta a través de un cuento. En esta investigación se usará de forma indistinta los dos términos, entendiendo que se trabajará sobre la base de seis relatos en tanto textos escritos y expresados en forma de cuento.

La teórica neerlandesa Mieke Bal expone de manera taxonómica la teoría narratológica, ofreciendo así un conjunto de recursos para el análisis del texto narrativo.

³⁹ Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", *Análisis estructural del relato* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970), 9.

Bal considera que un texto, en un sentido amplio, es una estructura finita de signos lingüísticos, mientras que el texto narrativo “sería aquel en que un agente relate una narración”.⁴⁰ Para su estudio, ha identificado tres niveles constitutivos: fábula, historia y texto. Aunque guardan una estrecha relación entre sí, se distancian en tanto la fábula se refiere a la sucesión de acontecimientos, mientras que la historia está determinada por la ordenación de los elementos de una fábula. El último estrato, el texto, consiste en la materialización de la historia a través de signos lingüísticos.

El primer nivel sugerido por la autora, el de la fábula, posee cuatro elementos indisociables: acontecimientos, actores, tiempo y lugar. Un acontecimiento o proceso “es un cambio, una evolución, y presupone, por tanto, una sucesión en el tiempo o una cronología”.⁴¹ La forma en que se organicen los acontecimientos es lo que dará lugar a una historia u otra. Pero vale aclarar que la historia

no se elabora a partir de un material diferente al de la fábula, sino que ese material se contempla desde un cierto ángulo específico. Si se considera a la fábula primordialmente como producto de la imaginación, cabría entender la historia como resultado de una ordenación.⁴²

Los acontecimientos suceden en un lugar y tiempo semióticos. En cuanto a los actores, estarán en estrecha relación a los acontecimientos que ejecutan y al propósito que aspiran. De este modo, algunos de ellos serán descartados del análisis, no por ser carentes de importancia, sino porque no son útiles para la perspectiva que se persigue.

El segundo estrato descrito por Bal es la historia, que deriva de la estructuración de los elementos de la fábula. Dicha organización posee rasgos distintivos denominados

⁴⁰ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología* (Madrid: Cátedra, 1990), 13.

⁴¹ Bal, *Teoría de la narrativa...*, 45.

⁴² Bal, *Teoría de la narrativa...*, 57.

aspectos. De esta forma, los actores de la fábula se vuelven personajes. Este paso está determinado por la asignación de atributos característicos que los individualizan.

El personaje no es un ser humano, sino que lo parece. No tiene una psique, personalidad, ideología, competencia para actuar, pero sí posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica.⁴³

Los rasgos humanos asignados a los personajes pueden desarrollarse de diferente tipo. Existen, entonces, personajes planos, predecibles y que responden a un estereotipo. También están aquellos cuya complejidad desencadena acciones sorprendidas que permite su evolución. Bal señala cuatro principios que configuran la imagen de un personaje, estos son “la repetición, la acumulación, las reacciones con otros y las transformaciones”.⁴⁴ En cambio, los rasgos distintivos que convierten los lugares en espacios significativos, responden al punto de percepción de los personajes que los habitan. Este último estrato es entendido como la historia enunciada por un agente narrativo y que se expresa mediante signos lingüísticos. Dicho agente es definido como narrador y puede enunciar acciones sobre sí mismo o sobre otros. Bal enfatiza que las narraciones de primera o tercera persona no corresponden a principios diferentes, de hecho, aun cuando se narra desde la tercera persona, un sujeto “yo” es el enunciador.

En principio no supone ninguna diferencia en *el rango de la narración* que el narrador se refiera o no a sí mismo. Mientras haya lenguaje, tendrá que haber un hablante que lo emita; mientras esas emisiones lingüísticas constituyan un texto narrativo, habrá un narrador, un sujeto que narra.

De este modo, la diferencia radicaría en el objeto de emisión pero también en la intención narrativa. Finalmente, como Barthes ha advertido, es necesario aclarar que “los signos del narrador son immanentes al relato y, por lo tanto, perfectamente

⁴³ Bal, *Teoría de la narrativa...*, 88.

⁴⁴ Bal, *Teoría de la narrativa...*, 94.

accesibles a un análisis semiológico”,⁴⁵ de modo que el agente narrativo no puede ser confundido con el autor material de la narración.

En el caso de Dávila, a pesar de que es posible entender su obra como expresión de un tiempo y lugar con base en la realidad, sus relatos no pueden ser explicados desde su vivencia personal, sino desde el funcionamiento articulado de los elementos de la narración. Esto es, a través de sus personajes que bien pueden tener la caracterización compleja de una persona, pero son sin embargo, ejecutores en el plano semiológico, y desde ahí hay que entenderlos. El mismo tema de la enfermedad no debe ser limitado a la muestra del impacto social en la vida del autor, sino que su análisis estará guiado por la forma en que las características de dicha enfermedad posibilitan las acciones de los personajes. Lo anterior no quita que Dávila, como espectador de una realidad objetiva determinada, haga uso de estos tópicos. No obstante, el análisis sucederá en base a los aspectos que se materializan en la narrativa.

⁴⁵ Barthes, “Introducción al análisis...”, 33.

Capítulo II

César Dávila Andrade: narrador de la década de 1950

El presente capítulo, de carácter contextual, ofrece un breve esbozo de la vida del autor y de su narrativa. Traza también los rasgos distintivos de la generación literaria a la que pertenece y brinda una aproximación a los principales tópicos de su obra, describiendo los motivos específicos que conciernen a esta investigación. Todo ello con la intención de tener un marco de referencia temporal y temática de la obra de Dávila.

1. SOBRE EL AUTOR Y SU GENERACIÓN

César Dávila Andrade (Cuenca, 1918-Caracas, 1967), conocido también como “el Faquir”, figura entre los más grandes poetas y narradores ecuatorianos del siglo XX. Si bien es cierto que su obra lírica ha sido estudiada con mayor presteza, su prosa no ha quedado desatendida: Benjamín Carrión expresaba que “en Dávila hay un relatista que, de haber faltado en él el don de la poesía, habría sido, merecidamente, discutido y antologado”.⁴⁶ Hombre solitario, inconforme, alcoholizado y crítico tenaz de la realidad, impregnó sus relatos del lirismo que lo caracterizaba y, sobre todo hacia sus años finales, su literatura se vio influenciada por las disciplinas esotéricas que embargaban su interés. Luego de su estancia en Quito, Guayaquil y Quito nuevamente, se radica definitivamente en Venezuela (1949) hasta su suicidio en 1967.

Tres libros de relatos salieron a la luz mientras Dávila vivía. *Abandonados en la tierra*, obra ganadora del concurso de cuento “Joaquín Gallegos Lara” en 1951 y editada

⁴⁶ Benjamín Carrión, citado en Jaime Montesinos, “La muerte y otros solaces en César Dávila Andrade”, *El guacamayo y la serpiente* n° 23 (1983): 13.

un año más tarde en Quito; *Trece relatos*, libro publicado en Quito en 1955; y *Cabeza de gallo*, publicado en Caracas en 1966. En el tomo II de sus *Obras completas* (editadas por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sede en Cuenca y el Banco Central del Ecuador en 1984) se incluyen los cuentos correspondientes a los tres tomos en mención, además de los cuentos aparecidos en revistas y la obra póstuma, dando como resultado 47 relatos. Sin embargo, Jorge Dávila Vázquez, crítico literario y escritor cuencano, ha indicado la existencia de cuatro cuentos más que no han logrado ser incluidos: “Mi hermano”, “La cruz y la silla”, “Tentativa de júbilo” y “El espejo desenterrado”.⁴⁷

Para entender la evolución de la obra del autor cuencano, la crítica literaria ha recurrido a una periodización por etapas. Lo vemos en Dávila Vázquez, cuya división es temporal: etapa inicial, de madurez y hermética —en cambio, en poesía acudirá a las categorías: cromático, telúrico y hermético—. Margarita Graetzer, en su estudio “Los cuentos de César Dávila Andrade. Desde la tristeza milenaria hacia la iluminación”, plantea una división en relación a la problemática relatada. Así, la primera etapa se refiere a los cuentos vinculados a la realidad tangible, la segunda es una etapa de transición, y la última fase corresponde al tratamiento de la conciencia íntima.⁴⁸ Ya en 1983 Jaime Montesinos describía como quimérica la división propuesta por Luis Montoya, quien señalaba una primera etapa del autor, accesible (de 1946-59) y una segunda etapa o de difícil comprensión (de 1963-1967).⁴⁹ Sin embargo, todos los

⁴⁷ Este último publicado por primera vez en la revista *CAL* (Caracas) n° 27, 1964; y recientemente en *Pie de página* 1 (2018): 124-135.

⁴⁸ Margarita Graetzer Álvarez, “Los cuentos de César Dávila. Desde la tristeza milenaria hacia la iluminación”, *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador* VIII, n.º 22 (1985): 33-71.

⁴⁹ Montesinos, “La muerte...”, 15, nota al pie.

autores mencionados están de acuerdo en que resulta insuficiente cualquier intento de clasificación de su obra.

Más sugestivo que periodizar el trabajo literario del autor, resulta mirarla en relación al momento literario en el que escribe, pues Dávila Andrade forma parte del denominado grupo de los narradores ecuatorianos de la década de 1950, que supera la vertiente de realismo social de los años 30. La ensayista lojana Martha Rodríguez, quien ha estudiado este momento literario, propone reconocer un lugar propio en la narrativa ecuatoriana a estos autores, ya no como continuadores del realismo social ni como enlaces con la generación de los años 70. Entre ellos figuran principalmente César Dávila Andrade, Alfonso Cuesta y Cuesta, Pedro Jorge Vera, Rafael Díaz Ycaza, Arturo Montesinos Malo, Mary Corylé, Walter Bellolio y Alejandro Carrión, los cuales, si bien no estuvieron cohesionados políticamente, lograron desarrollar una visión común sobre las irrupciones de la modernidad que se manifestó en su producción literaria:

Se entiende entonces que los del 50 indagaran en su propia subjetividad de intelectuales de clase media y en la del mestizo; en la del inmigrante, sus aprendizajes y sus enfrentamientos con los habitantes *asentados*; en las tensiones entre la conciencia urbana y la rural, y entre las ciudades más grandes que llevaban la modernidad hacia los pueblos pequeños.⁵⁰

Aunque los representantes del realismo social ya mostraban indicios de la literatura urbana, la diferencia, según Rodríguez, radicaría en que esta no expone los problemas de la clase media. En cambio, a partir de la obra de Pablo Palacio se inaugura la “narrativa urbana moderna” del país. En tal sentido, Dávila y los de su generación, persiguen este enfoque, pero más allá de su influjo, fue decisiva su propia vivencia del advenimiento de la modernidad, esto es “los desencuentros propios de la vida cotidiana en esas ciudades, que crecían —en climas de violencia, pobreza y exclusiones—, e

⁵⁰ Martha Rodríguez, *Narradores ecuatorianos de los 50: Poéticas para la lectura de modernidades periféricas* (Quito: Abya-Yala, 2009), 21.

incidían en el desarrollo del punto de vista del individuo moderno, presente en esa narrativa”.⁵¹ El tema urbano desarrollado por los narradores del 50, y a diferencia de la literatura del 30, deja de lado el interés proselitista e indaga en la psicología de los personajes, amplía y problematiza la vida en las ciudades, los efectos del despoblamiento del campo, las tensiones con la vida rural, etc. En el caso de la narrativa de Dávila Andrade, la perspectiva moderna se cruza con la ontológica, y a esto hay que sumar el factor lírico como nueva estrategia narrativa, que constituye otro de los aportes de su generación.

2. CLASIFICACIÓN TEMÁTICA

En la creación narrativa de César Dávila abundan las imágenes de lo anormal, lo grotesco, lo indeseable, y estas a su vez desembocan en fenómenos de pobreza, enfermedad, etc. Aquellas características que inicialmente se presentan como un problema individual, serán ampliadas en el plano social para exponer la hostilidad de la realidad. Estas alusiones están atravesadas por una unidad mayor, tan primitiva como metafísica, que corresponde a la vida y la muerte, y el puente que hay entre ellas: la desintegración. Cabe resaltar que dentro de esta gran preocupación hay múltiples unidades temáticas que a menudo confluyen. La crítica literaria Margarita Graetzer identifica como tópicos principales: el desamparo, la marginalidad, la violencia, la soledad, la enfermedad, la muerte, el destino, la transformación de la materia; siendo todas estas características de la cotidiana realidad humana.⁵² Sin embargo, no son unidades que funcionan de forma aislada.

⁵¹ *Ibíd.*

⁵² Graetzer Álvarez, “Los cuentos de César Dávila...”, 34.

2.1 El motivo de la enfermedad

El papel que juega la enfermedad dentro de los relatos de Dávila, y que conforma la materia de este estudio, merece ser tratado con detenimiento. Es un tema reiterativo en la obra del autor que aparece desde sus cuentos de índole social hasta los de su producción “hermética”. Lo vemos, por citar algunos ejemplos, en “La cuota” (1952), cuyo personaje principal, pobre y enfermo del pecho, es el único pasajero que no logra sobrevivir a un accidente automovilístico. Aparece también en la mujer, protagonista de “La batalla”, que agoniza en su hogar infestado por moscas y grasa porcina, víctima de una enfermedad del exceso (1955) o en “La última cena de este mundo” (1966), de tono metafísico, en donde Christian Huck, habiendo anticipado el declive de la humanidad a causa de una enfermedad universal, invita a doce hombres a refugiarse en una isla, con el objetivo de preservar el bien y el mal de la tierra. Con lo anterior se pretende señalar que aun cuando el tema principal no es la enfermedad, este motivo aparece para revelar la problemática existencial. Los relatos en mención están separados temporalmente —parecen corresponder a cada una de las etapas que se ha querido marcar en la obra de Dávila— y abordan el tema de distinto modo; sin embargo, mantienen un interés común, pues la batalla que libra la mujer obesa en su hogar no es completamente diferente a la pugna que ha emprendido Huck. Graetzer considera que

en un principio, las enfermedades o los defectos físicos son características accesorias de los personajes y en general, de los personajes secundarios. A medida que evoluciona esta narrativa, la enfermedad se convierte en un “demonio” más para César Dávila en un punto de partida que lleva de la mano a enfrentarnos con una sociedad en descomposición.⁵³

⁵³ Graetzer Álvarez, “Los cuentos de César Dávila...”, 40.

Dicho punto de partida se intensificará en *Trece relatos*, obra cumbre, donde los personajes están rodeados de tuberculosis, lepra, demencia y otras peripecias. No obstante, no basta con que el tema sea reiterativo, ni que se lo haya tratado en todas sus etapas literarias. Su importancia radica en que es un medio para exponer la equivalencia entre un cuerpo corruptible y la sociedad. Además, siendo manifestación de la vida, constituye un estado en el que sin necesariamente estar vinculado a la muerte, destapa todos los temores hacia esta. La enfermedad transforma a nivel físico y emocional, y aquí encontramos una de las claves para entender el conjunto de la obra del autor. Al respecto, Agustín Cueva señala que

las obsesiones principales de Dávila Andrade pueden resumirse en una oposición dilemática entre lo orgánico y lo inorgánico, elementos polares de un absurdo natural que ofrece, por un lado, el dato irrecusable de la consunción y descomposición de lo viviente, y por otro, el de la perdurabilidad inanimada, inerte de la piedra.⁵⁴

La desintegración convierte a los individuos en seres agónicos, degradados por la vida. Lo repulsivo de la enfermedad representa una amenaza y atenta contra los valores colectivos. La respuesta la encontramos en el sentir de uno de los personajes davilianos que, incapaz de admitir a un leproso que se ha curado, manifiesta “¡somos tan ignorantes y tan malos...!”.⁵⁵ Esta idea resuena permanentemente en el ambiente de decadencia y miseria que ha pintado el autor. Así, las marcas del cuerpo son señas de la fragilidad de la materia, que en último término nos hablan sobre la materialidad del mundo.

2.2 Entorno urbano y rural

⁵⁴ Agustín Cueva, “Dávila Andrade: sus obsesiones y símbolos”, *El tres de noviembre* n° 137 (1969): 73.

⁵⁵ César Dávila Andrade, “Lepra”, en *Trece relatos* (Quito: Libresa, 1998), 236.

Iniciada la literatura moderna urbana en los años 30 de la mano de Palacio, en la narrativa de Dávila los escenarios urbanos y rurales aparecen intercalados, e ilustran su mirada del intento de civilidad modernizadora y los rezagos de conducta rural que conviven en la urbe. Si bien es cierto, lo rural se manifiesta principalmente en su etapa inicial, aunque también desde sus primeras piezas narrativas —lo vemos en “Vinatería del Pacífico”— ya muestra interés por el entorno urbano. Por lo tanto, no es exacto emparentar su producción inicial con la ruralidad. Tampoco es posible asumir el espacio del campo en relación al mero retrato de la realidad social. Relatos como “Lepra” muestran que aunque el espacio de las acciones es el campo, rodeado de maizales, eucaliptos, fincas, transporte en caballo, etc., el gran tema es la enfermedad del alma. Dávila Vázquez opina que en las llamadas etapas de madurez y hermética, el autor tiene preferencia por lo urbano, sin embargo,

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, y porque sintió intensamente el fenómeno del despoblamiento paulatino del campo, debido al engañoso espejismo de la migración, y del advenimiento de los campesinos a un mundo que de lejos brillaba como promesa, pero que en realidad no significaba sino cambiar una forma de miseria por otra.⁵⁶

Otro de los aspectos que Dávila Vázquez ha observado es la dificultad de desarticular lo urbano de lo rural, pues cuando el espacio de las acciones es la ciudad, “los seres guardan vínculos estrechos con el campo, ya por vecindad, ya por su condición de inmigrantes”.⁵⁷ Ejemplo idóneo de ello lo veremos en el protagonista de “Un nudo en la garganta”, quien se debate entre el mal de la ciudad y el retorno a su

⁵⁶ Jorge Dávila Vázquez, “César Dávila Andrade”, en *Historia de las literaturas del Ecuador. VI. Literatura de la República 1925-1960 (segunda parte)* (Quito: Corporación Editora Nacional; Universidad Andina Simón Bolívar, 2007), 85.

⁵⁷ Dávila Vázquez, “César Dávila Andrade”..., 84-85.

aldea natal. Al respecto, Santiago Rubio Casanova, quien ha dedicado su tesis de maestría al estudio de la narrativa de Dávila, manifiesta:

la ciudad está invadida de ruralidad, los campesinos son ahora ciudadanos. Tanto las características de lo urbano como de lo rural son inicuas. En medio de esa mixtura entre la ciudad y el campo sus personajes entran en una anonimía que los dejará sin lugar en el mundo, sin mayor identidad que el dolor y la miseria.⁵⁸

Aquella peripecia en la que se hallan inscritos los nuevos habitantes de la urbe no se ve remediada por el regreso al campo. Así, no es preciso entender el tópico rural como nostalgia de lo primigenio, lo puro. A pesar de que el autor ha mostrado con énfasis la desventura o el control que entraña la ciudad, ha expuesto también que el campo no es inmune a la mezquindad humana. Rubio Casanova agrega que

la ruralidad no es su propuesta y debe hacer notar su disconformidad al respecto. Tampoco se transforma, sin embargo, en un defensor de la urbanidad. Tanto la una como la otra se mostrarán insuficientes frente a los “verdaderos” problemas de la existencia universal.⁵⁹

Los grandes dilemas a los que se enfrentan los seres davilianos están en relación directa con lo descrito en el apartado anterior. Por tanto, es posible entender el espacio como analogía del cuerpo y en tal sentido, este es propenso a mutación, como una vertiente de la transformación material. Al igual que el cuerpo enfermo, la organización urbana —que deja por fuera lo anormal, lo corrupto, lo decadente— está sujeta a mecanismos de control.

Por último, es conveniente resaltar que la cuentística de Dávila no se limita a la progresión temática de lo rural a lo urbano, y que el espacio, al igual que sus habitantes, va adquiriendo sus matices. La ráfaga modernizadora destapa las facetas más inicuas de una sociedad que no hallan refugio en los confines del espacio físico y va trenzando una

⁵⁸ Santiago Rubio Casanova, “Lo grotesco en la cuentística de César Dávila Andrade”. Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2005, 138.

⁵⁹ Rubio Casanova, “Lo grotesco...”, 111.

contradicción entre la perversidad interior y el comportamiento a ejercer en la urbe, que será central en la discusión del tercer capítulo. Por lo tanto, una vez que han sido presentadas las ideas generales sobre la vida y obra del autor, y habiendo comprendido el contexto literario del que forma parte, se procederá a ilustrar de manera concreta lo que se ha mencionado hasta aquí.

Capítulo III

Enfermedad, espacio y marginalidad en seis cuentos de César Dávila Andrade

El empeño de Dávila Andrade por exponer la vertiente más atroz de la enfermedad como parte de la crudeza humana tiene que ver con una preocupación que trasciende los límites de lo corpóreo. A través de seis cuentos seleccionados: “Lepra”, “El elefante”, “Un nudo en la garganta”, “Vinatería del Pacífico”, “El último remedio” y “La muerte del monstruo”, veremos cómo este interés adquiere forma en la cotidianidad de los personajes que comparten una condición de marginalidad, aunque no siempre de pobreza. Estos seres conviven con el mal físico en niveles diferentes: ya sea como portadores de la enfermedad, como testigos, o en calidad de sanadores, y habitan ambientes sórdidos en donde el cuerpo anómalo halla su lugar y su fin. Si bien se habrían podido incluir otras piezas narrativas para este estudio, la selección está delimitada por relatos que, agrupados bajo el concepto de enfermedad, permiten el análisis de tres aspectos específicos. El primero de ellos es la relación entre la anomalía física y el factor espiritual, a continuación se vincula la enfermedad con el espacio narrativo, y finalmente se revisa las características que vuelven monstruoso al cuerpo enfermo. No obstante, veremos elementos comunes que aparecen en todos los cuentos.

1. EL MAL FÍSICO Y MORAL. DEL AISLAMIENTO A LA DISCIPLINA: LOS CASOS DE “LEPRA” Y “EL ELEFANTE”

En “Lepra”, aparecido en *Trece relatos* (1955), se complejiza la enfermedad del cuerpo haciendo un parangón con el estado del alma. Es un cuento que pertenece a lo

denominado por Dávila Vázquez como la “primera etapa”,⁶⁰ en donde el autor ubica a los personajes dentro de la vida del campo, sin por ello convertirse en un simple retrato de la realidad social. En este caso tenemos a un personaje con dos características que jugarán un rol importante en su padecimiento: en primer lugar, es un hombre solitario, de quien no se conoce ningún pariente ni amigo, y en segundo lugar, es adinerado, dueño de una finca de tejerías. Su vida se desarrolla entre eucaliptos y maizales, únicamente en contacto con sus inferiores, los peones.

No hay que pasar por alto que se trata de un hombre que ha rechazado su profesión de abogado para dedicarse a la producción del ladrillo pintón, siendo este el objeto con el que se levantará la ciudad. Su preferencia no es casual, pues nos presenta los precedentes de la transformación del espacio. Como se verá en “El elefante”, la naciente urbe se regirá bajo normas disciplinarias destinadas a la eliminación de lo pútrido y de todo aquello que pueda causar contaminación. Ahí, en el espacio simbólico de la urbe, donde se pretende que la corrupción física o espiritual no exista, esta aparecerá con igual fuerza que en el caso del leproso. Sobre la elaboración de ladrillos, el narrador expresa que “la cochura transformaba los bloques oscuros y húmedos en sólidas piezas de oro anaranjado”.⁶¹ Este detalle expone el estado de aislamiento por el que ha optado el terrateniente. El narrador lo describe como “amurallado”, pero irónicamente es él mismo quien ha cimentado la barrera.

⁶⁰ Jorge Dávila Vázquez, “Estudio introductorio” en *Trece relatos* (Quito: Libresa, 1998), 26.

⁶¹ César Dávila Andrade, “Lepra”, en *Trece relatos* (Quito: Libresa, 1998), 223. Para evitar la profusión de notas, de aquí en adelante se referirá el origen de las citas de este cuento con la abreviatura LEP, seguida del número de página correspondiente. Lo mismo se hará con el resto de cuentos de Dávila provenientes de este volumen: “El elefante” (que se abreviará como ELE), “Un nudo en la garganta” (abreviado como NUD) y “El último remedio” (abreviado como EUR). En cuanto al relato “Vinatería del Pacífico” (que se abreviará como VIN), seguimos la edición de *Abandonados en la tierra* (Quito: Mecánica Giratoria, 2018), mientras que para “La muerte del monstruo” (abreviado como MON), seguimos la edición *Obras completas II. Relato* (Cuenca: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sede en Cuenca / Banco Central del Ecuador, 1984).

Una vez que se le diagnostica lepra, su situación se revertirá. Su soledad será compensada, aparentemente, con la presencia repentina de una prima llamada Alejandra, al tiempo que su posición económica decaerá en el intento de cura. Su cuerpo es afectado por una erupción de manchas, causante de aversión, que lo saca de la normalidad y lo aísla por completo de su entorno. La piel es el soporte en el que se manifiesta su estado espiritual a través de una fungosidad que “le oscurecía como al [rostro] de los malditos, en cuya epidermis engrosaba sin cesar, la máscara de la bestia que encarnan. (Porque la piel proviene de muy lejos: viene del alma)” (LEP, 225). Con esta sentencia el narrador vincula el factor estético con el moral y posiciona al hombre en un nivel monstruoso.

Susan Sontag explica que las alteraciones del rostro “que más espantan son las que parecen una mutación a la animalidad (la «cara de león» del leproso) o algún tipo de putrefacción”.⁶² El factor no humano se manifiesta en el leproso, primero en su aspecto físico —el narrador lo compara con un “enorme pez agónico” que se descama— y después en su conducta: “Había olvidado sus antiguos modales y prefería servirse todo con las manos. Algo en su interior, relacionaba estos profundos gestos animales con la ancestral podredumbre que hoy afloraba en su piel” (LEP, 230). Recordemos que se trata de una doble dimensión del mal —tanto a nivel del cuerpo como a nivel del espíritu— y es posible especular que los gestos animales no derivan de la enfermedad como tal, sino que a través de la podredumbre del cuerpo se descubre la verdadera condición del ser que éste contiene.

Sontag refiere el sentimiento de horror que despierta la lepra, llegando a ser una de las enfermedades que más significados soporta y, en su opinión, este ejercicio resulta

⁶² Sontag, *La enfermedad...*, 146.

tremendamente punitivo. Así, el rostro del enfermo funciona “como un texto en el que se leía la corrupción; ejemplo, emblema de putrefacción”.⁶³ En el caso del dueño de la tejería, su presencia anormal es sancionada con el aislamiento definitivo. Ahuyenta a los peones e incluso a su caballo, que “había descubierto la podredumbre del amo y no consiguió dominar su primera impresión” (LEP, 226). Pese al estigma de la enfermedad, la reacción del hombre es la de regocijo: “Este iba a ser su gran desquite. La gloria de su cuerpo podrido” (LEP, 228). Hay un goce, no en la enfermedad que padece, sino en perturbar “la sana madurez” que lo rodea.

El espacio que habita el enfermo se va contagiando de su malestar: “Contemplaba las hileras de hortalizas: como él estaban destinadas a pudrirse en el inexorable encierro” (LEP, 230). Más adelante esta idea se materializa en los maizales que mueren a su paso: “Estos paseos constituían una especie de viaje hacia el pretérito, y enfermaban misteriosamente el campo y los jardines” (LEP, 233). De la misma manera, las manchas de su piel se habían replicado en las rosas, símbolo de lozanía y belleza, y advertían situación crítica del leproso y el final que le esperaba.

Uno de los gestos que mejor ilustra el tratamiento de la lepra viene por parte del médico, quien describe a los leprocomios como cárceles para enfermos. Se evidencia así un esfuerzo orientado a la reclusión del contagiado y no a su cuidado. Recordemos la postura de Michael Foucault, descrita en el primer capítulo, que señala el exilio/clausura del cuerpo como mecanismo social para subsanar la lepra. Así, al protagonista se le recomienda internarse en una isla del Pacífico, en donde en lugar de ser tratado como un recluso, recibiría tratamiento científico. El criterio de clase social es decisivo en su caso:

⁶³ Sontag, *La enfermedad...*, 71.

de tratarse de un enfermo pobre no habría ninguna esperanza de cura, pero su dinero le permite acceder a la sanación.

La figura de la prima Alejandra representa otro tipo de miseria: la pobreza. Aprovechando la vulnerabilidad del enfermo, ofrece atenderle con la esperanza de ser recompensada. Efectivamente, ella supera su posición mísera con el dinero que recibe del enfermo. Lo contrario sucederá en el hombre, que, aunque su mal físico ha sido remediado, no logra salir del estado de descomposición. A su regreso, incluso la prima —percatándose de su actual pobreza— lo rechaza. El hombre reflexiona: “Ella necesitó en aquel tiempo liberarse de su miseria sirviendo a un leproso, ahora necesita defender su comodidad. Sería monstruoso si no la comprendiera” (LEP, 237). Al igual que su piel, su alma parece haber sanado, y hay en él asombrosa compasión que el mundo exterior no logra ver por las señas que porta en su rostro cual máscara. Entonces cabe cuestionar en dónde radica el verdadero mal, si acaso en el retraimiento del leproso o en el repudio de quienes lo rodean.

Destinado a la podredumbre, y para dar un cierre al texto, halla su lugar como guardián de un edificio de ladrillo, entre “emanaciones innombrables, borborígnos bestiales, aguas tenebrosas que desembocan en un planeta sumergido” (LEP, 237). Se retoma la idea del encierro, pues el hombre queda detrás de la muralla que él ha iniciado y de la cual no puede huir porque, a pesar de que su alma ha conocido la benevolencia, está condenado por las marcas de su piel, dejando ver la dificultad de separar el factor estético del moral.

La figura final del leproso, guardián de la podredumbre, encuentra su antítesis en el protagonista del cuento “El elefante”, que también forma parte de *Trece relatos* (1955), y aunque es considerado una de las piezas menores de Dávila Andrade, resulta

propicio para ilustrar el tema en cuestión a través de Antonio Andrade y Argudo, hombre de pocos recursos, frustrado, rutinario, incorruptible y cuidador de la norma desde su oficio de inspector. En oposición al leproso, cuya historia es la del declive, Andrade y Argudo ha recibido el ascenso laboral que había esperado por veinte años, y aunque esto significaba el fin de sus dificultades económicas, “su corazón no tomó parte en la fría satisfacción de su mente” (ELE, 215). A través de este pequeño gesto vamos conociendo la interioridad del rígido inspector. En este cuento, el autor nos sitúa en el panorama urbano de los mercados, en donde el protagonista carga con la responsabilidad de velar por la salud de los ciudadanos a través del control de la higiene.

Valga notar en este punto, como ha señalado Eduardo Kingman refiriéndose al contexto andino ecuatoriano, que las prácticas higienistas de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX constituyeron un modo de disciplinamiento y regulación social. Con el objetivo de eliminar las enfermedades contagiosas, se optimizó las medidas sanitarias en los espacios públicos. Así, el mercado fue un espacio de vigilancia de todo lo que podría causar contaminación, esto es:

olores, sabores, contagio visual, enfermedades. Se trataba de propuestas incipientes que sólo irían tomando forma a lo largo de muchos años y que eran (y en parte continúan siendo) la respuesta institucional a un tipo de poblamiento urbano-rural.⁶⁴

Ejemplo cabal de estas medidas es el inspector Andrade y Argudo, de quien el narrador expresa que “todo lo sucio, lo sospechoso, lo corrupto, lo magullado, lo maloliente, lo pútrido, lo corrupto, lo dañino, lo pernicioso, lo insalubre, lo antihigiénico, desaparecería de los mercados urbanos bajo el imperio de una sola

⁶⁴ Kingman Garcés, *La ciudad y los otros...*, 288.

palabra suya” (ELE, 216). Para lograrlo, ha decidido no aceptar “ni una hoja de lechuga” por parte de las vendedoras. Si pensamos en lo pútrido de los mercados y lo llevamos al nivel de la ciudad, lo que hay que eliminar son los individuos aquejados por la lepra, la tuberculosis y todo lo decadente que corrompe la civilidad. De nuevo aquí vemos una correspondencia entre el daño material —representado en la suciedad, la falta de higiene, la podredumbre— y el daño espiritual —representado en la decadencia moral que el personaje atribuye a las vendedoras—. Incluso su ascenso aparece para mostrar la legalidad que pretende imponer, pues a pesar de la maraña burocrática, lo ha conseguido por puro mérito.

Se sabe que Antonio aborrece el alcohol, pero pasa por alto esta regla y se embriaga para celebrar su ascenso a inspector de una Comisaría Municipal. Esta ruptura desencadena las acciones posteriores. Para atenuar el “chuchaque”, se siente tentado a aceptar un pequeño pedazo de carne. Nuevamente ha ido en contra de su propia insignia: “ni una hoja de lechuga”. La tira de hornado se ha incrustado en su boca, causando ardor insoportable, para exponer una molestia mayor.

Al llegar a casa, escarba entre sus dientes con “la secreta intención de descubrir algo anómalo, algo punible en el hogar” (ELE, 219). Irónicamente, la irregularidad que ha estado buscando reside en el cuerpo de su hija coja y, en un arranque de furia, arremete contra la muchacha alegando que “Dios no quiere mamarrachos sino personas” (ELE, 220). Aquí queda claro el peso que tiene la norma para el inspector que, fiel a los principios de su oficio, coloca a su hija en el mismo nivel que la impureza del mercado con la que él debe barrer. No soporta que la anomalía provenga de su persona, por lo que culpa a su esposa, asegurando que en la familia de la mujer hay tres hermanos

cojos, mientras que en la suya todos gozan de buena salud. Él mismo se describe como “el hombre más sano del mundo”.

El trozo de carne causa tanta molestia que es comparado con la magnitud de un animal y encuentra en este, por una parte, la anomalía presente en el hogar, pero también la corrupción imperante en los mercados que él no está dispuesto a aceptar. Recordemos el episodio en donde el inspector se enfrenta a una vendedora de refrescos porque la mujer ha estado usando una gorra sucia, que atenta contra el orden del mercado. Expresa Argudo que “esa gorra está más negra que su conciencia” (ELE, 218) y la amenaza con la multa máxima si la suciedad vuelve a presentarse. Nuevamente aparece la relación entre el factor físico y el espiritual. En la suciedad de la gorra, tal como en la piel del leproso, se lee la proclividad a la corrupción interna. Si la sanción de la lepra es la exclusión, el de la suciedad será la disciplina, pero la condición interior no se puede normar, y este es el mayor temor de Andrade y Agudo, quien, como máximo representante del control de la urbe, carga con la condición irreversible de su hija, a la que deshumaniza en su intento de control y cuya existencia amenaza sus sólidas normas. Entonces, nuevamente, cabe preguntarse si realmente la anomalía de la muchacha coja, o la negrura de la gorra de la vendedora exponen la malicia interior, o si por el contrario, es “el hombre más sano del mundo” quien usa el control de lo pernicioso para evadir la malicia de su propia alma.

2. CUERPO ENFERMO EN LA CONFIGURACIÓN DEL ENTORNO: LOS CASOS DE “UN NUDO EN LA GARGANTA”, “EL ÚLTIMO REMEDIO” Y “VINATERÍA DEL PACÍFICO”

Siguiendo en el contexto de la urbe, se reparará en uno de los males físicos a los que el autor se refiere constantemente, la tuberculosis, ya sea por el impacto social que

tuvo en su época, o por la mera satisfacción de narrar lo sombrío de la desintegración del cuerpo, pues, como ha señalado Sontag, la tuberculosis es desmaterialización, “el cuerpo que se torna flema y mucosidad y esputo y, finalmente, sangre”.⁶⁵

En “Un nudo en la garganta”, cuento publicado por primera vez en 1951 y aparecido luego en *Trece relatos* (1955), tenemos como protagonista a un buhonero pobre, cuya ínfima existencia será refrendada por su muerte anónima a causa de una enfermedad del pecho. Se trata de un hombre que ha construido su vida en la pequeña ciudad y cuyo deseo final es retornar a su aldea junto a su madre. Al igual que el personaje de “Lepra”, es un ser solitario, inadvertido.

Una de las características que se ha señalado sobre el comportamiento urbano, y que veremos en la cotidianidad del buhonero, es su carácter fragmentario, pues aunque “los contactos en la ciudad pueden ser cara a cara, [...] son sin embargo impersonales, superficiales, transitorios y segmentados”.⁶⁶ En el caso del protagonista, su barriada está rodeada de personas que muestran marcas particulares de marginalidad: están por ejemplo el soldado ciego, el enano hermafrodita, el joven dedicado a la insignificante elaboración de flores de cera y la muchacha prostituta. Sin embargo, nadie conoce al buhonero. La única relación que comparte con sus vecinos es la miseria.

A través de los productos que vende, nos presenta una especie de tipificación de los habitantes de la naciente urbe. Sobre este detalle es conveniente repasar lo enunciado por Beatriz Sarlo, quien establece que la venta ambulante, como forma visible de economía marginal, ofrece mercancías deficientes que encuentran su correspondencia en la vida de los pobres. Así, en la caja del buhonero hay espejos de

⁶⁵ Susan Sontag, *La enfermedad...*, 23.

⁶⁶ Louis Wirth, “El urbanismo como modo de vida”, *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos* n° 2 (2005): 7.

bolsillo para los soldados, tijeras para las costureras empobrecidas, anillos para los indios, polvo de arroz para las chicas de oficio nocturno y demás baratijas.

Sobre su labor hay dos aspectos a considerar. Primero, se trata de un mercader en constante deambular entre “la muchedumbre bulliciosa y febril de las calles aledañas a los mercados, las plazas de estacionamiento, las orillas de los viejos portales rumorosos” (NUD, 142). En segundo lugar, su labor depende de la vitalidad de su voz. Llegada la enfermedad, su voz se apaga súbitamente, aparece la tos constante y su cuerpo —ahora improductivo— no halla cobijo.

Uno de los símbolos que aparece en la narración es el cordón azul que el buhonero envuelve a diario en su cuello. Cuando el malestar irrumpe, la corbata no vuelve a ser anudada —como en un intento de librarse de aquel “calor picante [que] se filtraba en la escondida carne de su garganta” (NUD, 144)—, y aquel nudo de cordón se instala para siempre en su cuerpo. Sin embargo, hacia el final del relato, el lazo se afloja por un instante pero solamente para dar paso al nudo último que pone fin a su vida.

La serie de contrariedades que atraviesa el buhonero para llegar a su lugar natal se teje a través de un elemento simbólico: la sangre, en tanto fuente de la transformación del cuerpo. El propio Dávila Andrade, en su ensayo “El semblante y la sangre”, nos otorga una clave para entender esta relación, al enunciar que

tras el ligero y plástico límite de la piel se extiende el cálido país de 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.⁶⁷

La equivalencia entre un medio material y uno intrínseco ya se anotó en “Lepra”, en donde la piel pútrida del enfermo derivaba de las circunstancias de su alma.

⁶⁷ César Dávila Andrade, “El semblante y la sangre”, en *Letras del Ecuador 100 ensayos. Tomo I* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2008), 123.

En este caso, lo oculto de su ser se manifiesta a través de la voz. A esto hay que agregar que la sangre es el medio por el cual la interioridad es revelada en el organismo, ya que

va labrando, aun a pesar nuestro, los límites del rictus, el ceño y la sonrisa; el dulce guiño pasajero, la permanente mueca, el gesto involuntario. La devoradora enfermedad; las deformaciones bestiales; la repentina muerte, con su trampa recubierta de follaje tierno.⁶⁸

Antes de que el buhonero emprenda su partida, se presenta un momento anticipatorio. Despierta sobresaltado y el murmullo de los vecinos lo abrumba, “sobre todo cuando una de ellas decía en ese momento: «al recibir el balazo, dicen que la sangre... »” (NUD. 147). En ese instante reconoce en su garganta una especie de estampido que no puede evadir, por lo que se tapa las orejas para cortar el rumor. El siguiente episodio tiene lugar en un bosque de eucaliptos en donde se ha internado para evaluar el estado de su voz. En medio de un intento estéril de grito, “sintió que un bocado de sangre amarga le llenaba la boca” (NUD, 148). El personaje lo traga y huye aterrado.

En el bus que lo lleva a las cercanías de su pueblo, el mercero enfermo no tiene un puesto y le corresponde viajar aplastado entre los sacos de mercadería, como un objeto más. Su estado empeora en el trayecto y “los oscuros y siniestros pozos de su mal, removiéronse y se le derramaron en la sangre. La fiebre prendió su tenaz llama lívida y formó en torno del vendedor una aureola oscura y aisladora” (NUD, 149). Su decadente condición llega hasta el extremo y con su último aliento sube la cuesta en dirección a su aldea, pero en el intento se desploma. Se cumple así lo ensayado por Dávila, en donde la interioridad forja la consunción del cuerpo, y este queda separado

⁶⁸ Dávila Andrade, “El semblante...”, 125.

del contacto exterior, hasta tal punto que la madre encuentra su cadáver pero lo desconoce.

Nuevamente el autor nos recuerda que para un personaje intrascendente y ambulante como el buhonero, no hay lugar, ni entre “los vericuetos de la centenaria ciudad”, rodeado de extraños y corrompidos, pero tampoco en la serenidad de los campos. Como lo ha anotado Rubio Casanova, en Dávila Andrade no existe una nostalgia por la ruralidad, aunque tampoco se inclina por la urbe, sino que desafía ambas propuestas. Al referirse a este cuento expresa que “es quizás el que con mayor énfasis muestra la falta de voluntad de Dávila Andrade por rescatar ni a lo rural, ni a lo urbano como solución a la problemática contextual”⁶⁹. En efecto, vemos que, incluso cuando el hombre está a punto de lograr su ilusorio propósito, aparece el destino imponente.

“El último remedio”, cuento también perteneciente a *Trece relatos* (1955), nos lleva hacia la desventura personificada en el cuerpo Manuel Crovo, habitante de la pequeña ciudad, ex mercachifle y víctima de tuberculosis que, junto a su esposa Margarita Rivas, busca la cura a su enfermedad.

Dávila Vázquez ha considerado que se trata de un relato costumbrista por ser “una especie de inventario de los remedios que la gente del pueblo aplicaba para curar los males pulmonares”.⁷⁰ Teniendo en mente esta observación, recordemos que Margarita, para sanar a su esposo, y a diferencia del leproso del primer cuento, no busca el consejo de un médico sino el de un “viejo indio curandero”, residente en un pueblo

⁶⁹ Santiago Rubio Casanova, “Lo grotesco en la cuentística de César Dávila Andrade”. Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2005, 121.

⁷⁰ Dávila Vázquez, “Estudio introductorio” ..., 63.

cercano, quien le entrega una bolsa con ceniza de los pulmones de siete alimañas, asegurando que el hombre se curaría al cabo de siete semanas.

Entre el enfermo y su esposa hay una serie de contrastes. Ella es gorda, alegre, exuberante, “de naturaleza sana” e infatigable, mientras que el rostro huesudo de su esposo da cuenta de su calamidad. Es, además un “enfermo, ético”. Sin embargo, comparten la vergüenza por la situación del hombre. Así, en el “ambiente mezquino de la pequeña ciudad”, Margarita pretende ocultar la enfermedad, declarando que “a cualquiera que pregunte por qué estás así, le diré que padeces del hígado” (EUR, 209). El hombre comparte este sentimiento, incluso se avergüenza frente a su esposa.

En una ciudad sórdida, llevada por las apariencias, no hay espacio para la decadencia de Manuel Crovo. El cuerpo enfermo no puede ser expuesto porque es motivo de oprobio; incluso Margarita siente que su rebosante figura no es apropiada junto al cuerpo sumido de su esposo. De este modo, ha decidido enmascarar la verdadera situación del enfermo usando el mal del hígado como pretexto porque, como Sontag ha explicado, un fallo mecánico no implica obscenidad, como sí sucede con la tuberculosis. La suma de emociones frívolas que percibe la pareja es la que empuja a que la mujer acuda a un curandero indígena. Evidenciamos de este modo la presencia de prácticas curativas ancestrales en la ciudad, pero que se ejecutan en total reserva, porque el temor de ser expuesto es casi tan fuerte como el anhelo de sanar.

La jovialidad de Margarita se convierte en ternura y la empuja a actuar como madre: “quiero cuidarte como si fueras m’ijo”, proclama, porque teme ser ella la causante de su enfermedad, y así el tuberculoso empieza a ser infantilizado. La mujer lo regaña, le prohíbe ejercer sus actividades habituales y, cual madre protectora, se

adjudica la responsabilidad de hallar la cura, y si esto no fuera posible, “lo atendería con la solicitud de una madre hasta el último instante” (EUR, 209).

Como la prescripción del curandero no resultó favorable, la mujer acude a un “misterioso e infalible” recetario. Todo lo sugerido en la lista es puesto en práctica por su esposo con rigurosidad: beber sangre de gallo, refreír en nata las vísceras de un gato, pulverizar las canillas de un venado e ingerir el polvo con miel de botija, disolver en limón huevos de perdiz con cáscara y tomarlos con vino, mezclar caldo de miembro de toro con leche de vaca, consumir huevos de gallina en formación. Todas ellas son soluciones grotescas y de tinte anormal.

El último remedio está vinculado a la sexualidad, un factor determinante en su padecimiento, e incluso en su muerte. Sontag manifiesta que la tuberculosis fue considerada una enfermedad de la pasión, desencadenadora de “rachas de euforia, aumento del apetito, un deseo sexual exacerbado”.⁷¹ De este modo, cuando en Crovo se agudiza la fiebre, la tos y los sudores, este es separado en una cama aparte; sin embargo, todavía mantiene encuentros amorosos con su esposa durante la noche. Más adelante el deseo erótico develará una oculta connotación sexual con la madre. Algo parecido sucede con el protagonista de “La muerte del monstruo” —del que hablaremos más adelante—, o incluso con el buhonero de “Un nudo en la garganta”, cuyo anhelo de retorno se relaciona con su progenitora. Así, el remedio que pondrá fin a la enfermedad del hombre se resuelve con la vuelta al seno de una mujer, del cual deberá sorber su leche hasta extraer una gota de sangre.

Tras dos años de espera, la oportunidad se presenta. Margarita engaña a una joven chola y, en complicidad con su marido, la narcotiza. Ya en el lugar donde se

⁷¹ Sontag, *La enfermedad...*, 22.

consumaría la sanación, Manuel logra extraer una gota de sangre de su pecho pero, llevado por el deseo exacerbado, viola a la joven y en este último acto encontrará su fin.

Por un lado, la muerte simula una especie de sanción por haber traspasado una barrera moral, pero tratándose de un tuberculoso proscrito, consumir el deseo enfermizo es la función que le corresponde. De modo que el remedio definitivo aparece para unir, en una “especie de boda”, a Manuel con la muerte. El hombre, anteriormente de oficio ambulante, es también modelo de marginalidad que se confirma con su padecimiento. Junto a su esposa son muestra de aquellos habitantes que pretenden adecuarse a los modelos de civilidad de la ciudad, sin embargo, el comportamiento inmoral del tuberculoso no puede ser consentido.

Otro de los cuentos magistrales de Dávila Andrade en donde el espacio adquiere una dimensión significativa en torno a la enfermedad y la fragilidad humanas es “Vinatería del Pacífico”, publicado por primera vez en 1948 e incluido definitivamente como uno de los siete cuentos del volumen *Abandonados en la tierra* (1952).

Conocemos esta historia desde la perspectiva de Rodrigo, narrador y protagonista, quien, llevado por la adversidad, acepta un trabajo en una vinatería de “dos caras”: en el día se efectúa la venta de vino y en la noche funciona como centro de sanación. Es un muchacho abúlico y andrajoso que ha sabido ganarse la vida en los mercados. Proclama: “no temía el hambre, (...) lo que temía era la noche” (VIN, 149), y, en efecto, el negocio tétrico del que participa sucede a mitad de la noche.

El paisaje en el que se desarrolla la historia es la urbe. Lo sabemos por medio de las oscuras callejas, portales, el sonido de las hojas de zinc, los quicios de las tiendas y el “empedernido piso de cemento”, lugares a los que el infortunio de Rodrigo lo ha llevado. La vinatería se ubica “en un barrio en que las viviendas eran escasas y

asfixiantes y en el que solamente a grandes trechos se encontraba un solar árido, que ardía en miasmas y vaharadas tenebrosas” (VIN, 152). Este espacio contrasta con el jardín rebosante de rosas y adelfas, cuyo cuidado estará a cargo del joven. Los dueños son Lauro y Lolita, y, para sellar aquella agrupación cabal sugerida ya en sus nombres, se suma Laurel, el perro guardián.

El retrato de Lolita coincide con el de la bordadora Margarita Rivas. Es una mujer alta y gorda, de edad madura, morena y maternal” (VIN, 149). Es ella quien conduce al desventurado muchacho hasta la vinatería, lo alimenta y lo hospeda en su casa en calidad de sirviente. Agustín Cueva ha observado que “la obesidad, que reaparece reiteradamente en los cuentos de César Dávila, sobre todo cuando se trata de mujeres, es sinónimo absoluto de putrefacción”.⁷² En el caso de Lolita, así como de Margarita, la función que le corresponde es ser guardiana de lo fétido. Lauro es un “serrano aindiado” y, al igual que su esposa, durante su juventud fue víctima de la tisis, pero alcanzó la cura a través del vino. De modo que cuando tuvo el dinero suficiente, montó un negocio de este tipo. Es corpulento, fuerte, oportunista y de rasgos animalescos. Por su parte, Laurel destaca por ser gigante y dorado.

En oposición está el escuálido Rodrigo, que siente una “repentina amistad” con el perro, quizás porque reconoce en el animal encadenado su propia situación. Incluso cuando el perro ha muerto sigue “escuchando durante mucho tiempo el ruido de su gran cadena de cautivo” (VIN, 161). Desde su ingreso en la vinatería, el joven tiene un mal presentimiento. En su labor inicial como embotellador es preso de un ardor de yemas “de modo que se sueña con escarbar los bordes del infierno o con estar remordido en la puerta de una cárcel” (VIN, 153), y una vez que se le revela el negocio nocturno, en el

⁷² Agustín Cueva, “Dávila Andrade: sus obsesiones y símbolos”, *El tres de noviembre* 137 (1969): 69-70.

que Lauro y Lolita fungían de doctores introduciendo en toneles de vino a los enfermos del pecho, hallará más difícil librarse de su situación de prisionero.

Algunos aspectos comparte este relato con “El último remedio”. En primer lugar, aparece con fuerza el recelo ciudadano hacia la enfermedad. En palabras de don Lauro: “aquí hay muchos enfermos del pecho y la paleta, tú sabes. Tienen vergüenza de los doctores y la gente” (VIN, 153). Este sentimiento conlleva al segundo aspecto que está dado por la preferencia en el uso de métodos curativos no convencionales, ya sea en misteriosos recetarios, en la opinión de un curandero o en la experiencia de un ex tuberculoso que se presenta como una especie de médico. Un tercer elemento en común es el poder sanador atribuido a los líquidos. Esta idea ha sido descrita por Agustín Cueva y lo ilustra por medio del consuelo que halla el buhonero de “Un nudo en la garganta” al imaginar “una bebida clara, fría y penetrante, un líquido delgado y fino que se infiltraba hasta la médula” (NUD, 144-145). A esto podemos agregar el ejemplo de Manuel Crovo —protagonista de “El último remedio”—, cuya cura se encuentra en la leche y en la sangre una chola. Aparece también en “El elefante”, a través del licor con el que se embriaga el inspector para celebrar su ascenso y el cual fue bebido “como en una competencia destinada a ahogar para siempre toda la miseria del Mundo” (ELE, 215). Y lo vemos con mayor énfasis en el vino que baña el cuerpo de los tísicos.

El ritual del vino ha sido leído por Cristóbal Zapata cual sacramento: “El tonel puede ser visto como una pila bautismal, mientras el vino tinto parece metaforizar la sangre de Cristo ofrecida durante la comunión.”⁷³ Al igual que Cueva, advierte el principio curativo del líquido y, en tanto acto litúrgico, se trataría también de la

⁷³ Cristóbal Zapata, “Una escritura en tránsito: apuntes sobre la narrativa de los 50”, *Kipus* n.º 21 (2007): 66.

sanación del alma. Si volvemos la mirada al ensayo de Dávila “El semblante y la sangre”, se puede pensar que el vino, en equivalencia con la sangre, labra la transformación del cuerpo por medio de su sanación o la “repentina muerte”.

Los enfermos que acuden en busca de vino son diversos: tenemos a una señora cubierta por una manta de muselina, a un inglés de cara caballuna y finalmente, cuando el joven ayudante decide huir desconcertado por el “extraño y repugnante tratamiento” ofrecido por su patrón, llega Lía Maruri, una muchacha en apariencia adinerada, que ha perdido su capacidad de habla. La joven ejecuta el acto sanatorio a cabalidad, al zambullirse en el tonel que servirá como lecho fúnebre. Mientras tanto Don Lauro y Rodrigo duermen, pero al despertar se percatan del cuerpo que reposa en medio del vino. De esta manera, Lía completa el ejercicio purificador con su muerte. La consunción de su cuerpo constituye “un adelanto de divinidad que el hombre se hace a sí mismo, de su propio e inalienable fondo”⁷⁴. El cuerpo muerto es enterrado en el jardín que Rodrigo ha regado a diario, Laurel es envenenado por iniciativa del mismo Rodrigo para evitar que escarbe la tierra, y el muchacho logra huir llevándose consigo el dinero de los patrones y el secreto de la muchacha.

A pesar de que ha escapado y se ha asentado en el extremo contrario de la ciudad, el recuerdo de aquel jardín de rosales “rodeado de muros verdinegros y polvorientos, imbuidos de un temblequeante fuego, morboso y destructor” lo persigue.

Por medio de Rodrigo, vemos un retrato negativo de la ciudad, a menudo descrita como tenebrosa, oscura, fétida, indiferente, y justamente ahí encuentra de forma repentina a quienes serán sus protectores. No obstante, el precio que tiene que retribuir es muy alto. Él, al igual que el buhonero de “Un nudo en la garganta”, ha sabido ganarse

⁷⁴ Dávila Andrade, “El semblante...”, 124.

la vida en la urbe a través de oficios múltiples, dejando ver que su lugar está junto a las dinámicas informales de los mercados, plazas y callejas. En “El último remedio”, en cambio, Manuel Crovo apela al amparo de su esposa, pero incumple una norma ética que lo conduce a la muerte. Se trata, pues, de personajes desapercibidos, desplazados e impregnados de decadencia, todo lo cual está presente no solo en sus particulares figuras, sino en los entornos que los rodean y, en gran medida, los definen. Esta decadencia —que es a la vez, personal y espacial— se muestra de forma directa en la enfermedad progresiva del buhonero y en la de Crovo, pero también en Rodrigo como espectador del negocio terrorífico que lucra de la impotencia de los tísicos.

3. ENFERMEDAD Y MONSTRUOSIDAD: EL CASO DE “LA MUERTE DEL MONSTRUO”

El sexto relato considerado para este análisis es “La muerte del monstruo”. Aunque fue publicado póstumamente en *Pacto con el hombre* (Monte Avila, 1971), Dávila Vázquez considera que “tiene todas las características del periodo primero, más naturalista que otra cosa”.⁷⁵

Las acciones giran en torno a Floresmilo Banegas, un personaje que nos recuerda a la coja de “El elefante”. Es un muchacho torpe, de andar desarticulado, y con un detalle relevante: tiene capacidades limitadas de habla. Es curioso que Margarita Graetzer⁷⁶ se percate de la presencia de la enfermedad como motivo de este cuento a través de Floresmilo y no de la madre cancerosa. Quizás porque su incapacidad para

⁷⁵ Jorge Dávila Vázquez, “Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación a César Dávila”, en *Obras completas I. Poesía* (Cuenca: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sede en Cuenca / Banco Central del Ecuador, 1984), 80.

⁷⁶ Margarita Graetzer Alvarez, “Los cuentos de César Dávila. Desde la tristeza milenaria hacia la iluminación”, *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador* VIII, n.º 22 (1985), 39.

comunicarse lo coloca por debajo del tumor. Se sabe que el personaje es tartamudo, sin embargo, nunca logra articular una palabra. De él solo recibimos gruñidos y gritos.

El escenario es rural, rodeado de pavos, cerdos y gallinas. El joven convive entre animales, y actúa como uno de ellos. Imita el comportamiento de los cerdos al tragar y se lleva los renacuajos a la boca: “Los trituraba, reventándoles el bandullo tierno y las delicadas branquias. Escupía ese bolo de baba y sanguaza y escarbaba en él, fijos los ojos saltones, llenos de luz hasta el fondo de la nuca” (MON, 319).

La pulpería que atiende la madre figura como un espacio intermedio entre el campo y la ciudad. El negocio es abastecido con pan de campo “que compran los indios al pasar, deteniendo los caballos que por la mañana portaron los cestos de carbón a la ciudad” (MON, 321).

Cuando bordea los catorce años, se produce un cambio en el muchacho. Abandona esa etapa animal, primitiva, y en esta misma época es separado del lecho de la madre. Cuando ella enferma, la anomalía se traspassa. Junto a los dolores del cuerpo, su comportamiento entorpece: deja caer los platos, derrama leche, rompe un salero y extravía las llaves dentro de un filtro de café. La animalidad del chico también la observamos en los rasgos del ahora difunto padre, un carnicero alcohólico, de ojos porcinos, cubierto de sangre y grasa, que solía violentar a su esposa. De hecho, la mujer atribuye la culpa de su enfermedad a los golpes del carnicero: “de borracho me patiaba como a un perro”, expresa (MON, 321).

Inicialmente, el comportamiento animal es el de Floresmilo. A través del recuerdo, lo vemos en el padre y finalmente se manifiesta en el cáncer de la mujer, en cuyo seno “debía existir un animal agazapado, desarrollándose sin cesar” (MON, 322). El muchacho recrea la imagen del padre alcohólico, al que recuerda como un monstruo

por la brutal violencia que ejercía y lo proyecta en el seno de la mujer: “Era quizás el cuerpo del padre transformado en monstruo esférico, erizado de pelos, surcado de gruesas arrugas, salpicado de miles de mínimas bocas: estaba allí y le chupaba la sangre a la mujer” (MON, 322). El pecho materno, invadido por el monstruo-padre, le produce repudio pero también lo vuelve un objeto atrayente. Todas las noches, mientras la observa, “con mudo amor sin explicación, pensaba en el seno de la madre; en su aspecto cancrósico y le mareaban roncós pensamientos” (MON, 322). Uno de ellos es que el monstruo que crece incontroladamente lo devore y lo aparte de la madre.

El último episodio que Floresmilo ejecuta tiene como precedente una pesadilla en la que aparece la figura del padre. Despierta sobresaltado, mira a la mujer dormida y escucha un ronquido que parece salir de su pecho y que le recuerda al cruel carnicero. Se dirige a la cocina, toma el cuchillo y lo descarga sobre el seno enfermo.

Hasta entonces Floresmilo había permanecido en función de espectador. Contempla el tumor canceroso como solía observar al padre apaleando a la mujer, pero finalmente ejecuta una acción que puede ser leída como un primer acto de incipiente comunicación. La reacción al ambiente violento se resuelve también con agresión, porque es el único lenguaje que ha aprendido. Apuñala el seno con la intención de suprimir la malicia del padre y en el hecho se libera. Si hasta entonces la categoría de lo monstruoso había personificado al padre, dado que sus brutales acciones y rasgos lo apartaban de lo humano, con el acto final, lo primitivo del comportamiento del joven, entendido hasta ese momento como animalidad, alcanza la categoría de lo monstruoso.

A diferencia de relatos como “Lepra”, la aparición de la enfermedad no revela una condición interna propia, sino una proyectada. Cabe anotar que en este caso el personaje enfermo es la madre; sin embargo, su enfermedad funciona como metáfora de

la malignidad del esposo, ser temible y desprendido de rasgos humanos, y de su monstruosidad, que incluso después de su muerte se extiende en el seno de la pulpera. Por su parte, el joven saldrá de su fase animal y a la vez pondrá fin a su inercia. Se va humanizando, en el sentido que su conciencia primitiva se materializa en acciones concretas. Irónicamente, lo hace a través de una práctica monstruosa, como si el autor quisiera probar una vez más que esta es una condición inevitablemente humana.

Conclusiones

Luego de la exploración por el universo literario de seis cuentos de César Dávila Andrade, en este apartado final se recogen las ideas principales que el análisis de los cuentos ha evidenciado. Las ofrecemos en una lista numerada que no pretende ser jerárquica, sino simplemente facilitar la comprensión.

1) El motivo de la enfermedad está presente en la obra daviliana, en un primer plano, para expresar la realidad de personajes que se enfrentan a la crueldad social. La enfermedad del cuerpo es una circunstancia despiadada, que acaece con frecuencia en los seres desventurados para reafirmar su posición. De forma visible, aparece en el buhonero de “Un nudo en la garganta”, cuya condición ambulante se agrava con la tuberculosis que lo reduce a un objeto, de modo que su muerte anónima figura la insignificancia que tuvo en vida. Lo vemos también en la miseria de Rodrigo, narrador de “Vinatería del Pacífico”, quien sustituye la desventura de las callejas urbanas por la de un negocio asediado por la tisis. De la misma manera, se presenta en la vida de la pulpera de “La muerte del monstruo”, en donde la violencia de la que es víctima por parte de su pareja adquiere la forma de un tumor canceroso que se instala en su seno. En un nivel más profundo, la enfermedad funciona como un accesorio que destapa los problemas ontológicos del individuo. Esto se refiere a que la anomalía aparece para revelar la deformación interna, que es tan descarnada como la violencia social del medio.

2) La enfermedad no se limita al factor carnal. Así como corrompe la materialidad del cuerpo, actúa también a nivel espiritual. Personajes como el leproso dejan ver la relación entre ambas dimensiones. En su caso, la deformación moral precede a la del cuerpo. Su malignidad es sancionada con una enfermedad que

horroriza, provocando un paralelismo entre su condición interna y el mal que aflora en su piel. A pesar de que la piel del leproso sana y su alma se restituye, las secuelas físicas que recuerdan la enfermedad repulsiva invalidan su actual bondad. Con esto se evidencia que aunque el factor corpóreo y el espiritual son susceptibles de reposición, las condiciones sociales circundantes se mantienen crueles.

3) La lectura, que ha puesto en relación a los personajes enfermos con su espacio narrativo, confirma el deseo latente del progreso como una de las directrices de la modernidad. Salvaguardar la urbe y sus principios civilizatorios conlleva la exclusión de lo marginal, lo infeccioso, lo que amenaza los valores de la sociedad. El espacio citadino está invadido de seres que incomodan y, aunque se desarrollan al margen de lo moderno, inevitablemente conforman la ciudad. En ocasiones los enfermos irrumpen con una doble marginalidad, pues son además ambulantes y en su práctica diaria pervive la ruralidad. Ejemplo de ello es el buhonero migrante y el ex mercachifle Manuel Crovo, de “El último remedio”, ambos afectados por la tuberculosis. El miedo a la enfermedad, visto desde la férrea disciplina del inspector de la Comisaría de “El elefante”, funciona a través de la disciplina higienista de los mercados urbanos, en donde se procura una correspondencia entre lo saludable y lo bueno. Sin embargo, aparece en su hija la anomalía que tanto repudia y que le ocasiona un conflicto moral. Dávila muestra que la pretensión de civilidad no siempre se cumple, pues brota la perversidad interna de la que se ha hablado en la segunda resolución de este apartado. Así, el inspector se debate entre el control de lo punible y la deformidad de su hija, dejando ver la perversidad de su propia alma.

4) La vida citadina y sus relaciones fragmentarias agudizan el estado del cuerpo afectado y son generadoras de vergüenza, reafirmando la deshumanización y el estigma

del enfermo —lo vemos en la timidez de Crovo a causa de su tuberculosis—, o lucrando a expensas de su condición —como los dueños de la Vinatería del Pacífico—. Sin embargo, la ruralidad no está exenta del mal, por lo que no se puede equiparar la hostilidad humana únicamente con la urbe. Así, la enfermedad se plantea como una complejidad existencial, que rebasa el problema del espacio, y se ve agravado en los personajes periféricos.

5) La enfermedad vulnera, es el estado propicio para develar la monstruosidad. El leproso, por ejemplo, se presenta como un auténtico monstruo por las características de su afección. Es posible distinguir lo monstruoso físico de su rostro, que espanta incluso a su caballo, y que le resta rasgos humanos; y lo monstruoso interno de aquel que no comprende su pesar: muestra de ello es la actitud de la prima avara. Se trata de la misma monstruosidad mezquina de la que huye Manuel Crovo, y que le causa vergüenza, aunque este personaje abandona su recelo y el deseo sexual propicia su propia monstruosidad, planteando una equivalencia entre la desmesura carnal y la espiritual.

Lo monstruoso aparece también en relación a la violencia. Surge en las devastadoras secuelas del cáncer de la pulpera de “La muerte del monstruo” y esto a la vez despierta en su hijo el recuerdo del padre agresor. El lugar del carnicero monstruoso es sucedido por el tumor creciente del seno. El muchacho de características anómalas supera su inactividad por medio del monstruoso exabrupto que descarga sobre su madre en un intento de ampararla. No es sorprendente que una intención genuina se resuelva con violencia, pues Dávila expone lo monstruoso como rasgo humano.

En conjunto, el universo de la enfermedad que hemos revisado en una selección de relatos de Dávila Andrade da cuenta de la notabilidad en la obra del autor que, como

narrador de la década de 1950, ofrece una mirada matizada por los embates de la modernidad, en donde la enfermedad acecha como parte del paisaje de miseria, pero además, la crudeza naturalista se ve ampliada con lo sombrío interno que es develado en cada personaje.

Bibliografía

- Baigorri, Artemio. “De lo rural a lo urbano”. *V Congreso Español de Sociología*, 1995.
<https://www.eweb.unex.es/eweb/sociolog/BAIGORRI/papers/rurbano.pdf>
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Bouzaglo, Nathalie, Javier Guerrero. “Introducción. Fiebres del texto-ficciones del cuerpo”. En *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, 9-54. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1987.
- Cueva, Agustín. “Dávila Andrade: sus obsesiones y símbolos”. *El tres de noviembre* nº 137 (1969): 67-81.
- Dávila Andrade, César. *Abandonados en la tierra*. Quito: Mecánica Giratoria, 2018.
- *Trece relatos*. Quito: Libresa, 1998.
- *Obras completas II. Relato*. Cuenca: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sede en Cuenca / Banco Central del Ecuador, 1984.
- “El semblante y la sangre”. En *Letras del Ecuador 100 ensayos. Tomo I*, 123-126. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2008.
- Dávila Vázquez, Jorge. “César Dávila Andrade”. En *Historia de las literaturas del Ecuador. 6. Literatura de la República 1925-1960 (segunda parte)*, 49-94. Quito: Corporación Editora Nacional; Universidad Andina Simón Bolívar, 2007.
- “Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación a César Dávila”. En *Obras completas I. Poesía*. Dávila Andrade, César. *Obras completas II. Relato*, 11-87. Cuenca: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sede en Cuenca / Banco Central del Ecuador, 1984.
- “Estudio introductorio”. En *Trece relatos*, 7-74. Quito: Libresa, 1998.

- Delgado, Manuel. *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Echeverría, Bolívar. *Crítica de la modernidad capitalista*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, 2011.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002.
- Graetzer Alvarez, Margarita. “Los cuentos de César Dávila. Desde la tristeza milenaria hacia la iluminación”. *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador* VIII, n.º 22 (1985): 33-71.
- Kingman Garcés, Eduardo. *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*. Quito: FLACSO, 2006.
- Magallón, Mario. “América Latina y la modernidad”. *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América* 16, n.º 62 (2008): 46-47.
<http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipielago/article/view/20094>
- Montesinos, Jaime. “La muerte y otros solaces en César Dávila Andrade”. *El guacamayo y la serpiente* nº 23 (1983): 3-40.
- Rodríguez, Martha. *Narradores ecuatorianos de los 50: Poéticas para la lectura de modernidades periféricas*. Quito: Abya-Yala, 2009.
- Rubio Casanova, Santiago. “Lo grotesco en la cuentística de César Dávila Andrade”. Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2005.
- Sarlo, Beatriz. *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- Sontag, Susan *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. 2a. ed. Barcelona: Random House Mondadori, 2013.
- Wirth, Louis. “El urbanismo como modo de vida”. *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, nº 2 (2005): 1-15.
- Woolf, Virginia. *De la enfermedad*. Barcelona: Centella, 2014.
- Zapata, Cristóbal. “Una escritura en tránsito: apuntes sobre la narrativa de los 50”. *Kipus* n.º 21 (2007): 55-76.