



**Pontificia Universidad Católica del Ecuador**  
**Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura**  
**Escuela de Lengua y Literatura**

Disertación de Grado previa la obtención del título de Licenciatura en Comunicación con  
en mención en Comunicación y Literatura

*César Dávila Andrade: entre el retrato del dolor y la realidad*

Nombre: Leonardo Gabriel Pinto Villalva

Director: *Máster César Carrión*

Quito, noviembre 2016

A Jorge y María Fernanda

## Índice

Resumen	1
Introducción	2
Capítulo I: lectura y César Dávila Andrade	3
La lectura y el canon	9
César Dávila Andrade	13
Capítulo II: El dolor y el margen	22
El dolor: la mirada del oreo	24
El dolor del que habla Sontag en los <i>Trece Relatos</i> de Dávila Andrade	33
La marginalidad (el exilio) de César Dávila Andrade en <i>Trece Relatos</i>	35
La modernidad en el narrador de Dávila Andrade	40
Capítulo III: análisis	43
La Batalla: El compromiso ante la muerte (dolor) del otro.	45
Un nudo en la garganta: La enfermedad como dolor ajeno.	53
El recién llegado: el problema del otro y del lugar	65
Conclusiones	71
Bibliografía	73

## Resumen

La visión del otro, la mirada ante el sufrimiento de los demás y las acciones que se toman ante estos, son problemáticas que se complejizan en la modernidad. Los retratos (textos) de realidades dolorosas y marginales permiten un testimonio de esta problemática, propician la lectura y, por tanto, una posición ante la realidad retratada. Este trabajo de disertación interpretará los conceptos de dolor, de enfermedad y la visión de los otros propuestos en el ensayo *Ante el dolor de los demás* de Susan Sontag, en tres cuentos del libro *Trece Relatos* de César Dávila Andrade: “La batalla”, “El recién llegado”, “Un nudo en la garganta”. Se parte del supuesto de que el narrador en estos cuentos presentaría características particulares cuando aborda el sufrimiento, la condición humana de sus personajes y sus realidades; estas particularidades admitirían una lectura guiada por estos conceptos. Las narraciones de Andrade construyen para el lector imágenes vívidas de dolor como consecuencia de una visión muy particular que el autor tiene del mundo, de la realidad y de sus intereses como escritor. Estos retratos de Andrade representarían el sufrimiento de seres marginales, de los no reconocidos, de los otros, de aquellos cuya realidad es ocultada e ignorada por la modernidad. Las narraciones de Dávila Andrade problematizan estos conflictos y permiten una lectura a la luz de los conceptos expuestos por Susan Sontag.

## Introducción

Para lograr una interpretación de los conceptos de dolor, enfermedad y el otro, propuestos por Susan Sontag, en tres de los relatos de César Dávila Andrade, esta disertación está formada por diez ensayos reunidos en tres capítulos que se estructuran de la siguiente manera:

En el primer capítulo, el lector podrá encontrar reflexiones sobre el ejercicio de la lectura, el papel de la lectura especializada (crítica) y una visión rápida y concisa de lo que la crítica ha dicho sobre César Dávila Andrade (se hilvanan las observaciones y notas de algunos lectores críticos de Andrade), además, encontrará el lector, apreciaciones sobre la obra del autor.

En el segundo capítulo, las reflexiones y observaciones que el ensayo de Sontag, *Ante el dolor de los demás*, propician, son relacionadas con la narrativa y con aspectos escriturarios de la obra de Dávila Andrade. Pretende este capítulo entablar un diálogo entre la obra narrativa del escritor ecuatoriano y las reflexiones y conceptos debatidos por Sontag.

En el tercer capítulo, el lector encontrará el análisis de cada uno de los tres cuentos escogidos para este trabajo: “La batalla”, “Un nudo en la garganta” y “el recién llegado”. Cada análisis es una interpretación y lectura de los conceptos trabajados por Sontag, desmenuzados (si se quiere), en el discurso narrativo de cada relato. Cada relato propicia una reflexión particular y es esa la propuesta de todo este trabajo de disertación.

Las conclusiones reúnen de manera sucinta los hallazgos y reflexiones de cada capítulo. El lector puede encontrar aquí una revisión de las observaciones e ideas que cada ensayo de esta disertación desarrolla.

## **Capítulo I**

### **La lectura y César Dávila Andrade**

Cuando se lee una carta, relato, cuento, poema, historia, narración, novela, historieta, leyenda, fábula, romance, ensayo, texto o cualquier otro discurso escrito asistimos a un acontecimiento bastante peculiar, extraño y fundacional. Leer se convierte en un proceso donde se reúnen, en una ficción<sup>1</sup>, autor y lector, donde a través de las palabras, quien lee re-crea una voz ajena, anónima, diferente, extraña; una voz que no ha escuchado y que por lo tanto hablará de realidades foráneas y con total certeza de asuntos que el lector desconoce.

Cuando se lee, la obra adquiere una dimensión de verosimilitud<sup>2</sup> que provoca que sea aceptada por quien la lee; la obra obtiene una autonomía porque se convierte en un mundo autosuficiente. Leer es una re-creación de la creación de un autor, en donde el autor ha dejado de tener injerencia y solo importa en la medida en que su creación sea verosímil; el texto estético suspende el referente, se convierte en una figuración, en una ilusión de lo real. La lectura se interesará en cómo los signos textuales se relacionan entre sí: “el plano del significante se convierte en el plano de la expresión; y el plano del significado se convierte en plano del contenido” (Vilches, 1992, pág. 30). Dicho de otra forma, las *relaciones* dinámicas entre los signos del texto constituirán un mundo autosuficiente y autorreferencial, cerrado en sí mismo: una creación, una ilusión de lo real.

“En arte, – dice Juan Manuel Rodríguez – lo real es la verdad estética instalada en el texto como una esencia diferente (correalidad estética, diferente que realidad estética)” (Rodríguez, 2008, pág. 38). Es decir, los enunciados, frases, personajes, situaciones,

---

<sup>1</sup> Decimos esto recordando las palabras del Crátilo de Platón, donde, entre otras cosas, se explica que el signo lingüístico es la huella de la huella. “El nombre es una imitación con la voz de aquello que se imita; y el imitador nombra con su voz lo que imita.” (Platón, 1999, pág. 69). Si la palabra oral (la voz) es la huella de la idea, entonces el signo lingüístico, que recrea la palabra oral, se convierte en una huella que recrea a la huella (oralidad) de la idea.

<sup>2</sup> Este concepto lo explicará, entre otros, Julio Cortázar en *Último Round*. (Cortázar, 1972)

elementos o relaciones que se presentan en el texto no son ni verdaderos ni falsos, en esto radica, esencialmente, la vida ficticia del texto. La veracidad del texto está construida en estas frases, enunciados, situaciones...y estos evocan un mundo, el mundo que crea el texto. Los personajes y las situaciones siempre estarán en relación de verdad con la correalidad narrada. Son verosímiles dentro de este mundo evocado, creado.

Este mundo evocado se presenta como un lugar que propicia la relación entre autor y lector. Esta relación existe solamente en el texto. Es una relación dinámica donde se produce un intercambio de sentidos. Pero donde, si bien es cierto que la constituyen autor y lector, se suprime la figura del autor-escritor (Barthes, 2013) y esta adquiere solo una posibilidad referencial<sup>3</sup>.

El autor existe en la medida en que su obra es independiente de él. El autor -escritor, al finalizar la obra, será un lector más de esta. La obra, con sus posibilidades infinitas de lectura, aceptará a este autor como lector y lo negará como autor-escritor-creador. Así, la obra, deberá, entonces, defenderse por sí misma, ser un mundo autorreferencial con sus propias reglas y tener su propia lógica. Esto es lo que garantizará que exista una autonomía y que para el lector sea verosímil lo que se le presenta en el texto.

De esta manera, el autor-escritor no representa mayor interés para el lector como el texto que lee. La figura del autor se vuelve relevante más como referencial que como incidental en la lectura de la obra. Es decir, los datos que proporciona este autor de carne y hueso permiten situar contextualmente una obra. Si bien es cierto que la obra textual (al menos las literarias) funciona independiente de las referencias sociales del autor real, esta

---

<sup>3</sup> Se dice referencial pues esta permite ubicar el texto, mediante la información que se tiene de su autor-escritor, en una temporalidad, en una época, en un año, situarlo en una geografía y todas las posibilidades que este autor de carne y hueso (hijo de un contexto) tenga, y, por extensión, sea aplicable a su obra.



contextualización de la obra, en función del autor, permitiría incluir elementos que contribuyan a encontrar nuevas posibilidades de lectura, Los elementos del contexto del autor-escritor, el de carne y hueso, aportarán en la lectura (re significación) de la obra, aunque, la mayoría del tiempo, gran parte de los elementos de análisis están contenidos en el texto.

La lectura actualiza los significados potenciales que se hallan en los significantes que constituyen el texto. Son las sucesivas lecturas de un texto las que renuevan “su función sónica, es decir, su capacidad para remitir a significados” (Segre, 1985, pág. 18). El lector re-construye el texto cuando lee y construye una imagen referencial del autor-escritor-creador. La lectura es invención, re significación y llegaría a ser auto-creación, dada la pluralidad de sentidos derivados de la infinidad de lecturas posibles. La lectura permite que el texto adquiera lógica textual y estructural en la mente del lector (infinitos, o al menos no enumerables lectores de una obra literaria a través del tiempo).

Cuando se lee, todo es reconstruido por la imaginación del lector. La obra obtiene una autonomía porque se convierte en un mundo autosuficiente; leer es una re-creación de la creación de un autor, en donde el autor ha dejado de tener injerencia. Quien lee construye al texto e intuye a un autor, o más específicamente, intuye una presencia, ciertos patrones, cierta conciencia motora, Proust diría un *estilo*.

*El estilo no es en manera alguna un adorno, como creen ciertas personas, ni es ni siquiera cuestión de técnica, es –como el color de los pintores- una cualidad*

*de la visión, la revelación del universo particular que cada uno de nosotros ve y que no ven los demás.*<sup>4</sup>

El texto y los elementos que aparecen en la obra textual “permite[n] identificar rasgos precisos, no del autor histórico, sino del autor tal como se revela en la obra: un autor depurado de sus rasgos reales, y caracterizado por aquellos que la obra postula” (Segre, 1985, pág. 19). Las huellas textuales configuran al “autor implícito” como lo llama Segre, o al “estilo” que explica Proust (refiriéndose a aquella presencia intuida que determinará que esta obra sea así y no de otra forma). Así, la re-invencción del texto se ejecuta en la medida en la lectura establece relaciones entre todas estas huellas textuales, implícitas y no, que aparecen en la obra. Es un juego con los signos, armar una posibilidad del texto. De esto se desprende que el papel de la crítica sea generar modelos de lectura (Segre, 1985, pág. 19). Si el autor es el garante de la constitución semiótica del texto, el lector será el garante de la actividad semiótica (el esfuerzo por recuperar los significados de la relación con todos los elementos posibles, dichos y no, que se hallan recluidos en el texto).

La lectura o recepción del texto es una confirmación de la textualidad que la obra posee. “El texto es una realidad compleja en la medida en que se halla plagado de elementos *no dichos* que el proceso de lectura actualiza” (Pozuelo Yvancos, 2003, pág. 121). “Un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo” (Eco, 1993, pág. 79). Por tanto, si existe un autor implícito, un creador, que se intuye a partir de las huellas textuales, existiría un *Lector Modelo* capaz de cooperar en la actualización textual en la manera prevista por aquel. Esto garantiza la recepción de la obra.

---

<sup>4</sup> Proust, en una entrevista de 1913; citada por Bernd Spillner en *Lingüística y Literatura*. Gredos, Madrid, 1979.

La función del lector, de quien genera las posibles lecturas, de quien actualiza tanto los signos textuales como los elementos *no dichos* que se hallan en el texto, es una cooperación textual. El lector participa en la producción textual en la medida en que actualiza e instituye simultáneamente e interdependientemente con su interpretación al texto.

Así, los elementos que construyen el mundo de la obra adquirirán sentidos nuevos - no los únicos-en función de las huellas textuales de la obra, de los elementos históricos y contextuales del autor real, y en la medida en que, dentro de los mecanismos de generación del texto, se contemple un *Lector Modelo* que posibilitaría nuevas lecturas. Se debe recordar, como dice Carrión, refiriéndose a la poesía hermética de César Dávila Andrade, que “es legítimo acudir a referentes extra literarios para valorar la poesía [texto], pero no un requisito determinante” (Carrión, 2007, pág. 7).

En este trabajo de investigación se interpretará la obra de César Dávila Andrade, sus elementos textuales, elementos dichos y no dichos, que configuran el universo narrativo. Se abordará cómo se da el tratamiento del tema del dolor, la enfermedad y la cómo estos conceptos se hilvanan en un discurso textual en tres de los cuentos de *Trece Relatos*, a saber: “La batalla”, “El recién llegado” y “Un nudo en la garganta”.

Para conseguir una propuesta de lectura de estos tres cuentos, se llevará a cabo un análisis literario intentando encontrar significaciones en varios niveles semánticos de los elementos textuales de los cuentos.

Se parte del principio de que “la literatura es una forma de comunicación” por tanto, este principio supondría que el texto escrito es una “sucesión fija de significados gráficos” y que estos “son a su vez portadores de significados semánticos” (Segre, 1985, pág. 11).

El texto es *un tejido*<sup>5</sup>, donde todos los posibles significados se hilvanan de forma tal que, en palabras de Segre, el texto “es la invariante, la sucesión de valores, respecto a las variables de los caracteres, de la escritura, etcétera” (1985, pág. 37). Con esto en mente, las posibles conjeturas o re-significaciones que se hallen a partir de las huellas textuales que existan en los cuentos, permitirían, cuando se los relacione, aproximarse un posible mensaje (el mensaje que la obra, el texto, como acto comunicativo, pretende).

Se empleará el método cualitativo. Al tratarse de un análisis literario que no demanda datos estadísticos ni de ninguna otra índole similar, sino que se centrará únicamente en la obra *per se*, el método cualitativo es adecuado para realizar esta investigación. Jehan Cohen explica que la imposición de normas y reglas (refiriéndose en parte a la estadística y en parte a la lingüística normativa) son carencias que limitan el acercamiento a un texto. Postula que el análisis poético de un texto y la estética tendrían que observar hechos más que imponer reglas; se “debe describir, no juzgar” (Cohen, 1977, pág. 16). Se tratará, en este trabajo, pues, de describir las relaciones semánticas entre los signos textuales, los elementos que conforman el universo textual y los significados que estos puedan generar.

A partir de este análisis se pretende encontrar líneas de lectura que permitan interpretar los conceptos de dolor, la enfermedad y la visión del otro propuestos en los cuentos seleccionados de *Trece relatos* de César Dávila Andrade a la luz del ensayo *Ante el dolor de los demás*, de Susan Sontag. Se intenta una lectura intuitiva, aproximativa, descriptiva, que sirva como pretexto para posteriores lecturas más especializadas, aventuradas y arriesgadas.

---

<sup>5</sup> La palabra deriva del latín *textus* que significa tejido, de acuerdo a la Real Academia de la Lengua Española.

## **La lectura y el canon**

Cuando se aborda la lectura de la obra de un autor pueden presentarse ciertos problemas. La lectura crítica (la descripción de un lector implícito y la resignificación de los elementos del texto) de una obra literaria exige una reconstrucción del autor, reconstrucción que supone una aproximación, si bien en primera instancia a los textos específicos de lectura, también a las lecturas críticas que sobre estos se han hecho; además es necesaria una reconstrucción del autor real, una contextualización de manera tal que los supuestos textuales, los signos o huellas textuales a los que el lector se enfrentará durante la lectura puedan resignificarse de forma coherente, sustentada y plausible.

Las lecturas que se pretenden sobre la obra de un autor deben enfrentarse a la consideración que el canon literario tenga sobre tal autor. La lectura podría correr el riesgo de tomar lo que se ha dicho sobre el autor, estas máximas ajenas, verdades asumidas, lugares comunes, criterios y supuestos canónicos como determinantes al momento de ejecutar el acto de la lectura. El problema es que se corre el riesgo de repetir o de actualizar (leer) lo que se ha dicho sobre la obra y no la obra, o de sesgar una lectura propositiva en función de los paradigmas ya instaurados por la crítica en el canon.

El debate sobre el canon literario es un tema que concentra la atención de muchos intelectuales, escritores, lectores en el mundo de las letras. A este respecto, Hernán Rodríguez Castelo “admite la necesidad de revisar todas las voces posibles para construir la panorámica literaria nacional” (Ortiz, 2015). La revisión del canon, si bien necesaria, no significaría un replanteamiento de todo lo que la crítica, el canon, ha expuesto.

Rodríguez Castelo es uno de los intelectuales, críticos y ensayistas con más producción en el ámbito de las letras nacionales. Su trabajo ha pretendido retratar la

memoria de la literatura ecuatoriana de forma tal que sus contribuciones han enriquecido el canon literario del Ecuador. El escritor Eliécer Cárdenas, entrevistado por Diego Ortiz, se refiere a la extensa labor realizada por Rodríguez Castelo para recuperar la memoria literaria ecuatoriana como “una tarea altamente compleja, en la que el investigador se ha caracterizado por su responsabilidad frente al material bibliográfico” (2015). En la misma entrevista, Cárdenas explica que la propuesta de canon literario que el trabajo de Rodríguez Castelo ha consagrado se ponen en duda. Y es precisamente por “las [*nuevas*] lecturas que constantemente se generan en torno a los movimientos nacionales” (Ortiz, 2015).

La actualización constante (lectura) de los textos literarios (tanto consagrados canónicamente, tanto emblemáticos o de nuevos escritores que aparecen) reajustan incesantemente la palestra del canon. Se entiende que cada cierto periodo de tiempo el canon deba actualizarse, producto de las lecturas que siempre se hacen y la incorporación de nuevos nombres candidatos al cartel canónico. Pero hoy, nos vemos envueltos en circunstancias que aceleran los procesos que antes tomaban años. Las lecturas y el quehacer de las nuevas generaciones revitalizan de forma vigorosa, quizás exacerbada, la actualización del canon.

Las nuevas generaciones de escritores, críticos y lectores tienen como natural (con todo lo que ello implica) el Internet<sup>6</sup>. El de la comunicación significa una revolución en la manera en que nos leemos y por tanto en la manera en que leemos los textos. La cercanía virtual, como consecuencia del acceso a la enorme cantidad de información y la inmediatez en la comunicación con otras personas, nos configura y permite que a través de la pantalla

---

<sup>6</sup>A Eric Schmidt, presidente ejecutivo de Google e informático doctorado en Electrical Engineering & Computer Science (EECS) por la Universidad de California en Berkeley, se le atribuye la frase “el internet es el primer invento de la humanidad que la humanidad no entiende. El mayor experimento de anarquía que hemos tenido”.

leamos textos y producción literaria, podamos *chatear*<sup>7</sup> con escritores y críticos de varios lugares del mundo en tiempo real, y, por tanto, permite que leamos textos a la luz de esta nueva información y con otras visiones que sobrepasarían los objetivos localistas y nacionalistas del canon.

Sin embargo, ante la abrumadora marea que significa el internet y con él las tecnologías de la comunicación y el acceso torrencial a la información cabe preguntarse ¿ante este caos de lecturas e información qué nos guía en la tormenta de la información?

Hernán Rodríguez Castelo ha repensado el canon nacional más bien como una hoja de ruta de lecturas de autores y lecturas básicas (quizás indispensables) que quien ronde los territorios de la literatura debería conocer. La postura de Rodríguez Castelo lejos de ser conservadora o intransigente ante la crítica, se muestra, quizás, como una opción viable ante las nuevas problemáticas que enfrenta la literatura:

El problema que significa internet y el uso que las nuevas generación de literatos están haciendo de este invento a través de blogs, foros, grupos, *fanpages*, cuentas en redes sociales, revistas digitales, repositorios y un sinnúmero más de proyectos digitales, problematiza aún más el ejercicio de la lectura y re-lectura, complejo en sí mismo.

Si bien ahora podemos descubrir textos de escritores desconocidos y nuevos, además de contrastar críticas en tiempo real sobre tal o cual obra, el canon literario de tal sector geográfico, o dicho con más propiedad, la *Hoja de ruta* de lecturas de tal o cual literatura nos permitiría enfrentarnos al mundo (al internet, a esta especie de conciencia colectiva) sin el riesgo de naufragar. En un tiempo donde el mundo se ha vuelto (para usar

---

<sup>7</sup>*Chatear* de *Chats* es reconocido en la última edición del diccionario de la Real Academia de la Lengua Española bajo la definición de “Mantener una conversación mediante chats”. También aparece Chat con la acepción: “intercambio de mensajes electrónicos a través de internet que permite establecer conversación entre dos o varias personas”.

término de McLuhan) una *aldea global*, quizás es necesario reforzar nuestras identidades, nuestras literaturas y sobre todo nuestras (re)lecturas de nuestros escritores para poder, entonces, poder compartirlas, contrastarlas con el mundo entero y poder asimilar las lecturas y textos que encontremos en nuestra realidad, a nuestras problemáticas.

El debate en torno al canon literario y la actualización (lectura) de textos presuponen mantener una enorme atención y cuidado cuando uno ha de aproximarse a autores que la tradición literaria nacional reconoce como canónicos. César Dávila Andrade, el autor que nos ocupa en este trabajo, representa una parada obligatoria para cualquier estudiante de letras o cualquier entusiasta de la literatura, al menos de la nacional.

### **Cesar Dávila Andrade**

*“Perdóname, padre,  
por querer arreglar  
el mundo a mi manera”*

Martín Torregrosa

Revisando la crítica, se reconoce en César Dávila Andrade a un escritor complejo, hermético, experimental (Carrión, 2007). Se puede encontrar similitudes tanto en la obra poética de Andrade como en su obra narrativa. Y se debe señalar que la obra poética ha tenido, entre la crítica, más lecturas y análisis que la narrativa.

Los críticos identifican, en la producción literaria del autor, tres etapas, que bien debieran considerarse más como momentos claros en lo que sería la evolución de todo el interés literario de Dávila Andrade. Estas etapas serían: de 1934 a 1946, de 1947 a 1959 y de 1960 a 1967 (Dávila Vázquez, 1984), (Crespo, 1997), (Carrión, 2007). Cada una de estas



etapas tendrían como característica el modernismo, la vanguardia (o de transición) y el hermetismo, respectivamente. Sin embargo, ante esta clasificación que interpreta cada momento como una propuesta definida e independiente de las otras, las indagaciones y comentarios de Carrión permiten organizar las observaciones que la crítica ha hecho y decir que la obra de Dávila Andrade funcionaría de una forma orgánica, como un ejercicio constante de búsqueda, de ensayo y manifestación, en el papel, de sus indagaciones, pensamientos y necesidades como poeta, como escritor.

Si bien esta periodización funciona principalmente para clasificar la producción poética de Andrade, al considerar a toda su obra literaria como un corpus orgánico, evolutivo, cabe señalar en qué momento, cronológicamente hablando, de su obra aparece la producción de su obra narrativa. Los primeros cuentos de Andrade son publicados en la revista *Letras del Ecuador* alrededor del año 1945. En 1952 ve la luz el libro de cuentos *Abandonados en la tierra*, le sigue *Trece Relatos* en 1955 y *Cabeza de Gallo* en 1966.

La obra de Dávila Andrade, lejos de leerse como un devenir en hermetismo desde el modernismo, pasando por una experimentación que la crítica define como vanguardia (que Carrión explica que es solo una versión localista de lo que fueron todas las escuelas estéticas de postguerra durante todo el siglo XX), debería considerarse como una indagación y evolución constante o una progresiva reflexión sobre la escritura, una concentración temática sobre temas filosóficos y religiosos y una progresiva atención sobre el lenguaje (al menos en su trabajo poético), es decir una simplificación del lenguaje (en el orden de lo sintáctico y temático) con el fin de ganar densidad conceptual (Carrión, 2007, pág. 22).

La obra poética de César Dávila Andrade se presenta como una evolución de los intereses y reflexiones específicos que el escritor desarrolla con mayor o menor intensidad desde el inicio de su producción literaria. Muchos de los temas que forman parte del itinerario escriturario de Dávila Andrade son enumerados por Dávila Vázquez, quien también señala que varios de estos están contenidos ya en los primeros trabajos del autor y que se pueden encontrar no solo en su poesía, sino también en sus cuentos. A saber, lo religioso como praxis (no única sino panteísta) de una búsqueda de dios; la enfermedad como un aspecto inherentemente humano que va desde una concepción romántica del padecimiento físico hasta el desarrollo “de imágenes pesadillescas de enfermedad”; La vida como esplendor, quizás como una *invitación a la vida*, que iría “en franca contradicción con la penurias que Dávila tuvo que experimentar”; la muerte, tratada de diferentes formas a lo largo de toda la obra de Andrade; el sexo, como una experiencia poética de tristeza ante el acto sexual; y el americanismo, como un post modernismo ecuatoriano con un sentido universal y trascendente. (Dávila Vázquez, *Aquella voz inmensa, muda y clara*, 1984, págs. 35 - 38)

Margarita Graetzer, en su tesis sobre los cuentos de Dávila Andrade, identifica trece unidades temáticas que dominan el mundo narrativo: El desamparo del ser humano en una sociedad cruel e injusta; las dolorosas ironías de la vida; la enfermedad, como indicio de la descomposición de valores de la sociedad; la violencia que impera en el medio ambiente y que es parte de la cotidiana y trágica realidad humana; la marginalidad de los seres humanos, vista no solo en lo económico, sino también en la imposibilidad de integrarse al mundo y de adquirir conciencia sobre sí mismos como seres humanos; el escepticismo acerca del amor; la soledad como parte de la realidad humana; la muerte, como resultante

de la violencia del medio; la búsqueda de Dios y de la verdad; la muerte como retorno, como posibilidad de acceso a la Nada, a la paz; el tiempo circular; la reencarnación, la transformación de la materia; el destino que se impone en la vida de los seres humanos, de una manera abrupta y desconocida (Graetzer Alvarez, 1983, págs. 30 - 31). Carrión establece una relación entre la obra narrativa de Dávila Andrade y la poesía hermética de la última etapa. A su criterio, existirían cinco unidades temáticas que son constantes tanto en la prosa como en la narrativa.

Comparando las temáticas propuestas por Vázquez de la obra en conjunto (tanto lírica como narrativa) con la clasificación temática de Graetzer (cuyo análisis es sobre la obra narrativa), se puede decir que uno u otro género son solo formas distintas, contenedores, en las que el autor expresaría sus preocupaciones recurrentes. La obra de Dávila Andrade<sup>8</sup> sería una evolución, experimental, consciente, profunda sobre la condición del ser humano, de un ser marginal, en búsqueda constante de la verdad, de dios. La condición de marginalidad, de la otredad, de “exilio” (en palabras de Robalino (2013)) condicionaría a los personajes (y de cierta forma a la enunciación que la voz poética construye) a un sufrimiento marcado por la enfermedad, el dolor, y la necesidad de liberación; como una búsqueda cíclica, eterna; existe una angustia de fondo, matizada por momentos e imágenes de tonos y colores diferentes; hay una búsqueda de la que, aparentemente, se conoce el camino pero que por razones diversas no se puede alcanzar. Así, en este sentido, la muerte aparece tanto como liberadora como resultante de la violencia, como sentencia.

---

<sup>8</sup> Entendemos por obra, en este enunciado a su producción en verso como en narrativa.

“La historia de un novelista es la historia de un tema y sus variaciones” menciona Vargas Losa (1971, pág. 87) y esto se aplica para poder entender la evolución estética de las temáticas que aborda la obra daviliana.

La obra de Dávila Andrade, poética y lírica<sup>9</sup>, es orgánica y abarca temáticas similares que responderían a un profundo sentido literario del autor, a una sensibilidad original y verdadera y a preocupaciones que supo expresar, tanto en verso como en prosa. Vladimiro Rivas considera que Dávila Andrade es un creador ambidiestro porque se expresa con igual solvencia tanto en la poesía como en la prosa (1967, pág. 2).

El interés literario de César Dávila Andrade y el desarrollo estético de su obra lo ubicarían, en el panorama de la literatura nacional, en un periodo de transición. Graetzer explica que la narrativa del autor sería un eslabón entre “dos realidades literarias muy bien definidas: el cuento de los años 30 y el cuento de los 60” (1983, pág. 24). Dávila Andrade sería un momento de maduración y punto de partida del cuento como manifestación literaria en el Ecuador. Y es debido a los temas que aborda que su propuesta literaria aparece como un cambio de perspectiva frente al relato de los años anteriores.

Rubio Casanova sitúa a Dávila Andrade junto con Palacio como los autores más representativos de este periodo de transición del relato ecuatoriano ubicado entre las década de los cuarenta y a los sesenta (Rubio Casanova, 2005, pág. 83). Dávila Vázquez señala ciertas evoluciones en la cuentística de Andrade con respecto al periodo del realismo social de la década del 30: el cambio de lo urbano por lo rural; la profundización en el alma de los personajes; la variedad temática; y la incorporación de lo lírico al lenguaje épico (Dávila Vázquez, 1998, pág. 36). De acuerdo con Rubio Casanova, Dávila Andrade es heredero del

---

<sup>9</sup> No forman parte de esta consideración los artículos y ensayos del autor.

“naturalismo, del realismo social y del expresionismo”, evidentes en sus primeros relatos pero que, en sus cuentos posteriores, se evidenciaran un “intento de ir más allá” (Rubio Casanova, 2005, pág. 90).

Para Rubio Casanova, en los cuentos de Dávila Andrade, lo grotesco definiría este amalgamamiento entre la herencia naturalista (una forma específica de realismo) que recibe de la generación anterior, el decadentismo en que terminó la propuesta estética del realismo social del 30 y los intentos del autor por mantener una línea de interés particular que se distancia de los intereses de la generación anterior. “Lo grotesco aparece entonces como parte de la transición, como resultado posterior de reemplazar el centro [discurso estético oficial] por el margen” (Rubio Casanova, 2005, pág. 28). Siguiendo la reflexión de Rubio Casanova, diríamos que los intereses temáticos de Dávila Andrade se traducen como un interés en ámbitos marginales, invisibles al discurso oficial, exiliados, lo que se evidenciaría en la naturaleza y configuración de los personajes de sus cuentos.

El estudio de Rubio Casanova reconoce a la cuentística de Dávila como una propuesta literaria de transición, pero matizada por su carácter grotesco<sup>10</sup>. Así, la cuentística de Dávila Andrade vuelca su atención a otros intereses que el realismo social del 30 no se permitía. La narrativa de Dávila Andrade, en este sentido, es profundamente humana, lo que explicaría el repertorio temático del autor, donde sus personajes presentan conflictos que tienen que ver con la búsqueda de la verdad, la muerte, la enfermedad, el dolor... Hay un evidente distanciamiento de las características de las propuestas generacionales anteriores.

---

<sup>10</sup> Se define, en el estudio *Lo grotesco en la cuentística de César Dávila Andrade*, que lo grotesco “permite al escritor desafiar cualquier versión final o clausurada de verdad, para crear preguntas sobre lo que ha sido u omitido de una particular forma de ver la realidad, y explorar la paradójica, ambigua, híbrida naturaleza de la vida humana” Corey en *The Grotesque in art & literatura* (Adams, James Luther, Yates, Wilson), Michigan, Edmans Publishing Co. 1997. Citado por Rubio Casanova.

“Según Bolívar Echeverría la historia moderna latinoamericana estaría definida por una imposición y apropiación, un mestizaje o “intercambio” entre la cultura europea y la cultura originaria” (Guzmán Játiva, 2016, pág. 20). Esta afirmación explicaría, entre otras cosas, el cómo se han asimilado propuestas estéticas de otros lados del mundo en latinoamericana y, específicamente, en el caso del Ecuador.

Por citar un ejemplo, es conocida la tardía aparición de los modernistas en el contexto nacional cuando ya casi el movimiento había entrado en un periodo de declive en Europa y el resto de América. Pero también, las nociones que sobre realismo y vanguardia se tenían en el país fueron asimilaciones propias que, si bien venían definidas por los movimientos de afuera, tuvieron sus particularidades al ejecutarlas en la realidad del país.

Dice Humberto Robles, citado por Carrión, que la vanguardia en el Ecuador atravesó momentos deslindables que fueron desde la polémica recepción de la vanguardia histórica y el descrédito de esta por su formalismo y desfase con el medio y las normas clásicas lo que produjo el desplazamiento del término hacia una noción de vanguardia que se confundió e identificó con derroteros de preocupación social. Así, “ser vanguardista en el Ecuador, en 1951, significaba expresar preocupaciones de orden social tanto o más que proponer novedosos experimentos literarios” (Carrión, 2007, pág. 16).

La obra de Dávila Andrade se aleja de esta tendencia, propia de su generación. Es consciente que sus preocupaciones como escritor requieren un lenguaje diferente al que sus contemporáneos propusieron. Él se aleja de las preocupaciones políticas de su generación, es fiel a sus propias preocupaciones y las aborda de forma distinta; esta es su forma de retratar la sociedad, retratar su momento histórico y su sentir.

Con esto en mente se problematiza la inserción de la historia de la literatura nacional (latinoamericana) en la periodización de los movimientos de la literatura universal. Ante esto, y siguiendo la reflexión de Echeverría, nosotros diríamos que son los periodos de transición entre periodos definidos por un discurso político-social específico, o la invención, reinención, apropiación de discursos estéticos extranjeros, que se hace desde Latinoamérica (en este caso del Ecuador), los que, si bien no generan discursos nacionales canónicos, si generan propuestas estéticas experimentales, originales, novedosas.

La visión, entonces, sobre la cuentística de Dávila Andrade, con estas consideraciones, permite presentarlo como un autor con múltiples posibilidades de estudio debido a esta originalidad (experimentación), por ser un eslabón entre dos momentos muy bien definidos de la historia de la literatura nacional y porque su propuesta es una constante experimentación y reflexión sobre una temática definida por sus intereses particulares; es su visión personal del mundo la que ha logrado plasmar con su quehacer literario. Es un autor comprometido, no a discursos, tendencias ni luchas políticas, sino con su propia sensibilidad, un autor fiel a sí mismo. No diremos que es el iniciador de una tradición nueva, sino más bien, que, heredero del legado anterior, su obra permite entender que cada momento en la historia de los movimientos literarios en realidad se trata de examinar la recepción y apropiación de la literatura legada por los escritores del pasado, que permanece y se actualiza, se modifica y resuena en la Literatura presente (Carvajal & Pacheco, 2009).

Dávila Andrade no es un caso único, junto a él, la obra de Palacio o la de Ángel Felicísimo Rojas constituyen posturas particulares, distintas de las exigencias del discurso oficial; son posturas de escritores que se enfrentan a su realidad desde visiones personales y

que logran construir una voz vibrante como reacción ante los efectos homogeneizantes del canon de su época.

César Dávila Andrade configura un mundo, en su obra literaria, donde aquellos seres marginales, invisibles, *los otros*, aquellos no reconocidos dentro del proyecto de la modernidad buscan alcanzar la verdad, atrapados por un destino incomprensible e implacable, una suerte de determinismo (quizás originado en esa condición marginal); un mundo donde la posibilidad de salvación se enfrenta con una realidad en donde estos seres, estos personajes, no tienen cabida. Es, por tanto, la narrativa de Andrade un intento de arreglar a su manera el mundo, la realidad a la que debió enfrentarse.



## **Capítulo II**

El dolor y el margen

Susan Sontag es una de las ensayistas norteamericanas más importantes, cuyo trabajo no solo se limita al ámbito académico. Ha desarrollado sus actividades tanto en teatro, cine, la literatura, en el ensayo académico como en la cátedra. Un tema importante y siempre presente en su obra ha sido la imagen y las reflexiones sobre esta: la problemática de la imagen, la fotografía y su reflexión en torno a su implicación ética y moral. El juego de metáforas que la tradición literaria e histórica ha hecho alrededor de la enfermedad, la deliberación sobre la hermenéutica y la interpretación son algunos de los temas que ocupan sus textos ensayísticos.

Sontag es reconocida como una de las intelectuales de la década de los 60, heredera del feminismo norteamericano. Una mujer comparada constantemente con Simone de Beauvoir por su conciencia feminista pero sobre todo por su conciencia de la independencia alejada de todo prejuicio de género. “Se miraba a sí mismo como un mujer que podía ser lo que pensara, no porque antes otra mujer pudo serlo, sino por el simple hecho de serlo” (Showalter, 2002).

Sontag tiene varios ensayos de gran valor donde aborda, entre otras cosas, el tema de la relación entre las imágenes (metáforas) y su alcance ético. Para esta disertación se emplearán los ensayos *Regarding the Pain of Others* y *Illnes as metaphor*. Estos ayudarán hacer una lectura crítica de los cuentos de César Dávila Andrade. A partir de estos dos ensayos, los conceptos que de estos se desprendan e intuiciones que permitan, se buscará sus relaciones en los textos del escritor ecuatoriano.

## **El dolor: la mirada del otro.** <sup>11</sup>

El título del ensayo de Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, traducido al español como *Ante el dolor de los demás*, no intenta pensar el dolor común de los otros, sino el que es causado por las injusticias de las guerras, por la injusticia que implica cualquier guerra, cualquier enfrentamiento, cualquier desavenencia. Es el dolor que se sufre por consecuencia de una instancia no controlable, antigua. No se sabe si todo dolor es injusto o justo (¿a quién habría que pedir cuentas de los dolores "privados", a nuestros padres, a Dios, al Estado?), pero sí compete a los otros, al resto, tanto como a mí mismo, el dolor que es causado por los actos injustos, el dolor que es cometido por los demás (y los demás entendidos como seres o grupos que pertenecen a sociedades que los cohesionan y que determinan sus comportamientos).

Sontag parte de la idea de que "todo el mundo es literal cuando de fotografías se trata", y se refiere esencialmente a la intención documental, a los retratos, a esos trozos de realidad, a toda fotografía que trata de mostrarnos algo que no es en sí la fotografía misma. Todo documento "*reconstruido*" originaría el rechazo o la duda del espectador, porque la persona que contempla la imagen (de un suceso, de un acontecimiento o de una anécdota fijada en un instante privilegiado llamado fotografía) pretende asistir a "un hecho inesperado que capta a la mitad de la acción un fotógrafo alerta". Pero, por el otro lado, el encanto ante la imagen (escena) se debe, según Sontag, a su capacidad para objetivar (a su capacidad de verosimilitud, diremos nosotros), de ser una prueba incontrovertible de que sucedió algo y por lo tanto convertir el acontecimiento en un objeto susceptible de

---

<sup>11</sup> Las citas textuales, a menos que se indique lo contrario, están tomadas del ensayo *Ante el dolor de los demás*, de Sontag.

“posesión” porque fotografiar, retratar, sería apropiarse del mundo, una especie de conocimiento que deriva del registro y este conocimiento implica poder(Sontag, 2014). La necesidad de espontaneidad o la de no manipulación de la fotografía estaría relacionada con la estimación que se hace de la misma "como relato transparente de la realidad".

Esto podría entenderse como testimonio de un momento, de un acontecimiento, el retrato de una realidad que el ojo del que retrata esa realidad decide qué es necesario o qué vale la pena mirar. La fotografía, la imagen, los retratos, la construcción de la narración sería entonces esa mirada que altera o amplía las nociones de lo que merece ser mirado y de lo que tenemos derecho a observar; es el registro de esas realidades otras, diferentes, de los otros; es el testimonio de esos acontecimientos que no se muestran o que han permanecido invisibles. Estos retratos son esos objetos misteriosos que constituyen y a la vez problematizan lo que llegamos a conocer como modernidad; son objetos modernos que van determinando las formas en que la gente mira esta realidad moderna.

Sontag, con esto, presenta una necesidad de la época moderna. La modernidad tiene que ver con el registro. Con el retrato de la realidad, pero sobre todo de la realidad de esos *otros* sujetos, personajes, seres.

Los *otros* son aquellos que, dentro del proyecto de la modernidad, no serían reconocidos como partícipes, como miembros necesarios, productivos, con finalidad, dentro de lo que significa la modernidad.

Walter Benjamín identifica a Baudelaire como el ícono del modernismo y señala que la crítica y la estética durante la modernidad van de la mano(Benjamin, 2008). Se pone de ejemplo los textos tanto poéticos como estudios críticos y la correspondencia que el poeta francés realizó. Benjamín dice que el papel de la crítica es clave en la producción del

escritor y señala a este ser como un hombre radicalmente moderno; es decir el poeta, el escritor, hombre moderno por antonomasia, es el que crea a partir de una lectura crítica de la realidad. El hombre, en la modernidad, está en el centro y desde aquí fabrica, a través de su lectura crítica, la realidad. El hombre moderno es el que viaja y recorre la ciudad, el que descubre las cosas y las expresa en el lenguaje (en un lenguaje inacabado), el que lee la realidad y la crítica. Entonces, el presente es una fabricación-construcción desde el conocimiento crítico que está a tenor de ese mismo presente, manejado y presupuesto por el escritor.

Marshall Berman explica que la modernidad tiene las experiencias del cambio continuo y de la inestabilidad. La modernidad se expresa en los cambios de la industrialización, de los discursos filosóficos y los de la estética. (Berman, 1995).

Es el interés de la modernidad, como agente de cambio y de renovación, una preocupación por innovar, por la experimentación en las propuestas que surgen en su seno; propuestas que intentarían una ruptura con la tradición anterior.

Es, quizás, uno de los temas vertebrales del proyecto de la modernidad la ciudad y todo lo que ella implica. Los cambios y las innovaciones de la urbe son descubiertos por la sensibilidad de los escritores que, sorprendidos, los declaran; son estos quienes leen críticamente la realidad. La realidad es la materia prima que les obliga a preguntarse por esos cambios vertiginosos, mirarlos, leerlos y expresarlos en sus textos. Entonces, es la ciudad el lugar donde existe la posibilidad de que los otros puedan ser mirados, donde convergen el dolor y los otros, donde la posibilidad del retrato se efectiviza.

Es por tanto, en la modernidad, la ciudad el escenario donde coinciden los seres, los sujetos, donde la realidad empieza su vertiginoso cambio.

Dávila Andrade es parte de esta nueva configuración que significa el proyecto de la modernidad. Se entiende como partícipe de esta ciudad, nueva, vertiginosa; sin embargo también se pregunta cómo forman parte de este nuevo proyecto aquellos seres que la ciudad ignora.

La sensibilidad de Dávila Andrade, una sensibilidad de escritor-poeta, retrata, en un amplio repertorio de personajes marginales, exiliados, los efectos de estos tiempos nuevos en la condición humana. La temática de su obra literaria la convierte en un retrato, un fotografía de la angustia que causó (que aún causa) la modernidad en el alma humana.

El otro gran asunto (del que habla Sontag) es la necesidad y la función ética de estos retratos, y, previo a esto, el estado de nuestra sensibilidad frente al dolor ajeno, frente a estos retratos, imágenes de dolor. Y se dice ajeno porque siempre resultaría más sencillo sentirse apenado, solidarizarse o condolerse con el dolor de "los nuestros" o "los próximos", por ser parte, real o imaginaria, de un cuerpo identitario, de un mismo grupo. Lo mismo puede leerse, a posteriori, en los retratos, los mundos narrativos que los narradores de Dávila Andrade proponen. Los temas que aborda permiten considerar problemáticas humanas profundas: la enfermedad, el dolor, el rechazo, la muerte, la vejez.

Sontag hace un recuento de que en el Renacimiento las imágenes de dolor intentaban hacer del espectador un sujeto fuerte contra las flaquezas; el retrato del dolor intentaba, de acuerdo con Sontag, convertir a quienes lo mirasen en seres más insensibles, pretendían que se aceptara lo irremediable.

La relación dolor-sacrificio desemboca, en la tradición cristiana previa a la modernidad, en exaltación de un mundo trascendente que nos liberará del sufrimiento inherente a la vida. El dolor es la marca que nos recuerda la promesa de una recompensa

posterior, una promesa inalcanzable a la que los estoicos accederán para que todo el dolor-sacrificio sufrido tenga, por fin, un sentido. Sería en esta promesa, en esta verdad, en dios, en el paraíso (de acuerdo con la tradición judeocristiana), en la reencarnación donde por fin la angustia causada en esta vida, en esta realidad, donde todo el dolor por fin cobra sentido. Esta idea de un porvenir más decoroso, de una promesa de liberación, salvación después de todos los sufrimientos de esta vida, son palpables en cuentos como “Un nudo en la garganta”, “El último remedio”, “El hombre que limpió su arma”, “El recién llegado”, “El cóndor ciego”, y con ciertas variaciones en “La última misa del caballero pobre”, “Durante la extremaunción”.

Resulta, así, que esta búsqueda, esta tradición renacentista (religiosa), o forma heredada de entender y de enfrentar al dolor, es una forma en la que Dávila Andrade reflexiona en varios momentos de su proyecto escriturario. Por tanto, aparece en los cuentos (retratos, fotografías, postales), que el escritor hiciera, esta búsqueda, pero se presenta, para Dávila Andrade, inalcanzable, imposible. Esta imposibilidad es la que propicia que la angustia sea uno de los efectos, un matiz permanente de estos cuentos (retratos).

En el mundo moderno, en cambio, el sufrimiento es visto como un error, un accidente o un crimen. "Algo —afirma Sontag— que debe repararse. Algo que debe rechazarse. Algo que nos hace sentir indefensos." La diferencia entre aprender con imágenes antiguas y aprehender el mundo a través de las fotografías marca una profunda diferencia en el cómo se percibe, acepta, se entiende, la realidad y el mundo. Las imágenes antiguas (retablos, cuadros renacentistas, de temática religiosa) serían proyecciones, fantasías de cómo los sujetos que las realizan entienden el dolor; por su parte la fotografías,

los retratos y las narraciones se convierten en testimonios verosímiles de la realidad (esto considerando las respectivas distancias, matices y manipulaciones a las que puede ser sometido el texto como herramienta de un discurso).

Varias de las reacciones pasivas de los ciudadanos ante el dolor de los otros las explica, pero sin intención de justificarlas, la escritora norteamericana, por la seguridad de la que disfrutaban los individuos, desde la cual pueden pensar que "nada podemos hacer". La comodidad que significa la modernidad daría pie a una incapacidad para pensarse fuera de esta seguridad, de esta zona de confort, pensarse como potencial candidato de ese dolor que se ve o condolerse, sentir empatía por los que sufren. Sontag, en *Ante el dolor de los demás* establece que lo desgastado "es el sentido de la realidad". Esta idea se vincula con que las imágenes y las noticias que se consumen diariamente y que terminan siendo la realidad. El exceso de realidad es lo que genera malestar y conflictúa a los personajes de Andrade: "¿cómo he podido aguantar durante cinco años este ambiente de porquería nebulosa y oscura?" se pregunta uno de los personajes de "La batalla" (Dávila Andrade, 1984, pág. 140).

La idea de Sontag tiene que ver con las imágenes, las fotos, los retratos, pero sólo para reaccionar de manera opuesta: habría que despertar la sensibilidad de la gente para que pueda notar que lo que ahí ve no es meramente un objeto sin referente, sino que este responde a una realidad irreductible, que lo que ve implica una realidad, la del dolor, que está antes y después de la foto.

Sontag piensa que la reacción de "cierto pensamiento actual" sobre la forma en que pensamos el dolor ajeno es "de un provincianismo pasmoso": "Convierte en universales los hábitos visuales de una reducida población instruida que vive en una de las regiones



opulentas del mundo, donde las noticias han sido transformadas en entretenimiento”. En ese sentido, la autora se percató que en ese proceso intelectual de asimilar el dolor que nos presentan (noticias, realidad, imágenes, espectáculo) hay una operación reductora, y que este (el dolor) pertenece a una realidad compleja que de ningún modo puede reducirse a una mera actitud frívola, a una mirada conformista. Se debería decir también que ese tipo de comportamientos no determinan la complejidad de un grupo en específico, sino que son comportamientos, manifestaciones (no las únicas) de un contexto que abarcaría unas lógicas que comparten, en mayor o menor medida, todos los grupos que (gracias a la increíble facilidad actual para comunicarse) interactúan entre sí; estas lógicas no serían otras que las del proyecto modernista o de una modernidad que se manifiesta y evoluciona.

Las consecuencias que derivan de la problematización de la sociedad del espectáculo no solo es una banalización del dolor o del sufrimientos de los otros. "Debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan" afirma, segura, Sontag, y, desde la demanda de no cerrar los ojos, de no cerrar nuestra conciencia ante los males del mundo, propone este juicio, pero la afirmación implica que existe una falencia en la manera en que los sujetos miran: "Los ciudadanos de la modernidad, los consumidores de la violencia como espectáculo, los adeptos a la proximidad sin riesgos, han sido instruidos para ser cínicos respecto de la posibilidad de la sinceridad"(Sontag, 2013, pág. 49). En Dávila Andrade, los personajes problematizan el tema de la mirada al dolor ajeno: “nunca he podido mirar el dolor de los otros; ¡que cada uno se vaya al cuerno como pueda!” (La batalla, en Trece Relatos)(Dávila Andrade, 1984, pág. 140), “Tiene seguramente dolor de estómago. Y el recuerdo de la palidez de la niña, le entró en los ojos como una nube lenta y fría” (Un nudo en la garganta, en Trece Relatos)(Dávila Andrade, 1984, pág. 47)

El llamado a tener los ojos abiertos, a que "las imágenes atroces nos persigan", es un poco contradictorio, pues Susan Sontag condena en un tono moral pero poco reflexivo que nos apartemos de las imágenes dolorosas, reclamadas "por lo superfluo". La operación de Sontag es parecida a la del imaginario de las religiones judeocristianas, donde prima el culto al dolor: la imagen tiene que acompañarnos para recordarnos que eso existe, no porque sea todo lo que existe "en este valle de lágrimas", sino porque esa imagen del hambre o de la guerra es algo más que un objeto: es una realidad dura que persiste y reclama de nosotros, de cada cual pero también de organizaciones, respuestas solidarias, políticas, etcétera. (Marinello, 2005)

El retrato del dolor al que en el fondo se refiere Sontag muestra un dolor originario, gen, inconsciente, antiguo, desvestido más allá de cualquier tipo de ideología. Piénsese en el cuento "El cóndor Ciego", donde el personaje principal, en efecto, es la encarnación de un dolor antiguo, es un anciano que obliga, con su condición, la reflexión de los más jóvenes cuando estos lo miran. Sontag expresa que es necesario tomar acciones. Este tomar acciones no significa en sí mismo una solución al problema: actuar está impregnado por la posibilidad del error. No solucionaremos nada con una acción, y es probable que nuestra acción esté equivocada, pero la posibilidad contraria, la de no hacer nada sería en sí misma perversa; la acción aparece como una posibilidad viable de enfrentarse al dolor que se nos muestra de otros: La reflexión del capítulo tercero de este trabajo sobre el cuento "La batalla", explicita más esta toma de acción, que surge a partir del asumir un compromiso ante el dolor de los otros.

Y esta acción exigida viene dada, al menos, desde el mantener la mirada al otro, al diferente, al dolor ajeno; esto nace desde el reconocernos como iguales, pero no solo en el discurso sino desde el reconocer el dolor propio para reconocer el dolor ajeno.

Estamos bombardeados constantemente de imágenes de sufrimiento, de dolor de los otros. Mantener la mirada no quiere decir mirar el sufrimiento meramente, mantener la mirada implica reconocer en el *espectáculo* un trasfondo, desvestirlo del morbo y darnos cuenta de que existe un ser humano que ha sido cosificado, invisibilizado tras esa imagen de dolor.

El dolor es infinito y no se puede culpar a alguien por este. No se trata, tampoco de condenar el caudal inmenso de imágenes a las que, ahora, podemos acceder, no se trata de condenar la capacidad actual que tenemos de saber y ver, ni de que convirtamos este conocimiento, a esta capacidad en un verdugo: sería más importante diseñar y llevar a cabo, en pequeña o en gran medida, acciones eficaces que procuren disminuir, así sea mínimamente, la injusticia social y el dolor.

Nada nos tortura más que nuestra propia imaginación, que las imágenes que podemos alcanzar a crear, imágenes que en muchos momentos superan a las que nos presenta el espectáculo, a las que vemos en medios de comunicación. Voltaire, a mediados del siglo XVIII, escribió un poema, horrorizado y escandalizado por el terremoto que asoló Lisboa. (Pac, 2005) No vio ninguna fotografía, pero las palabras le hicieron imaginar y ponerse en el lugar de los otros. Escribir es otra forma de retratar las imágenes de dolor a las que nos enfrentamos.

Ver duele. El dolor nos hace indefensos, pero la acción ética nos otorga sentido; no la salvación (metafísica) sino algo menos pretencioso y al cabo más hermoso: hacer que el

dolor de la historia (nuestro dolor y el que nos rodea) sea menor. Sin embargo se debe partir desde el reconocer que existe dolor, primero en nosotros y después en los *otros* y que los testimonios, fotografías, relatos dan cuenta de ese dolor que no se ve.

### **El dolor del que habla Sontag en los Trece relatos de Dávila Andrade <sup>12</sup>**

¿Quién mira el dolor? ¿Es posible saberlo en el caso de César Dávila Andrade? La empresa se encuentra con un vacío de información: los datos más esclarecedores sobre el escritor son anecdóticos y se corre el riesgo de mitificarlo.

Es necesario saber quién habla cuando “el tema es la mirada al dolor de los demás”, porque lo que se dice puede ser y no ser, porque lo que dice sobre el dolor ajeno puede “exaltar al subyugado” o condenar. Como suele suceder, a veces, lo que se dice, lo que se muestra, lo que se escribe corre el riesgo de volverse herramienta política de discursos.

Las fotografías de guerra, la fotogenia de las imágenes, permiten una mirada a una realidad que pasa desapercibida por la naturaleza de los sentidos. Detener el tiempo en el momento en que son cercenados los miembros o cuando la vida se ha escapado de los ojos de un transeúnte no solo perpetua el instante de dolor en el tiempo y acorta distancias entre el hecho y quien lo mira, sino que materializa un supuesto. Es decir, suponemos que una hija llora cuando su madre muere en la cama próxima (La batalla), suponemos también que el cadáver de un mercachifle será hallado en el sendero que lleva a su pueblo natal (Un nudo en la garganta). Los retratos del dolor humano nos afligen pues “no hemos sido capaces de tener presente esa realidad”.

---

<sup>12</sup> Las citas, cuando no se indique lo contrario, pertenecen al ensayo de Sontag, Ante el dolor de los demás.

Los retratos de Dávila Andrade son vívidos. Existe una considerable información sensorial que conmueve y estremece. ¿Pero cómo se posiciona Dávila Andrade ante el dolor que retrata? O mejor, ¿cómo nos posicionamos quienes miramos estos retratos de dolor?

¿Y si entendiéramos, por un momento, a los *Trece relatos* como fotografías sin pie de imagen? Es decir imaginar los relatos sin un autor, imaginar los relatos no “a cargo de una persona, sino de un mediador o recitador”(Barthes, 2013, pág. 1). Esto significaría asemejar las fotografías de Woolf<sup>13</sup>, de las que habla Sontag, a los *Trece relatos* de Dávila Andrade. Es decir, asumir que cualquier retrato de esa realidad que no se observa cotidianamente, que habla de seres marginales de la periferia, que sufren dolores que la mayoría de nosotros no sufre; cualquier testimonio de este dolor ajeno, ya sea visual o escrito, permite asemejar las fotografías de guerra de Sontag con los *Trece relatos* de Dávila Andrade.

Ambos tienen en ellos mismos un valor emotivo que radica en su fotogenia<sup>14</sup> (No es dable hablar de fotogenia en discursos textuales, pero el supuesto del párrafo anterior nos daría licencia). Esta fuerza estremecedora nos sitúa ante un dolor humano.

Cuando se habla de la realidad desde los márgenes, es posible que el autor (él que hace la lectura de la realidad para retratarla) oscile entre la objetividad que significa estar fuera y el peso de su marginalidad en su lectura de la realidad, en su retrato de la realidad. El tema de la abundancia de realidad también se presenta en función de la marginalidad,

---

<sup>13</sup> Susan Sontag utiliza las postales de guerra que un amigo enviara a Virginia Woolf. Sontag habla sobre estas fotografías de Woolf y las usa como pretexto para desarrollar su ensayo.

<sup>14</sup> Característica de una fotografía que muestra lo que a simple vista no se ve. Las fotografías poseen esa cualidad y depende de la complejidad de la cámara fotográfica para que aparezcan cosas en la fotografía que el ojo humano no puede captar. Así lo explica Lourdes Pérez en sus clases de Teoría de la imagen.

pues los retratos no corresponden a una realidad central, sino que se hablarán de la vida de un sujeto marginal. En este sentido, se usará lo tangencial para hablar de la sociedad en su conjunto. Se hablará de la sociedad, de una realidad, a través de un personaje marginal y su visión periférica. La lectura –el discurso del lector – será tangencial en lo que se refiere a la sociedad, al centro. De acuerdo con este modelo de centro – periferia, Vicente Robalino identifica a quienes se mantienen en los márgenes y hablan desde allí como exiliados(Robalino, 2013).

### **La marginalidad (el exilio) de César Dávila Andrade en Trece Relatos**

En los cuentos de Dávila Andrade, llama la atención, entre otras cosas, la construcción del narrador que el autor propone. Este narrador podría considerarse un testigo realista, editorial que asume una posición de enunciación desde el margen. En los relatos, con las descripciones de lugares, personajes, detalles vívidos de olores, sabores, atmósferas se consiguen imágenes muy humanas, postales de dolor que hablan de la marginalidad de los sujetos literaturizados.

El narrador de *Trece Relatos* está consciente de la marginalidad de sus protagonistas. Muestra a sus personajes atrapados por un determinismo, pues no pueden escapar de su destino. Este destino es el signo de dolor, miseria, sufrimiento, que como seres marginales, están condenados a enfrentar. Los personajes se saben atados a la muerte, y reconocen a esta como algo infranqueable, algo inherente a su condición de seres atormentados y exiliados.

En el cuento “El cóndor ciego”, por ejemplo, la actitud del personaje frente a la muerte lo lleva a aceptarla. Es este cóndor un ser anciano, viejo, al punto que deben traerle

comida para que pueda alimentarse: “se aproximaron y depositaron ante las patas del ciego las sangrientos manjares señalados”(Dávila Andrade, 1984, pág. 38). Vive en el margen de su comunidad. El cóndor se autoexilia, no participa en las actividades del conjunto, (quizás por su edad, por su condición física, quizás porque se reconoce incapaz de formar parte del entorno que los nuevos cóndores forman) ni tampoco intenta conocerlas. Mira al grupo de cóndores jóvenes desde su posición de anciano, un lugar que los jóvenes reconocen y hasta cierto punto admiran. Sin embargo, esta marginalidad, este autoexilio que el cóndor ciego realiza están motivados en lo infranqueable de su destino: él debe morir y, al no poder eludir, lo acepta y enfrenta su destino naturalmente. Acepta la vida aceptando el destino, aceptando la muerte, y esta acción es el origen de la marginalidad y autoexilio. Esta es quizás una de las imágenes arquetípicas que César Dávila Andrade trabaja en todo el cuentario de *Trece Relatos*.

Los personajes son exiliados pues no son parte del centro, del conjunto, se mantienen al margen voluntariamente o son las circunstancias las que los alejan y condenan a ese exilio. Los personajes no forman parte ni de la ciudad (lo nuevo) ni del campo (el lugar de la tradición literaria anterior), no forman parte de nada, son anónimos. La ausencia de un lugar de pertenecía, causa que los personajes se construyan con roles socialmente marginales. El mercachifle, en “Un nudo en la garganta”, que no existe en el ritmo de la ciudad, incluso de su vivienda (vive a su ritmo, sale muy temprano y regresa muy noche para no encontrarse a nadie).

El tema del pasado, de la identidad es abordado por los personajes. El narrador describe situaciones que hacen que los personajes piensen sobre este tema: “El hombre que

limpió su arma”, es alguien que no tiene pasado, “a veces, sueños”, pero nada real, nada que explique por qué está ahí.

En el cuento “El recién llegado”, José Noséquién, carece de un pasado. Si bien es cierto que se lo presenta como la reencarnación de una mascota, no posee un pasado, una memoria que lo compagine con otros seres humanos; es esta misma condición de reencarnado, de animal en un cuerpo ajeno, la que lo exilia del resto de seres humanos.

En otros momentos, el narrador crea paralelismos para enfatizar la ausencia del origen. En “El recién llegado”, José Noséquién hace quinientos años pudo haber sido alguien, hace quinientos años su origen pudo ser diáfano, pero está atrapado, por las conjeturas que hace el narrador, entre su anonimato presente (es nadie - “¡Usted, delante, patrón... yo, nada!”- ante los ojos de quienes lo miran) y un deseo con sabor a recuerdo de un pasado que nunca vivió - “hacia años, doscientos o quinientos, no la hubiera escupido”(Dávila Andrade, 1984, pág. 167). Pero nunca lo sabrá, no es su pasado, son solo recuerdos de un pasado que no es suyo, son recuerdos de un pasado que enfatizan la condición huérfana del personaje. Además, estos recuerdos marcan su condición de marginal, de indígena anónimo, de desterrado, destinado a desaparecer, como efectivamente ocurre. “Esa aparente infidelidad” que significa que José desaparezca está determinada pues el personaje no puede ser fiel más que a sus recuerdos (razón por la que desaparece, pues cree reconocer en una inglesa, una figuración de esos recuerdos), que no son más que fantasmas.

Las situaciones en la que los personajes sufren su marginalidad son construidas por el narrador con una conciencia del destino de sus personajes. El fatalismo con que el destino cubre la vida de los personajes nace como consecuencia de la marginalidad. Sin



embargo, ¿de dónde viene esa marginalidad? El fatalismo no radicaría en el margen donde operan las acciones y las circunstancias, donde opera la lectura; tendría origen en la intención, en la creación misma: “Hay que imaginar a un dios, un cerebro de dios para imaginar tal lógica. De manera que al dios atrincherado en la creación del universo lo restablece la comprensión de ese universo. Se quiera o no, el pensamiento determinista contiene necesariamente a un dios -y es una cruel ironía” (Prigogine, 2009, pág. 3).

Es innegable la fatalidad y el determinismo en los cuentos de Dávila Andrade. Este rol de la deidad ¿En quién recae? ¿Es el narrador o el propio autor quien asume el papel de dios, y juega con los personajes y sus circunstancias?

En primera instancia, debemos decir que es el narrador quien es el creador, “el dios, el cerebro” detrás de todo lo que acontece. Y, entonces, es inevitable vincular al autor y su biografía con esta idea. Son conocidas las circunstancias marginales en que vivió Dávila Andrade, el alcoholismo que marcó su vida, su completa falta de entusiasmo ante la idea de formar parte del “centro”, del ritmo, del sistema, de la modernidad (Pérez Pimentel). Los personajes en *Trece Relatos* serían reflejo de la condición de marginal del propio autor. En ese sentido, la deidad detrás del determinismo, detrás de la trágica suerte inevitable que gobierna la vida de los personajes sería César Dávila Andrade. Sin embargo, tal afirmación es solo una hipótesis: se desconoce todavía mucho de la vida del autor.

Podemos decir que los narradores responden a las intenciones que el autor, como observador y testigo de la marginalidad, pretende lograr en cada relato. Son en ese sentido, imágenes del dolor propio y de los contemporáneos del autor. Las imágenes, adquieren una fuerza vívida cuando el narrador repara en detalles sensoriales que se incorporan en la estética de la imagen descrita. Funcionan como imágenes crudas de una realidad, pero

también juegan un papel sintáctico en la construcción semántica del proyecto estético. Es decir, los detalles que el narrador describe no solo cumplen la función de despertar en el lector emociones y reacciones específicas (asco, dolor, incertidumbre) sino que a nivel narrativo se crean paralelismo entre los personajes y demás signos textuales que aparecen en el texto; se crean significados, sentidos; existe también un valor simbólico en los elementos descritos que se muestran en los cuentos.

Los *Trece Relatos* de Dávila Andrade serían la postura del autor ante el dolor de los demás. Sus cuentos funcionarían como las postales de guerra que dan cuenta de un dolor que como lectores no podemos ignorar (Sontag, 2014). Las postales de guerra dan cuenta de la increíble sensibilidad de quién las pinta y del increíble dolor que sufrió como testigo o protagonista de ese dolor. Los relatos dan cuenta del increíble sentido humano del autor.

Recalcamos el valor humano del autor pues reconocemos que existe un valor en la intención de retratar<sup>15</sup> el dolor, la miseria, la marginalidad. La lectura en función de un contexto histórico podría argumentar que la literatura de Andrade se proponía denunciar la realidad de los grupos marginales, ser heredero del proyecto de la generación del 30, incluso ser uno de los primeros neo indigenistas, entre otras posibilidad de lecturas (Donoso Pareja, 2007). Y sí, todo lo que los críticos digan situando la obra en una época determinada es válido, pero también existe una necesidad mucho más humana, más trascendental. Robalino dirá que “hallan en la muerte la esperanza” (Robalino, 2013, pág. 37), apoyándose en *El sentido trágico de la vida* de Unamuno. Lo que se reconoce en los textos de Andrade es una hebra, que atravesaría la obra, que en momentos es más evidente

---

<sup>15</sup>Se debe aclarar que no se entiende los cuentos como un registro documental. Los cuentos son ante todo ficción, sin embargo, los temas que en ellos se abordan (la materialización de estos temas son los cuentos) responden a un interés particular del autor. Son los intereses, las reflexiones, las ideas del autor las que están plasmadas en los temas que trabajó y desarrolló a lo largo de toda su obra. Estos intereses tendrían que tener su equivalente en la realidad a la que se enfrentó el autor.

y en otros no tanto, pero que marca a los personajes. Esta idea es la de la esperanza y la aceptación de la condición de marginalidad, las vicisitudes, las situaciones de violencia como una oportunidad para hallar esperanza. Los personajes buscan algo, diríamos nosotros.

Esto hablaría no solo del valor estético que tanto el narrador y su trabajo contractivo del mundo del relato, sino también de lo humano y su esperanza por la vida en la intención estética de proyecto narrativo en César Dávila Andrade. El arte verdadero siempre nos regresa a la vulnerabilidad de la situación humana.

En conclusión, en los Trece Relatos, los narradores hablan y construyen las circunstancias fatalistas que los personajes sufren, pues están atados a su condición de seres marginales, seres anónimos. Pero detrás de la fatalidad, de ese determinismo que existe en el destino de los personajes, estaría el autor, como el cerebro tras ese determinismo. El autor reflejaría en los relatos de tanto su propia condición de marginalidad al conseguir imágenes vívidas en los cuentos, pero también revelaría una intención esperanzadora, humana, al hacer que sus personajes acepten su destino (en momentos, hecho muy evidente y en otros no), pues al hacerlo estaría buscando en la muerte la esperanza a la vida.

### **La modernidad en el narrador de Dávila Andrade**

El tema de la modernidad significó cambios en la manera en que los sujetos miraban la realidad, en sus comportamientos y en las lógicas que desarrollaron para asimilar a los otros en la ciudad. El paradigma de la ciudad configura a los sujetos. Esto es que el nuevo escenario, obligó a cambiar la visión. El otro, la configuración del yo a partir del otro, (uno solo puede construirse a través de la mirada del otro (¿implicaría esto un imposible en la

forma de asimilarse, de pensarse?). Uno solo puede pensarse en la medida en que conoce la visión que el otro tiene del yo, así lo explica Todorov (1982). Las miradas de la realidad configuran al yo, pues estas permiten al sujeto construir una visión de la realidad, de su realidad.

Es en la ciudad donde las nuevas relaciones suceden, donde los personajes de *Trece Relatos* se enfrentan a la muerte, al fatalismo en un medio que no alcanzan a entender. Atrás quedaron las relaciones pastoriles, la relación romántica con la naturaleza, la calma de los campos y el mundo mágico de lo natural, que tanto habían calado, durante el romanticismo y durante la generación del realismo social, la visión del mundo. El cambio del campo a la ciudad no fue gratuito. Desplazarse a un mundo donde la soledad ahora se construye en la masa, donde el medio dejó de ser el verde y azul del campo para convertirse en el gris y sórdido mundo de la ciudad y las fábricas, significó un cataclismo en los seres que ahora recorrían las calles.

En Dávila Andrade, el narrador retrata este escenario de la nueva ciudad (nueva porque las descripciones que se hacen de ella dejan sentir un sabor a pueblo y campo que está en el aire, desvaneciéndose en el entramado complejo de la ciudad); así el narrador da testimonio de los cambios, repara en detalles de los personajes y los contextos que estos enfrentan. “El hombre que limpió su arma”, “Un nudo en la garganta”, “Un cuerpo extraño”, “Ahogado en los días”, “La batalla”, dan cuenta de nuevas problemáticas, conflictos propios de la ciudad a los que los personajes deben enfrentarse.

Este testimonio del narrador de Dávila Andrade es clave para entender cómo la modernidad se enfrenta con lo telúrico y lo natural, que hasta ese entonces había marcado

toda la literatura ecuatoriana como un intento de creación de identidad nacional, proyecto al que apuntó la literatura social de los 30.

El narrador de Dávila Andrade es el que habla de los seres marginales, que están todavía acostumbrándose a la ciudad y que por ello no asimilan las lógicas modernas, pues vienen de un mundo completamente diferente del que son originarios. Este narrador pasea por los lindes de la ciudad, que no solo la bordean, sino que también la atraviesan: es un paseo por lo más profundo del entramado de la ciudad moderna, una mirada por las entrañas, por los lugares y los actores que forman parte de ella, pero que son invisibles a los ojos de la misma modernidad.

Entonces, este narrador se permite construir, usando como recurso imágenes vívidas de esta condición en la modernidad. Retrata la soledad y la tragedia de estar desamparado en medio de la multitud. Para los personajes de Andrade, situarse ante la mirada de los demás, de sus pares, significa pasar desapercibidos, porque quienes los miran en ese mundo de miseria y exilio, dentro del universo narrativo, son seres modernos, insensibles, alejados, ignorantes de realidades ajenas a sus mundos. Sin embargo, para los lectores, que se sitúan ante estos otros (nos referimos a los personajes de Andrade) les permitiría observar y tomar conciencia de una realidad ignorada. Las imágenes de Andrade son testimoniales, son ventanas a estas realidades marginales y permiten a los sujetos-lectores modernos tener una visión de los otros marginales y también una mirada del yo moderno enfrentado a esta ciudad que no logran entender del todo.

Así los lectores de imágenes de dolor, ciudadanos de la modernidad, mirarían, en sus paseos por la ciudad, el dolor ajeno con ojos nuevos, pues han reparado en la fotogenia que una postal, un testimonio, devela.



## **Capítulo III**

### *Análisis*

En el siguiente capítulo se analizarán los tres cuentos propuestos: “La batalla”, “El recién llegado” y “Un nudo en la garganta”. Se utilizará como punto de partida para este análisis, y así poder explorar una propuesta de lectura, los conceptos y temas tratados en los capítulos anteriores.

Se ha tomado como línea de análisis guía los conceptos de dolor, de enfermedad y *el otro*, explicados por Susan Sontag en sus ensayos, *Ante el dolor de los demás* y *La enfermedad y sus metáforas*. Las conclusiones a las que la ensayista norteamericana llega en sus trabajos permiten organizar una lectura de los textos de Andrade y aventurar lecturas y reflexiones en torno a ellos.

Se ha usado para este análisis como herramienta indispensable cada relato. Es decir, todo el análisis y las ideas de esta propuesta, están justificadas y sustentadas en el propio texto.

Este análisis no aspira a ser definitivo. Son solo reflexiones y conjeturas que la lectura de estos relatos, a la luz de las conclusiones de Sontag, permiten. Por tanto son un ejercicio de lectura.



## **La Batalla: El compromiso ante la muerte (dolor) del otro<sup>16</sup>**

Sontag explica que la enfermedad es un estado de alteración del cuerpo (Sontag, 2003). La enfermedad altera el curso normal de las cosas, altera el orden. En el siguiente análisis de La Batalla, de César Dávila Andrade, se intentará explicar que la muerte (como resultado de la enfermedad, la enfermedad llevada al extremo) es también un estado que altera el orden para quienes la padecen y para quienes forman parte del entorno, e implica, para el observador (lector), por tanto, una postura ante este dolor, un asumir un compromiso.

Este es el panorama con el que César Dávila Andrade inicia el relato: Adentro, una mujer libra una batalla contra la muerte. Afuera, los soldados batallan una guerra por tomarse el cuartel. Adentro, la hija “presintiendo lo fatal, rompió en agudos sollozos que fueron imitados por su hermano”; el marido observa la batalla de afuera, la de los soldados.

Resulta difícil no pensar en los paralelismos entre personajes y los de estos con los espacios y las acciones. El contraste se logra al describir escenarios, situaciones, acciones, diferentes que terminan analogándose entre unos y otros.

Existen dos batallas evidentes librándose: la de la mujer y la de los soldados. Ambas son contempladas, la primera por la hija y el hermano y la segunda por el marido. Existen también dos lugares, adentro y afuera. Ambos lugares se encuentran cerca: “La tienda quedaba a quinientos metros del cuartel”, lo que significa que tanto batallas como personajes están afectados unos por otros.

“Y ahora, precisamente ahora, el tiroteo maldito. Ahora que se necesitaba salir por el médico, y quizá por los certificaos y el ataúd”(Dávila Andrade, 1984, pág. 137)

---

<sup>16</sup>Las citas de este acápite corresponden al cuento La batalla, en Trece Relatos. Dávila Andrade, C. (1984). Obras completas. Cuenca: Pontificia Universidad Católica del Ecuador sede Cuenca

Adentro y afuera son dos lugares en estrecha interrelación. Solo en el interior puede existir la animalidad, las pasiones y los instintos. El “adentro” es denso, enfermo, turbio y es resaltado por el contraste con la claridad del “el esplendoroso día” y la solución ante la enfermedad de adentro que supone el afuera. La fonda, el interior, es el escenario donde combaten los instintos, donde sucede la muerte (pero la muerte en su expresión más íntima, más animal, más repugnante, más instintiva); es el lugar donde los seres responden a pulsiones, a pasiones, a instintos desprovistos de humanidad. Adentro suceden los instintos. La narración de Andrade se llena de descripciones que retratan, en la penumbra de la fonda, un comportamiento animal de los personajes.

“Los muchachos permanecieron junto a la gran muñeca dormida [la madre], todo el día siguiente. A veces mirábanse en absoluta mudez y llegaban a desconocerse, rayados por el sol que atravesaba las grietas, como estúpidos animales diferentes reunidos por un loco en una jaula de barrotes de oro”(Dávila Andrade, 1984, pág. 141)

“Que extraño verla ahora agonizante, y escuchar ese estertor animal en la garganta por la que, un día habían escapado esas palabras de ternura y deseo”. “La moribunda emitió un chillido de rata aplastada; casi no se le oía ya. De sus labios manaba un hilo verdosa con estrías amarillas” (Dávila Andrade, 1984, pág. 130)

“Huirían para siempre de los hombres, de todos los hombres del mundo y especialmente del hombre-animal-padraastro y del hombre-animal-hermano y de los puercos, cuyos cuerpos veía refundidos en uno solo, huyendo por la montaña, y escondiéndose del Amor entre las grietas tapizadas de fango y de cochambre” (Dávila Andrade, 1984, pág. 143)

Curiosamente, son los animales quienes contagiados por la batalla, tanto por la de afuera como la de adentro, adquieren tintes humanos: los gallos, afuera, “sus corazones de pequeños combatientes, se entusiasmaban adivinando el encarnizamiento de los hombres, y con sus redondeos y brillantes ojos de color incienso, y con sus cloqueos enardecidos, contribuían a atizar la sangrienta llamarada”; y las moscas, adentro, “las moscas giraban ebrias y coléricas e introducían en la atmósfera de la tienda un movimiento semejante al de la ebullición”.

La muerte, como resultado de una enfermedad terrible, cosifica al sujeto: la mujer se vuelve una “muñeca de trapo”. La muerte es el extremo de la enfermedad: el cambio, la alteración comienza con la enfermedad y el sufrimiento de la mujer, próxima a morir. Pero existe una relación entre la muerte como fin de las pasiones y los mismos gestos que en vida se realizan. La muerte trastoca estos gestos, estas pasiones, los corrompe, los enturbia, los desprovee de la humanidad; los instintos y gestos que en vida se hacen, en la muerte son solo imágenes deterioradas y enfermas de lo que en vida fueron.

“(Él, en otras mañanas, en otras albas, sentía que ella se inquietaba en el lecho, a su lado; y sabía lo que deseaba. Quería un peso activo y ardiente sobre su cuerpo. Movía las caderas, se apagaba, mimosa, y sus labios dejaban escapar un tierno gruñido de deseo)”(Dávila Andrade, 1984, pág. 137). El gruñido de deseo animal en vida se análoga con la exhalación que da la mujer al morir. El deseo de buscar satisfacer el instinto y el deseo también busca satisfacer a la muerte (como una forma de instinto); el deseo, por una necesidad imperiosa, ronda la casa.

Existe una constante evocación al vínculo madre – hijo. El deber (castigo si se quiere) es soportar la muerte, y todas las obligaciones que esto implica, de quien propició la

existencia, es decir, de la madre. La obligación del hijo se repite, es “enterrar a la madre”. Sin embargo, el esposo constantemente se convence, como intentando desprenderse de las obligaciones hacia con la madre: “aquí están sus hijos, gracias a Dios; ellos, le deben la vida y no yo, maldita sea”. El marido, sin embargo, es un hijo más que rechaza su vínculo para con la mujer agonizante, su compromiso con ella.

El vínculo es haber pertenecido, haber estado dentro de la madre: “era horrible pensar que el muchacho como el padrastro habían permanecido algún tiempo, cada cual a su manera, dentro del hondo cuerpo de la blanca-madre-muñeca de trapo”.

La enfermedad de la madre, su agonía, convoca diferentes emociones, diferentes formas de enfrentar esta enfermedad-muerte, de enfrentar al dolor ajeno. Dentro, en la fonda, el lugar donde bullen los comportamientos instintivos, el marido es solo una posibilidad de cómo enfrentar a ese dolor. La posibilidad más “cobarde”, más superficial, la más falta de compromiso y vanidosa (pero al igual que las otras posibilidades es humana), que se retrata dentro de la fonda.

“nunca he podido mirar el dolor de los otros; ¡que cada uno se vaya al cuerno como pueda!”, expresa el marido y esta es su postura ante el dolor de la madre agonizante, ante el sufrimiento que se retrata adentro, en la casa. El marido aspira salir, escapar. Es un hijo postizo de la madre y como tal no tiene el vínculo que los otros dos. Es posible que la relación íntima, privada, natural que tienen los dos otros hijos con la madre sea resultado de que ella les haya dado la vida. De ahí su forma de enfrentar la muerte de la madre: mientras el marido arguye una mentira a manera de disculpa que presentará la gente, los hijos se comportan como cachorros ante el cuerpo inerte de la madre:

“Saltaron, el chico desde su sueño; la muchacha desde su cama, y dando alaridos, cayeron sobre el cadáver de la mujer –sobre sus pies, sobre su rostro, sobre su vientre, sobre sus senos – hurgándole de amor desesperado, como cachorros hambrientos que encontraran de pronto a la madre hinchada de leche”(Dávila Andrade, 1984, pág. 140)

El marido es un extraño en el interior de la fonda. La privacidad, la intimidad, por tanto la suciedad, agonía y demás efectos de la muerte son rechazados explícitamente. Dice: “¿cómo he podido aguantar durante cinco años este ambiente de porquería nebulosa y oscura?”.

La naturaleza del marido está fuera de la fonda. Sabemos que “Él era entonces un ruin soldado”, de ahí que la batalla que contempla él sea la de afuera. También, en esta naturaleza foránea a la intimidad (adentro de la fonda) de la madre y los dos hijos radicaría el deseo vehemente de escapar. El marido no resulta un igual, su incapacidad para mirar el dolor ajeno hacen que su propósito sea escapar a la claridad del día.

¿Por qué entonces está atrapado dentro de la fonda? El narrador explica que “En esta tenebrosa densidad, dormían, respiraban, copulaban”. Y es por la naturaleza animal de “la carnicera” y la de sus hijos, los instintos que ellos representan, que él está ahí. Él es un ser instintivo, obediente de sus pasiones.

“Y ella, tan gorda y tan ardiente, sabía a cuerpo de animal recién despostado, y sus senos despedían un cálido tufo de chuleta. Eso, eso, le había entusiasmado a él durante ciertas noches de ternura y de animalidad”(Dávila Andrade, 1984, pág. 139).

“a él, nunca le había atraído la hijastra; de otro modo, no estaría gozando aún de su pequeña media luna de virgen”(Dávila Andrade, 1984, pág. 139)

“Deslizó las manos a lo largo de las espaldas de la chica; oprimió los riñones y le acarició las nalgas como si las estuviera modelando”(Dávila Andrade, 1984, pág. 140).

Son ejemplos de la animalidad que comparte el marido. Pero, de alguna forma, la manera en la que expresa estos instintos difiere de los de la fondera y sus hijos. Ante las caricias que el marido da a la hijastra mientras la madre agoniza, ella, la hijastra, reacciona de esta manera:

“Ella, en el mismo silencio que había guardado, se volvió repentinamente sobre el lecho, se incorporó, veloz, y le descargó un furioso rasguño en el rostro. “¡Atiéndale a mi madre, so cobarde!” gruñó en voz baja, mordiendo rabiosamente las palabras”(Dávila Andrade, 1984, pág. 140).

La niña, si bien reacciona como un cachorro ofendido que rasguña y gruñe ante la ofensa, expresa un llamado de atención. Sus palabras le recuerdan al marido su deber ante la madre y la calificación de cobarde expresa el carácter débil del marido: débil ante la ausencia de compromiso con sus deberes como hijo-amante con la mujer.

La madre, en un tiempo pasado, recuerda el marido, fue una mujer dadivosa, generosa, gorda, jovial, exuberante: “había sido tan gorda y tan jovial. Llamaba la atención de todos; los viejos querían pellizcarle, al paso, y le susurraban alguna palabra arrugada y sucia de rancia saliva”. También, es posible decir que las palabras con las que consiguió que el soldado sea su marido tienen un fondo de ternura y evidente compromiso: “Zambito, cástate conmigo; no tendrás que preocuparte de nada”, “Tengo dos hijos. Contigo serán tres”, “Zambito tengo plata y no tendrás que trabajar”. El compromiso, la obligación contraída, es expresado por la madre (a lo mejor como una forma de consumir un deseo carnal. Una forma de asegurarse con un recurso, el dinero, una manera de saciar el deseo), y

existe como tal. Pero este compromiso es puesto en duda por el marido, de ahí su incapacidad para contemplar el dolor de la mujer y poder condolerse ante él, también de ahí se explicaría su necesidad de escapar; su duda, el conflicto que le provoca esta naturaleza ajena a la fonda podría ser la batalla de afuera, la que él contempla.

La muerte de la madre (su agonía, su enfermedad y por último su muerte) enturbia, pudre, envilece el entorno: “la suciedad grasienta y pegajosa, oliente a muerte y a sangre, enturbiaba los vasos, las botellas, los zapatos, las sábanas”. En vida, la madre es un despliegue de fuerza y vitalidad, mata a las bestias del chiquero y es voraz al comer; se presenta como imagen de la vida, de la abundancia (sus formas “tan gorda y jovial”); y los tres hijos, el hermano, la niña y el marido (recordemos que ella adopta al marido como hijo y a la vez como amante) existen alrededor de ella. La muerte problematiza la existencia, complica el curso normal de la vida (instintos). La muerte, la enfermedad y el dolor (la agonía de la madre, y el dolor de los muertos que supone la batalla afuera) trastocan la existencia.

Hay dos batallas: adentro la madre pierde la batalla contra la muerte y altera el orden, la vida, los instintos. Afuera, la batalla de los soldados problematiza el conflicto del marido, las ansias de escapar. La batalla le impide alcanzar el afuera justamente porque su batalla se libra afuera.

Resulta, entonces, que la muerte mueve los hilos de todo cuanto existe: humanos y animales: “Antes del alba, llegaron las misteriosas moscas: diligentes, lascivas, tercas, obstinadas, pertinaces, porfiadas, testaduras”.

Al final, ante la muerte todos los personajes son similares: todos responden a instintos, todos son sujetos de la muerte. Y ante el dolor, lo que los asemeja, lo que los

iguala, es el compromiso que asumen cada uno de ellos con los sujetos con los que comparten la existencia. Este compromiso estaría retratado en la acción del niño que regresa inmediatamente (ha huido cuando se sabe abandonado) a la fonda cuando la batalla de afuera termina; se retrata también en la acción de la niña que se funde en la cama junto a su madre, y de alguna forma en la del marido (¿un compromiso no ante el dolor ajeno sino ante sí mismo?) que huye para no volver (pues encuentra la muerte afuera).



## **Un nudo en la garganta: La enfermedad como dolor ajeno.<sup>17</sup>**

A continuación se presenta una propuesta de lectura de *Un nudo en la garganta*, un repaso de la narración teniendo como líneas guías la enfermedad, el dolor, y la visión del otro, todos conceptos trabajados por Susan Sontag.

La enfermedad aparece de pronto, súbita, implacable. El personaje se sabe enfermo. La rutina normal es alterada. El orden cotidiano se trastoca debido a este nuevo estado del cuerpo del personaje.

Por un lado, la enfermedad permite alejarse de uno mismo y volver. Es este movimiento el que propicia una toma de conciencia nueva. Dice el narrador: “los sentidos se alejaron de la superficie de su cuerpo y de esa delgada y vigilante lámina con que sentimos el aire circundante”. Es este movimiento hacia fuera del cuerpo el que permite una nueva conciencia de los sentidos. Este nuevo sentido, la toma de conciencia acelera la acción cotidiana, la vida, porque le pone un objetivo, un fin. El personaje se sabe perdido, pero ante este fin inalienable que es la muerte, el personaje intuye un propósito nuevo.

“Y de pronto, su alma salió nuevamente a la superficie, pero como a través de una voz extraña.” “un afán incontenible de vender le apresó. Se puso de pie e internose en la plaza, entre los feriantes. ‘Ahora es sábado. Mañana, domingo, hago la prueba. Si sale mal, el lunes vendo todo y el martes regreso a mi pueblo. Quiero morir allí’” (Dávila Andrade, 1984, pág. 47).

“*Quiero morir allí*”. Este es el propósito con el que el personaje enfrenta el fin, la muerte, enfrenta la vida, el fatalismo irreductible del que es presa. Ante el final, la única

---

<sup>17</sup> Todas las citas corresponden al relato *Un nudo en la garganta* en *Trece Relatos*.  
Dávila Andrade, C. (1984). *Obras completas*. Cuenca: Pontificia Universidad Católica del Ecuador sede Cuenca

opción posible es decidir cómo y dónde terminar, aunque este propósito se presente solo como un deseo.

La enfermedad del que es preso el personaje se manifiesta a través de una voz extraña, una conciencia nueva. Su mal ataca, efectivamente, a su voz, el medio por el cual el comerciante se relaciona con el mundo. La enfermedad lo aísla. Lo convierte en un extraño, un ser incompleto: un buhonero que no puede anunciar sus productos a la gente termina siendo una broma cruel. Pero la enfermedad no solo lo incapacita, sino que además le otorga algo nuevo, algo “extraño”. Es esta “voz” la que se impuesta en el personaje con la cual, ahora, expresa su nuevo estado de conciencia.

Toda la fuerza del personaje se enfoca, entonces, en consumir sus acciones cotidianas. Es la enfermedad la que se presenta como motor. “Sin necesidad de pregonar vendió como la cuarta parte de las breves mercaderías. El hilo y los espejos se le terminaron; pero ya no pensó ni vagamente en reponerlos” Este nuevo deseo, esta conciencia es la que logra que la acción de vender se apresure, incluso podría llegar a ser exitosa; pero vender la mercadería ya no es el fin en sí mismo; se supedita a un fin mucho mayor: el deseo de morir en su pueblo.

Por otro lado, la enfermedad no solo logra un estado nuevo de conciencia: un propósito ante la muerte. Sontag explica que el dolor de los otros es desconocido, anónimo, en la modernidad. Ante esta idea, el personaje de Dávila Andrade, un ser marginal, enfermo, tiene un gesto de solidaridad y compasión.

“A la salida, cerca de la puerta occidental, vio a una muchachita arrimada a un saco de carbón. Estaba muy pálida y tenía en la punta de la nariz una mancha de tizne.” (Dávila Andrade, 1984, pág. 47)

La ternura que esta niña, enferma también, despierta en el personaje le obliga a detenerse y obsequiarle un anillo. Pero eso no termina ahí. El recuerdo de la niña hace cuestionarse al personaje sobre la enfermedad de esta: “Tiene seguramente dolor de estómago” piensa y la imagen de la niña, el recuerdo (la evidencia de que él sostuvo la mirada ante ella) le embarga “como una nube lenta y fría”. Es entre iguales que se puede sostener la mirada y mostrar compasión ante el dolor ajeno. Tanto el personaje como la niña presentan síntomas de enfermedad. Son seres que comparten una dimensión: la enfermedad. El narrador, a través del personaje, presenta una cercanía con el otro, lo reconoce como propio y ante su dolencia ejecuta acciones: se deja invadir por todo lo que le ocasiona ver ese dolor, aun cuando se sabe que el personaje también está sufriendo, no la misma, pero sí su propia enfermedad.

Pero padecer una enfermedad no significa compartirse con todos. De alguna forma, el mal, la enfermedad permite un vínculo nuevo, íntimo, entre quienes la padecen, que se escapa a los vínculos que la sociedad permite. Ante las voces de quienes cohabitan en la misma vecindad, el personaje tiembla y se tapa los oídos. Y al mirar, desde una rendija, la felicidad, la salud de dos jóvenes que coquetean juguetonamente, exclama “ah, tontos”. ¿Es este gesto la reacción de quien se sitúa frente a quienes no reconoce como iguales? ¿La enfermedad, la dolencia iguala a los seres y ante quienes no demuestran síntomas el repudio es consecuente? Se sabe que el personaje es un autoexiliado y no convive ni tiene trato con sus vecinos por decisión propia “en el caserón nadie le conocía. Llegaba siempre de noche y salía al amanecer, antes del sol.” De entre la diversidad de gente que vive en el mismo caserío, es el personaje quien decide aislarse. ¿Pero con quienes cohabita en el caserío?

“Él mismo ignoraba que tenía por vecinos a un soldado casi ciego ya; a un viejecito enano del que decían ser hermafrodita; a dos viejas hermanas, de manta color de agua podrida; a un ex seminarista, por cuyos anteojos su rostro guardaba un vago nepotismo con la cara de los caballos de tiro; a un joven que hacía, con vaga tristeza, flores de cera para tener con qué sustentarse; y a una chica, novicia aún en el oficio nocherniego de buscona.” (Dávila Andrade, 1984, pág. 45)

Son, quienes habitan el caserío, seres marginales ante la sociedad, son similares entre ellos, comparten un estrato, un lugar. Y sin embargo, no son iguales a nuestro personaje, ni antes ni después de contraer la enfermedad, el nudo en la garganta. Así, la enfermedad permitiría una nueva forma de relacionamiento entre quienes la padecen: buhonero y niña.

La enfermedad orilla a quien la padece a ejecutar acciones. Cuando el buhonero se sabe paciente de la enfermedad que le ha arrebatado la voz, y adquiere esta conciencia del final, ejecuta un acto que es arrojar su “vieja corbata azul” a la basura. Este acto, que no ha sido explicitado (hablado - dicho), quizás solo pensado por el buhonero, es un punto de no retorno. A partir de aquí su vida antigua como la conocía no volverá. Él ha cambiado. Por un lado su vivienda, en la que habitaba a su ritmo propio sin interacción alguna con nadie, ha sido quebrantada cuando “oyó las voces de los inquilinos” y observó a los jóvenes en el patio. El equilibrio se ha roto y el personaje ha reconocido a los otros como ajenos a su naturaleza, extraños. Por otro lado, la actividad comercial que tenía y que era su sustento también ha sido trastocada. Se ha consumado en el frenesí. El deseo de vender ya no por vender, sino como un medio para poder tener cierto poder sobre su fin, ha causado que la

actividad en sí sea desvirtuada: cuando se le terminan “las breves mercaderías” “ya no pensó ni vagamente en reponerlas”.

La corbata<sup>18</sup>, símbolo, si se quiere, de la modernidad, del orden, de la burocracia (es un accesorio indispensable de los funcionarios públicos) es mediante la cual el personaje cierra simbólicamente su vida anterior, su rutina.

Esta nueva etapa de libertad a la que el personaje se enfrenta después del acto con la corbata es remarcada por las descripciones del paisaje que el narrador hace. “El aire del domingo fluía azul y luminoso sobre todas las cosas”. A partir de que se desase del azul artificial en la corbata, puede contemplar en su magnitud el azul total del cielo, del aire. El personaje deja de lado el símbolo moderno de libertad que representa la corbata y, por consecuencia del nudo en la garganta (¿los nudos que la corbata dejó?) arroja a la basura la prenda; después de hacerlo, logra contemplar el aire “azul y luminoso sobre todas las cosas”. “En la lejanía, sobre la cordillera, mostrábase como un inmenso glaciar de soñolientas violetas casi doradas” (Dávila Andrade, 1984, pág. 48).

Liberarse no es un acto al que el personaje haya llegado por sí mismo. En eso radica la incapacidad de poder disfrutar del aire azul. Cuando el personaje se sabe partícipe de estos aires azules “respiró con entristecida alegría y quiso –un instante tan sólo- alzar los brazos con el inconsciente anhelo de que se le desvanecieran en el espacio, sin rumor” (Dávila Andrade, 1984, pág. 48); reconoce la oportunidad para alcanzar un nivel mayor de unión con el todo. “Pero en seguida experimentó esa vaga inquietud pulmonar que tan bien conocía”.

---

<sup>18</sup> Piénsese en el cuento *Donuel* de Marco Antonio Rodríguez, donde el protagonista, obsesionado por coleccionar corbatas cae en un frenesí de acumulación de corbatas que lo lleva a terminar con su vida.

La enfermedad, en este caso, es a la vez limitante y propiciante. Despoja al personaje de su vínculo con el mundo, de una parte esencial de su forma de subsistir, lo aísla más de lo que el personaje ha conseguido por sí mismo; pero a la vez le permite un nuevo estado de conciencia, poder atisbar la magnificencia del todo, la libertad y la frescura.

No se conoce mucho sobre el origen de la enfermedad. Su sintomatología, si bien física tiene también consecuencias en el estado psíquico del personaje. La frustración que el personaje padece radica en que la enfermedad lo convierte en un exiliado completo. No puede continuar con su vida porque físicamente es incapaz de hacerlo (ha perdido la voz); también ha perdido el objetivo que movía su trabajo (vender) y ha sido reemplazado por uno nuevo: la ilusión de poder controlar su fin; y el orden en su vivienda ha sido trastocado pues al mirar a quienes cohabitan con él y reconocerlos extraños, el buhonero ha roto el equilibrio. Sumado a esto, las posibilidades que la enfermedad le propicia, la conciencia y el acto de desechar la corbata, también son imposibles para él. Sabe que existe un nivel de paz superior, pero es la enfermedad, la que le ha arrebatado su vida cotidiana, la que le presenta la posibilidad de este nuevo estadio, pero es ella la que le impide acceder.

La enfermedad es frustración. El nudo en la garganta deviene en frustración al saberse el personaje incapaz de pertenecer a ningún lugar. El nudo en la garganta es el exilio llevado al extremo.

El personaje sabe desde el principio cuál será su fin. La muerte es convocada desde el inicio de la enfermedad por el narrador.

La enfermedad, dice Sontag, es un estado donde se altera el equilibrio normal del cuerpo, del ser (Sontag, 2003). Y una vez comprobado que no puede alcanzar los aires

azules ni “desvanecerse en el espacio, sin rumor”, el personaje ensaya su última posibilidad para recuperar el equilibrio anterior. “tomó asiento en una piedra, junto a un pozo de agua de lluvia. Se aseguró de su soledad, escudriñando en derredor y sólo entonces dio comienzo a la prueba que se había propuesto.” Escapar de la enfermedad rompiéndola. Romper el silencio en que se halla prisionero con un último grito que le devuelva la voz. La salida que ensaya el buhonero es en sí misma desesperada y por tanto requiere de soledad. “En primer lugar se habló a sí mismo, en voz baja, que paulatinamente fue elevando. Luego pronunció las vocales con tono más intenso y terminó gritando la letra O. Fue un grito desgarrador y turbio que se quebró repentinamente con un sonido de caña... [] El buhonero sintió que un bocado de sangre amarga le llenaba la boca” (Dávila Andrade, 1984). El grito es imposible, la única posibilidad son los murmullos, aceptar y no violentar la prisión en la que ha caído. Este momento, momento de soledad donde el buhonero constata su no pertenencia, su frustración, es interrumpido por el contacto con otra gente: “la presencia de la gente endomingada que andaba de paseo por esos lugares, le obligó a demudar la horrible emoción que le embargaba. (Dávila Andrade, 1984, pág. 48)”

El contacto con otros y el sentirse “obligado” a mudar las emociones a las que se enfrenta evidencia el problema del dolor *del otro* y la visión de *los otros* sobre el que sufre. En primer lugar el buhonero se reconoce rodeado de gente y oculta su dolencia (la dolencia en este momento es el estado de frustración que enfrenta, además de su dolencia física). En segundo lugar, el narrador no cuenta cómo es percibido por los otros, por “la gente endomingada”, el buhonero. De alguna manera el silencio del narrador, la omisión de esta información es una forma de plantear una pregunta ¿Es percibido por los otros el buhonero enfermo? ¿Es el dolor ajeno percibido en su magnitud (la magnitud que en la soledad

descubrió el personaje) por los demás, por los otros? La ausencia de huellas textuales que permitan intuir una posible respuesta a estas dudas sería una forma de respuesta, también.

¿Qué hacer cuando se ha comprobado el exilio total, la no pertenencia, cuando uno se sabe preso en un quicio sin posibilidad de recuperar lo perdido o de ganar lo prometido; y qué hacer cuando la muerte atisbada ronda alrededor? “decía antiguas oraciones y conjuros supersticiosos; y escuchaba diálogos pavorosos, nacidos de la invencible fiebre que bullía en su sangre adelgazada ya”. El delirio, el misticismo como espacio temporal donde se purgan las ideas, los males, es el tiempo en el que se asimilan los descubrimientos, donde se asume la realidad. En este momento de la narración es muy evidente la dolencia física en el protagonista. La fiebre, el sudor, el insomnio, la debilidad son la sintomatología de una enfermedad profunda, muy honda. El nudo en la garganta original se esparce tanto en el cuerpo como en la mente del buhonero. El personaje debe enfrentar el exilio y también enfrentarse a la dolencia física.

La mañana siguiente a este incidente, el buhonero despierta “bañado en sudor maligno y desecho por el insomnio y la debilidad”. Sin embargo, ante este terrible panorama existe una última posibilidad: “el anhelo inquebrantable del retorno a la aldea nativa”. El regreso como última posibilidad, no de salvación, sino, como último intento de buscar un lugar del cual sentirse parte. Desde el inicio del relato sabemos que es el deseo del buhonero es morir en su pueblo de origen. El fin, como tal la muerte, es claro desde el principio. La muerte es la promesa irreductible. “Quiero morir allí” resuena entre las líneas del texto. La voluntad, no de rechazo a la muerte, sino de empoderamiento, un qué hacer ante este final inevitable, un cómo entregarme al final es lo que desarrolla la narración.



Enfrentarse a la muerte es emprender un viaje espiritual y físico de preparación para retornar al lugar de origen. Es reconocerse, saberse extraño, ajeno a la cotidianidad, a la realidad y desprenderse de las ataduras que mantiene el personaje: voz, mercadería, corbata, cajón. Este es el viaje de regreso: soltar lo que se ha logrado conseguir para entregarse al fin (en el pueblo natal, en el inicio, en el origen) en las mismas condiciones en las que se arribó.

Así, el retorno se presenta como última posibilidad y como último viaje. Debe, para esto, desprenderse de lo último que lo ata la rutina de sus días: “su querido y ya viejo cajón de mercero”. La imagen que el narrador construye es quizás una de las más conmovedoras. “al salir [de la casa de empeño clandestina], recordó en una sola y fugitiva, pero exacta vislumbre, el cuadro de la vida que acababa de amortajar en esa casa”. Al desprenderse de todo, el buhonero quizás vive un tiempo extra o empieza el viaje final para entregarse a la muerte. Recuerda “el antiguo y ya imposible pregón y suspiró con un aliento que nada podría nunca contener”, y con esto cierra el capítulo de lo que fue su vida cotidiana, mundana. Después de esto solo queda la posibilidad final, el viaje.

Pero, el viaje final no significa un cese al dolor. La enfermedad, causante del final, se manifiesta terrible e implacable hasta el último minuto.

“Durante el trayecto que duró cinco horas, 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 al vendedor una aureola oscura y aisladora” (Dávila Andrade, 1984, pág. 49)

El regreso al origen se manifiesta como un verdadero calvario para el personaje. “Pasaré aquí la noche y por la mañana subiré –pensó-. Señor, no me abandones, guárdame.”

Se desprende de esta frase el viaje, el ascenso (el pueblo a donde debe llegar se encuentra arriba), el peligro del viaje, la protección de Dios, el sufrimiento y la posibilidad de redención en la ilusión de control del final.

En toda la narración, la enfermedad que sufre el personaje no se presenta como fulminante. Parte de su sintomatología, diríamos, lo que hace que el dolor en el personaje se desarrolle es la espera. El tiempo sucede, para el personaje, como un proceso de purificación, de desprendimiento de todo lo terrenal, una conciencia de un todo imposible y, también, como espera o como paulatino encuentro con la muerte.

En el último viaje, el personaje debe esperar en un hotel una mañana más para poder, por fin, “subir” (ascender) a su pueblo natal (y en por consecuencia, alcanzar también la muerte). Cerca del final, los malestares físicos (fiebre, sudores) amainan en apariencia: la última noche de espera “se durmió inmediatamente con sueño pesado y turbio”.

La enfermedad ha motivado el viaje final, así que cuando esta retorna, el último acceso de tos le ocasiona una desesperación inusitada al buhonero, se desencadena toda una serie de síntomas que agravan el cuadro que padece: “el hilo [de tos] convirtiéndose en una pequeña astilla, que se hincaba en los tejidos al paso de la saliva. Casi en seguida cobró movimiento propio y comenzó a crecer con el calor de la fiebre” (Dávila Andrade, 1984, pág. 50).

Éste último brote y agravante episodio de la enfermedad es la que le recuerda al buhonero el propósito final: “llegar a tiempo a morir en los brazos de su madre.”. La figura materna es aquí al tiempo, ternura, paz y origen. Es vida y, por tanto, es el lugar propicio para que el buhonero se encuentre con el final. La necesidad de pertenecer a un lugar es

materializado en la figura de la madre. Dentro de ella fue donde comenzó la vida y por tanto volver para terminarla en sus brazos, significa, al menos en la mente del buhonero, hallar algún consuelo en la muerte, ante el inevitable final, dejar, por fin, el mundo en medio del calor de un abrazo materno, calor que fue en donde se ha originado la vida.

La recta final, “el camino que desembocaba en la plaza de la aldea” lo recorrió con la “conciencia lanzada a la desesperación”. La carrera por alcanzar el pueblo es acompañada de visiones de árboles deformados que se burlan de él. Entonces, el fin llega a su punto culminante cuando en medio del frenesí, el nudo en la garganta se aflojaba y “un chorro de inefable aire refrescante, ancho y libre penetró en su caldeado interior. Aspiró con vehemencia, corriendo aún”. Y de pronto con la misma facilidad con que se aflojó el nudo, este “volvió a cerrarse con una violencia insospechable”.

“Y el hombre cayó”

La ironía forma parte de la historia de la enfermedad de este buhonero y es al final de la vida del personaje que el narrador se permite un comentario, a propósito de este juego de tira y afloja del nudo en la garganta. Lo describe como “la última ironía lacerante que le hacía la vida”.

A pesar de esto, la vida continúa. Y las ironías acompañan al buhonero hasta después de muerto. ¿Es la vida la que ironiza o es el personaje un ser marcado por la fatalidad trágica? Lo cierto es que el propósito del morir en el pueblo, en brazos de su madre, el último intento de enfrentarse contra la muerte con cierto control, envuelto en paz resultada imposible. El mercachifle muere a mitad del camino y es descubierto por una fondera. Al examinar el cadáver, la gente del pueblo lo coloca al “costado de la cerca”. “Más nadie reconoció al buhonero muerto”.

Las preguntas sobre el dolor ajeno (la enfermedad), sobre la muerte ajena y sobre la visión que tenemos de los otros permiten hilvanar ciertas conclusiones. Lidar con la enfermedad es un acto de soledad y una nueva conciencia: la conciencia del final; el contacto con los otros obliga a intentar normalizar el sufrimiento; mirar al que sufre es posible siempre y cuando la mirada se haga en igualdad de condiciones, es decir reconociendo el sufrimiento (dolor) propio para enfrentarnos al dolor ajeno.

## El recién llegado: el problema del otro y del lugar<sup>19</sup>

El título de este cuento evoca un viaje, necesario, pero no indispensable de ser narrado. El que ha llegado *recién* no puede, por su condición de extraño, presentarse con todos los hábitos, costumbres; el que llega es diferente porque no es su lugar, su tierra, es un extraño a la tierra que llega. Se puede objetar a esta idea que el regreso implica volver al lugar de donde se empezó el viaje, pero sobre esto diremos que el título no lo explica así y que no existe una huella textual en el relato que sustente esta objeción. Además, después de un viaje, el que ha viajado no es el mismo; también no es el mismo el lugar de partida que el lugar al que se llega, por más que se trate de un retorno<sup>20</sup>.

Se trata, por tanto, el que llega, de un errante. Ante esta situación, para quienes avizoran la posibilidad de entender por completo la naturaleza del extranjero resulta un caso perdido. “No habrá sido un ángel, no había sido duende, no había sido ni mono. Tampoco había gozado de la dudosa progenie adánica”. Solo tenemos la certeza que es un ser vivo. ¿Cómo no situamos ante este ser extraño, diferente?

José Noséquién, nuestro personaje, responde a unos niños que lo interrogan:

“-¿Qué haces aquí?

- Nada. ¿Yo?... nada...sufro.

- Y, ¿De dónde vienes?

-¿Yo...? No sé quién...

- Entonces, puedes llamarte aun cuando sea José.” (Dávila Andrade, 1984, pág. 167)

---

<sup>19</sup> Todas las citas de este apartado son del relato El recién llegado, en Trece Relatos. Dávila Andrade, C. (1984). Obras completas. Cuenca: Pontificia Universidad Católica del Ecuador sede Cuenca.

<sup>20</sup> Piénsese en Odiseo: Ítaca no es la misma cuando él regresa de la guerra. El viaje (el transcurso del tiempo) y las acciones, circunstancias a las que se enfrentan los personajes han efectuado cambios tanto en el que viaja como en el lugar de origen. El lugar de donde se parte es al que se aspira llegar pero nunca serán el mismo lugar.

El personaje sufre. Pero es imposible vislumbrar ese sufrimiento, entenderlo. Ante los niños que lo interrogan no se demuestra ningún síntoma físico de sufrimiento solo existe la enunciación del sufrimiento. Cuando termina el interrogatorio, todos, niños y José, juegan y corren.

El dolor del otro es inexplicable. Solo existe porque es declarado. No se conoce la naturaleza ni se puede hacer una tipología de este dolor, de este sufrimiento.

“En sus rodillas, circuló un frío ancestral. Viró en redondo y corrió a apartarse detrás del remedón. – ¡Usted, delante patrón... yo, nada! – suplicó. El de la lezna, sin comprender el justo terror del pequeño, volviere admirado: “Hombre, ¿qué te pasa? Camina...” (Dávila Andrade, 1984, pág. 166).

Ante la incapacidad de conocer la naturaleza del extraño, sucede que es el extraño quien, mediante el uso del lenguaje, reconoce su lugar, su posición ante los otros. Es el lenguaje el que permite, al tiempo que sortear barreras, crear abismos, pues deja expresar las incertidumbres con respecto a José. “¡Usted, delante patrón... yo, nada!” nos dice y de alguna forma establece su lugar de subordinado. Aclara, mediante esta frase, la relación con respecto a los demás. Pero ante esta incertidumbre, el de la lezna exclama “Hombre, ¿qué te pasa?”. Entonces es el lenguaje el que problematiza, porque es la herramienta que permite cuestionar, expresar las dudas e inquirir una respuesta. Esto supone un aprehender al otro mediante las palabras: cosa imposible con José, pues su condición de extraño, su naturaleza ajena lo convierte en un sujeto imposible de aprehensión. Ante las preguntas del zapatero, “no contestó”. El silencio establece un punto muerto.

¿Cuál es la diferencia entre esta situación y el interrogatorio que mantiene con los niños? La naturaleza de José Noséquién, desde este lugar (al lugar que llega) es explicada,

por el narrador, como: “Debía frisar en los treinta años, pero su estatura y su sonrisa recién llegadas del perfil del el primer niño del mundo, le achicaban el tiempo y le daban ese aspecto que tienen los pequeños minutos caídos sobre el pasto desde la Cuenta General del Cielo” (Dávila Andrade, 1984, pág. 166). Es un ser complejo, pero imposible de asir con la lógica de quienes habitan este “nivel de la existencia”. En eso radica la diferencia con los niños: en ellos no existe un propósito, una intensión a posteriori con José. El interrogatorio se da para establecer un contacto, franquear barreras pero no para entender sino para reconocerlo, mirarlo, nombrarlo. El lenguaje en su estado puro, sin fin, desinteresado, el lenguaje de los niños permite nombrarlo y “le quisieron súbitamente”.

La relación tanto con niños y con adultos es diferente. Con los niños juega y ante el llamado de los adultos “acudía solícito, y se echaba encima de los inmundos fardos, o lavaba los pisos de las fondas, o transportaba salivando copiosamente – pero honestamente – las grandes ollas de hierro colmadas de caldo de mondongo”. Las relaciones que desarrolla con quienes cohabita pueden ser vistas como una forma de coexistencia. Pero la naturaleza de cada una de ellas permite ver que éstas son determinadas por quienes se acercan a José.

Ante un ser distinto, las preguntas que surgen son las siguientes: ¿Cómo me acerco a este ser? ¿Cómo me enfrento ante la posibilidad de la relación con este ser diferente? Partimos del supuesto de que existe un reconocimiento de este ser, por tanto la cuestión radica en cómo se establece la comunicación, la relación. Para lograr esto se puede correr con la suerte de reproducir formas típicas de solventar el problema: el rechazo surge de la imposibilidad del conocimiento del otro y de la incapacidad de establecer una relación de algún tipo. El narrador se preocupa de exponer que, aunque hay un abismo infranqueable

para lograr el conocimiento, existe un tipo de relación que se establece (la del trabajo con los adultos y la del juego con los niños) de ahí que el rechazo no exista como tal en el relato.

La lástima y la compasión suceden a partir de una situación de superioridad. En este relato el tono con que el narrador selecciona las palabras es diferente. En este, las palabras son amables y hasta, diríamos, dulces; se evita epítetos peyorativos, negativos o turbios. Hemos dicho que no existe una completa comprensión de los personajes sobre José. De ahí que no se pueda entablar una relación de superioridad ante José. No sé quién.

La relación, en el caso de este cuento, es una de coexistencia. La convivencia se da a partir de que los personajes son presentados desde sus propios lugares, desde sus roles. No existe una necesidad de dominación sino más bien una necesidad de convivencia.

El tema del dolor que es explicitado por José es curioso, pues resulta imposible entenderlo. A pesar de esto, el narrador da pistas para resolver el sufrimiento. Es, a lo mejor, incomprensible hasta para el personaje que sufre (quizás el sufrimiento es imposible de dimensionar desde el lugar donde se encuentra), la salida se da desde la simpleza del lenguaje y ésta a partir de un reconocimiento del rol, del papel que se tiene.

Aquí es necesario el reconocimiento (si bien no del dolor propio y del compromiso con los otros, imposibles en esta realidad) del rol que se mantiene. José establece eso en todos sus diálogos: “Yo, nada” repite. Y es justamente esta frase de aceptación, (no de inferioridad, pues la nada no implica una categoría menor, sino más bien un vacío, una ausencia de conocimiento, del lugar de la existencia en el que se encuentra, la que propicia que quien se acerque, se muestre también desde su posición y rol y desarrolle la relación con José de acuerdo a la naturaleza que cada personaje tiene.



José es siempre a quien llaman. Pero en la escena final, sucede algo diferente. Se anuncia la desaparición de José (¿El final?). “Solo una persona conoce la verdadera causa de la aparente infidelidad”. Esta aparente infidelidad se da pues José ha abandonado su lugar, “desapareció intempestivamente del agrio y rojizo barrio de las curtiembre”. Aquí, el narrador permite descubrir que la única relación concreta que existe en realidad es con el lugar al que José ha llegado, por tanto las otras, las que mantiene con los otros personajes son consecuencia directa de esta. José desaparece porque ante una “señorita inglesa” que le ha evocado imágenes y sentimientos de su estadía anterior (como fox-terrier), José es quien toma la iniciativa y se abalanza sobre ella.

Este *tomar iniciativa* puede ser visto como una remembranza de la estadía anterior que mantuvo José: antes “había sido un distinguidísimo fox-terrier de propiedad de una bella litera inglesa, en el condado de York”. Ahora, ocupa un cuerpo humano. Pero la reminiscencia que tiene al ver a esta dama inglesa provoca un conflicto: dos momentos no pueden coexistir al mismo tiempo en una realidad, dos conciencias no pueden habitar un mismo cuerpo.

Ante este encuentro, el equilibrio se ha roto. La conciencia del lugar se ha trastocado y por tanto José “enloquecido de un infinito afán, echó correr y desapareció”.

El texto problematiza el problema de El Otro. Plantea un caso extremo donde una naturaleza que no es humana habita un cuerpo humano. El texto plantea una respuesta: es el lugar que se habita con el que se entabla una relación mucho más fuerte que con otros seres. Asumir esta relación con el lugar al que se llega, significa reconocer mi lugar y por tanto poder enfrentarme a las relaciones con los demás habitantes. Ante naturalezas extrañas, los

caracteres que permiten la comunicación aparecen fuera de los cuerpos y se ejecutan de acuerdo al lugar en el que habitan.

## **Conclusiones**

El ejercicio de lectura implica un proceso complejo donde se reúnen, en el texto, lector y autor. Para ejecutar la actualización que demanda el acto de lectura, todos los elementos denotativos y connotativos deben ser re significados por quien se aproxima al texto. Todo se encuentra en el texto. Esto supone que el texto contiene en sí mismo la presencia de su autor (un *estilo* o un *autor ideal* que hace que el texto sea así y no de otra manera), y que los mecanismos que hacen que funcione ese mundo contemplan en su dinámica a un lector que descubrirá estos. La actualización de un texto literario, entonces, sucede cuando se interrelacionan sus elementos textuales y se configuran modelos de lecturas, teniendo como base al texto mismo.

César Dávila Andrade propone en su obra (tanto narrativa como poética), de forma original, experimental, compleja las preocupaciones que su sensibilidad de escritor-poeta le provocan; son sus intereses, sus conflictos, que enfrenta, lo que retrata; es una voz que supera los discursos estéticos y políticos de la generación anterior (generación del 30) y revitaliza la mirada que sobre la realidad se tiene en un discurso literario novedoso, insólito, experimental.

El retratar la realidad desde una sensibilidad diferente implica, en Dávila Andrade, volcar la mirada hacia los seres que el proyecto de la modernidad ha invisibilizado. Son estos seres extraños, marginales, exiliados los protagonistas de los mundos narrativos que conforman su corpus narrativo. Los cuentos de Dávila Andrade recogen las historias de seres que no tienen cabida en la sociedad moderna.

El dolor, la enfermedad y la relación que *el otro* exige de quien lo mira, configuran una temática constante en los cuentos seleccionados. Estos temas propician reflexiones que exigen del lector una postura al situarse ante estos retratos de dolor, enfermedad, ante esta

visión de *los otros*. La lectura de estos textos exige mantener la mirada ante el dolor y la extrañeza de situaciones, personajes, cuerpos, conflictos, realidades que la modernidad censura o invisibiliza. Es innegable el dolor que César Dávila Andrade retrata en sus cuentos; es innegable la condición, la marginalidad y el exilio de sus personajes; y con todo esto, es innegable que la lectura de estos retratos de dolor, de estos mundos narrativos, exige una postura y una sensibilidad mínimas al lector.

De la lectura de estos cuentos, se desprenden las siguientes conclusiones.

Los textos de Dávila Andrade llevan al extremo el problema de *El Otro*. Su propuesta ante seres extraños, ante seres ininteligibles por la comunidad, es reconocer al lugar como único escenario donde las relaciones y el reconocimiento suceden. De esta manera, prejuicios y los problemas que surgen al enfrentarse a seres extraños son anulados por la ponderación, no de los seres per se, sino de los seres en función del lugar en que se desarrollan.

El dolor ajeno (la enfermedad), la muerte ajena y la visión que tenemos de los otros es posible mirarlos siempre y cuando la mirada se haga en igualdad de condiciones, es decir reconocer el sufrimiento (dolor) propio para enfrentarnos al dolor ajeno. Ante el dolor, lo que asemeja a los seres, lo que los iguala, es el compromiso que asumen cada uno con los sujetos con los que comparten la existencia.

La propuesta estética de César Dávila Andrade permite estas lecturas a partir de la construcción de imágenes y escenarios complejos y vívidos. Se dice complejos porque las narraciones se construyen en varios niveles semánticos, con diversas posibilidades de lectura; y vívidas porque las descripciones que los narradores hacen retratan los conflictos, relaciones, escenarios, personajes, y permiten sentir como propio el dolor ajeno.



## Bibliografía

- Balladares, M. A. (2009). Boletín y elegía de las mitas o la culminación de la vanguardia indigenista en el Ecuador. Ensayo no publicado proporcionado por la autora.
- Barthes, R. (febrero de 2013). *La muerte del autor*. Obtenido de <http://lpad.laintser.com/http://lpad.laintser.com/wp-content/uploads/2013/02/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y tres fragmentos*. México: Itaca.
- Berman, M. (1995). *Todo lo sólido se desvanece en el aire : la experiencia de la modernidad*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Carrión, C. E. (2007). *La diminuta flecha envenenada. Entorno a la poesía hermética de César Dávila Andrade*. Quito: Centro de publicaciones PUCE.
- Carvajal, I. (2005). *A la zaga del animal imposible. Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión .
- Carvajal, I., & Pacheco, R. (2009). *Antología de poesía*. Quito: Alfaguara.
- Cohen , J. (1977). *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Editorial Gredos.
- Cortázar, J. (1972). *Último Round*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Crespo, M. R. (1997). *Tras las huellas de César Dávila Andrade*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Dávila Andrade, C. (1984). *Obras completas*. Cuenca: Pontificia Universidad Católica del Ecuador sede Cuenca.
- Dávila Vázquez, J. (1984). Aquella voz inmensa, muda y clara. En C. D. Andrade, *Obras completas* (Vol. I, págs. 13 - 87). Cuenca: Pontificia Universidad Católica del Ecuador-Sede en Cuenca, Banco Central del Ecuador.

- Dávila Vázquez, J. (1998). *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*. Cuenca: Facultad de Filosofía, Letras y Ciencia de la Educación, Universidad de Cuenca.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Graetzer Alvarez, M. (1983). *Los cuentos de César Dávila Andrade: desde la tristeza milenaria hacia la iluminación*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Guzmán Játiva, D. (2016). *DEtetives en la vanguardia*. Quito: Centro de publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Marinello, J. D. (2005). *Reseña de "Ante el dolor de los demás" de SUSAN SONTAG*. Obtenido de Pontificia Universidad Católica de Chile: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=97117402018>
- Oquendo Troncoso , X. (2011). *Antología de la poesía ecuatoriana. De César Dávila a nuestros Días*. México - Ecuador: La Cabra Ediciones.
- Ortiz, D. (28 de enero de 2015). *Hernán Rodríguez Castelo y la discusión sobre el canon literario*. Recuperado el julio de 2016, de Elcomercio.com: <http://www.elcomercio.com/tendencias/hernanrodriguezcastelo-canon-literario-ecuador-cultura.html>
- Pac, A. (2005). *Voltaire: El Poema sobre el desastre de Lisboa o Examen del axioma "Todo está bien"*. Obtenido de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/>: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.114/ev.114.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.114/ev.114.pdf)
- Pérez Pimentel, R. (s.f.). <http://www.diccionariobiograficoecuador.com>. Obtenido de César Dávila Andrade: <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo14/d1.htm>
- Platón. (1999). *Menón ; Crátilo ; Fedón*. Madrid : Planeta Deagostini.



- Pozuelo Yvancos, J. M. (2003). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Prigogine, I. (2009). *Tan sólo una ilusión*. Obtenido de <http://elartedepreguntar.files.wordpress.com/>:  
<http://elartedepreguntar.files.wordpress.com/2009/12/prigogine-ilya-tan-solo-una-ilusion-conferencia.pdf>
- Rivas Iturralde, V. (Octubre de 1967). La imposible división de las obras de César Dávila Andrade. *Letras del Ecuador*(133), 2.
- Robalino, V. (2013). *Experiencias del exilio en Alejandra Pizarnik y César Dávila Andrade*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión .
- Rodríguez, J. M. (2008). *Información estética en el relato*. Quito: Intiyan.
- Rubio Casanova, S. (2005). *Lo grotesco en la cuentística de César Dávila Andrade*. Quito: Puce (tesis de maestría).
- Segre, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Grupo Editorial Grijalbo.
- Showalter, E. (2002). *Escribir bien la mejor revancha. Susan Sontag*. Obtenido de [debatefeminista.com](http://www.debatefeminista.com/): <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/escrib217.pdf>
- Sontag, S. (2003). *La enfermedad y sus metáforas*. Buenos Aires: Tauros.
- Sontag, S. (Agosto de 2013). *Ante el dolor de los demás*. Obtenido de [blog.fotoespacio.cl](http://blog.fotoespacio.cl/):  
[http://blog.fotoespacio.cl/wp-content/uploads/2013/08/Sontag\\_Ante\\_el\\_dolor\\_de\\_los\\_demas.pdf](http://blog.fotoespacio.cl/wp-content/uploads/2013/08/Sontag_Ante_el_dolor_de_los_demas.pdf)
- Sontag, S. (2014). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.
- Torregrosa, M. (2014). *El tren de la lluvia*. Madrid: Editorial Renacimiento.

Universo, r. e. (20 de febrero de 2011). *La reedición de 'Pucuna' trae historia de Tzántzicos*. Recuperado el junio de 2016, de El universo.com: <http://www.eluniverso.com/2011/02/20/1/1380/reedicion-pucuna-trae-historia-tzantzicos.html>

Vargas Llosa, M. (1971). *Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores.

Vilches, L. (1992). *Lectura de la imagen. Prensa, radio y televisión*. Barcelona: Editorial Paidós.