

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y
ECUATORIANA**

**TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DE TÍTULO DE MAGÍSTER EN
LITERATURA HISPANOAMERICANA Y ECUATORIANA**

**LO FEMENINO: LA VIDA Y LA MUERTE COMO BÚSQUEDA DE
RETORNO AL ORIGEN EN LOS *TRECE RELATOS* DE CÉSAR DÁVILA
ANDRADE**

GLENDA VIÑAMAGUA QUEZADA

DIRECTORA: DRA. MYRIAM MERCHÁN BARROS

QUITO, 2022

Este trabajo de investigación está dedicado a Dios,
quien me fortaleció en cada paso.

Un agradecimiento especial a mi maestra Myriam Merchán,
por su generosidad, su guía y
principalmente por su paciencia durante
este recorrido.

Al maestro Vicente Robalino y a la maestra Guadalupe
Uquillas porque su paciencia y su confianza me
animaron a cumplir con esta meta.

A César Chávez, por su sonrisa amable, por compartir
con generosidad su conocimiento.

APROBACIÓN DE LA DIRECTORA

Como directora del trabajo de titulación *Lo femenino: la vida y la muerte como búsqueda de retorno al origen en los trece relatos de César Dávila Andrade* desarrollado por Glenda Viñamagua Quezada, estudiante de la Maestría en Literatura Hispanoamericana y Ecuatoriana, informo que he supervisado la finalización de su tesis de maestría y he revisado la incorporación de las correcciones respectivas, por lo que apruebo la redacción final del documento escrito con el objetivo de continuar con los trámites correspondientes para su defensa oral.

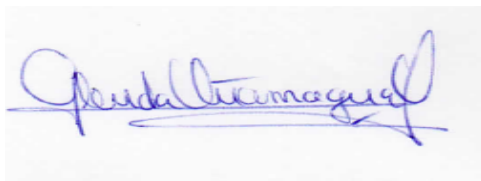
A handwritten signature in blue ink that reads "Myriam Merchán Barros". The signature is written in a cursive style and is positioned above a horizontal line that spans the width of the signature.

Myriam Merchán Barros

DIRECTORA

DECLARACIÓN DE AUTORÍA

Yo, Glenda Viñamagua Quezada, declaro bajo juramento que el trabajo aquí presentado es de mi responsabilidad; que no ha sido presentado previamente para otro grado o calificación profesional; y que he consultado las referencias bibliográficas incluidas en el documento.

A handwritten signature in blue ink, reading "Glenda Viñamagua Quezada", with a horizontal line underneath the name.

Glenda Viñamagua Quezada

RESUMEN

En este trabajo de investigación se realizó un análisis crítico e interpretativo de los *Trece Relatos* de César Dávila Andrade, cuyo eje temático aborda la visión de lo femenino como el espacio al que se anhela retornar después de la muerte. Para desarrollarlo se centra en tres ejes temáticos: la concepción de lo femenino, la circularidad del tiempo y la retrospectión o analepsis como vínculo que enlaza lo femenino con la circularidad del tiempo en la diégesis del relato. Este análisis, que parte desde una tradición hermenéutica, se ha sustentado en presupuestos teóricos de Carl Gustav Jung, Joseph Estermann y Gerard Genette. El objetivo de esta investigación es analizar cómo se resignifican las concepciones de la vida, el tiempo cíclico y la muerte en la obra *Trece relatos* de César Dávila Andrade cuando se vinculan con el arquetipo de anima o lo femenino, establecido como tema recurrente. De esta manera se establece que tanto la vida como la muerte se suceden, interrelacionan y se generan constantemente en íntima relación con los símbolos que se relacionan con lo femenino en los relatos seleccionados.

Palabras clave:

Trece relatos, César Dávila Andrade, lo femenino, *anima*, tiempo circular, analepsis.

Tabla de contenido

RESUMEN	iii
Palabras clave	iii
A MANERA DE PREFACIO	viii
El pensamiento de César Dávila Andrade.....	viii
Introducción	1
CAPÍTULO I	6
La proyección de lo femenino	6
1.1. <i>Anima</i> y la simbología de lo femenino	6
1.2 Lo femenino en los <i>Trece relatos</i>	9
1.3 Metaforización de lo femenino en elementos de la naturaleza	49
1.3.1 Abismo	51
1.3.2 Cueva	52
1.3.3 Agua.....	54
CAPÍTULO II	61
El tiempo cíclico un espacio de continuidad	61
2.1 La visión cíclica del tiempo	61
2.2. La visión circular del tiempo desde la filosofía andina.....	62
2.3. La visión cíclica desde la filosofía oriental	66
2.4 Manifestación de la visión circular del tiempo en la narrativa de los Trece relatos	69
CAPÍTULO III	85
La analepsis, vínculo entre pasado y presente	85
3.1 Analepsis y circularidad del tiempo	85
3.2 Lo femenino y la analepsis en la construcción de los <i>Trece Relatos</i>	98
CONCLUSIONES	112
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116
ANEXO 1	120
Documental Biográfico Primera Parte César Dávila Andrade "Ángel sin cielo" 1990.....	120
ANEXO 2	121

Documental Biográfico segunda Parte César Dávila Andrade "Ángel sin cielo" 1990	121
ANEXO 3	122
Concepción del tiempo y el símbolo del caracol o churo. Audio facilitado por: Waskar Caluña.....	122
ANEXO 4	124
Concepción del tiempo y el símbolo del caracol o churo. Audio facilitado por: Waskar Caluña.....	124

A MANERA DE PREFACIO

El pensamiento de César Dávila Andrade

Para adentrarse en la obra de César Dávila Andrade es preciso explorar su cosmovisión, pues de ella se desprenden elementos que son significativos para comprender su creación, pues tanto sus experiencias personales, como su contexto sociohistórico influyeron en forma decisiva para forjar su estilo y visión como escritor y los logros alcanzados en su trabajo con el lenguaje literario.

César Dávila Andrade nació el 5 de octubre de 1918 en Cuenca y murió el 2 de mayo de 1967 en Caracas. Desde el seno familiar, la tendencia política se convertiría en uno de los detonantes que irían perfilando su postura ideológica. Su familia paterna participaba tanto en el ámbito político como cultural, mientras que por el lado materno había más apego hacia el ámbito literario. Estas cercanas influencias forjaron su compromiso como escritor, que devendría en un profundo compromiso con el ser humano.

La niñez de César Dávila Andrade se fue construyendo dentro del contexto histórico de la Revolución Liberal que detonó el 5 de junio de 1895 y se extendió hasta 1925 con el último gobierno heredero del Liberalismo. La familia de su padre, Rafael Dávila, se caracterizó por ser muy comprometida con la cultura y la política, en este último aspecto cabe señalar que estaban divididos entre las corrientes conservadora y liberal. Esto sin embargo no formó parte de las preocupaciones de César Dávila Andrade, quien se convirtió en un revolucionario frente a la figura paterna, no solamente por su elección política, sino por su particular forma de ver la vida:

Nuestro autor era un inconforme, y desde muy joven rechazó las ideas conservadoras de su progenitor, sin que esto quiera decir que simpatizase con las de sus tíos. Su búsqueda iba por otros derroteros, más amplios, universales y profundos, y en su dialéctico espíritu podía aliar las ideas igualitarias y revolucionarias del socialismo, al que se afilió pronto, con las apasionadas persecuciones interiores del espiritualismo de todos los orígenes imaginables. (Dávila, 2010, p. 9)

Dávila Andrade fue muy cercano a su madre, Elisa Andrade; la imagen materna lo acompañó de forma importante en su definición como escritor e incluso el abordaje de lo femenino llegó a convertirse en un tema recurrente en su obra. Este leitmotiv, ya sea por la cercanía con su madre o por escarbar en lo profundo del ser humano hasta encontrar ese punto de convergencia en el que se une la humanidad, le permitió reflexionar sobre lo cotidiano, sobre las personas anónimas y sobre aquello que pasa desapercibido pese a contar con un notable valor para conocer las complejidades humanas. Estas preocupaciones formaron parte de la búsqueda de César Dávila Andrade, pues él también vivió relegado de la sociedad, ya que pese a ser un referente de las letras ecuatorianas, el país no reconoció su labor intelectual y más bien lo orilló al espacio de los personajes anónimos, sobre quienes él luego reflexionaría en sus obras:

Muerto y en tinieblas como esta ciudad le obligó a vivir, César Dávila Andrade hoy reconocido, pero no suficientemente comprendido, hoy recordado pero no definitivamente estudiado, tal como si un sino fatal le persiguiera aún después de muerto en esta ciudad y este país que lo relegó por años. Se debatió entre el ser artístico y las duras condiciones de vida que tuvo que afrontar en su niñez y adolescencia. Estudia apenas hasta el segundo curso de colegio, después obrero de fábrica para poder educar a sus hermanos, condiciones que le acercaron al

dolor humano en todas sus facetas y amar a quienes lo padecían con el dolor de Cristo. (Cine Ecuatoriano, 2018, 2:22)

Su fortaleza intelectual y su alta sensibilidad fueron determinantes en su camino por encontrar el punto donde el ser humano se vuelve igual a otro en la intimidad del ser. Compartir con quienes son relegados de la sociedad el mismo sentir y el mismo lugar, fue decisivo al momento de construirse un espacio como escritor. Ello, sin embargo, no redime el hecho de que la esfera cultura haya desconocido el trabajo intelectual de César Dávila Andrade:

Mi hermano, el mejor cargo que ha tenido en Cuenca es el de ser amanuense auxiliar de la Corte de justicia, con cargo de amanuense portero. Yo me acuerdo muy bien y no me da vergüenza decir, el nombramiento decía amanuense portero. Es decir que él tenía que barrer el juzgado del crimen, él tenía que arreglar el archivo, él tenía que hacer todo. En esa época era presidente de la Corte el doctor Antonio Borrego Vega, él le llevó a trabajar de amanuense portero que es el mejor cargo que le han dado en Cuenca. (Cine Ecuatoriano, 2018, 3:21)

El testimonio que antecede pertenece a Olmedo Dávila Andrade, y da cuenta de la desatinada actitud de los organismos culturales con respecto al trabajo de un intelectual ecuatoriano de singular valía, como fue su hermano, César Dávila Andrade, quien se estableció en Quito en 1944, donde trabajó como corrector de pruebas en la Casa de la Cultura. Cabe señalar que en ese entonces “el corrector antes que un oficinista era un obrero que trabajaba junto con los prensistas en el mismo taller de las máquinas de impresión. De esta manera, Dávila Andrade pasó de simple proletario a proletario intelectual” (Espinosa, 2018, párr. 38). En Quito, su trabajo como escritor fue reconocido por Benjamín Carrión, quien según testimonio de Olmedo Dávila, citado

por Espinosa (2018), le habría sugerido “que ya no era obligación hacer correcciones, que lo haga solo si lo quería hacer” (Párr. 41).

César Dávila Andrade encontró un espacio de resistencia en el recogimiento, en la reflexión, en lo oculto, en lo olvidado, en lo relegado. De allí se intuye que estas condiciones lo llevaron a adentrarse con sensibilidad en un entorno frecuentado por personas relegadas de la sociedad. Al respecto, Espinosa (2018) establece esta analogía:

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

Vivibebía en los sitios más sórdidos de la otra oscuridad, la del vicio, y se le adivinaba una vida secreta de la que nadie tuvo jamás pruebas... Pero era seguro que atravesaba las cantinas más abyectas frecuentadas por rateros, explicándoles el amor universal; los increíbles lupanares de desdentadas diciéndoles que su vientre era un montoncito de trigo cercado de lirios y hablándoles del cuerpo astral, y de allí salía, iluminado, intacto, con su poesía hermética, esotérica, pura. (párr. 60)

César Dávila Andrade se detenía a explorar al ser desarraigado, desposeído, pero principalmente se detenía para escarbar en el sentir profundo del ser humano, pues buscaba indagar y explorar en el interior de la conciencia para comprender al ser universal. En este proceso se vinculó también con un lado esotérico, otro espacio en el que nutrió su conocimiento y desarrolló su talento literario. Plasmó estos temas en su obra literaria, gracias al ejercicio pulcro del lenguaje creativo, que en su momento no fue reconocido, así como tampoco lo fue su talento como escritor.

La voz creadora de Dávila explora en lo profundo del alma humana, esta visión toma forma a través del lenguaje literario al recargarla de descripciones que evocan, por ejemplo, temas recurrentes que inquietan al ser humano: la idea de Dios, del sufrimiento, la justicia, la soledad, la reencarnación o el sentido de la vida y de la muerte y la presencia de lo femenino como una fuerza que lleva a cuestionar el orden establecido, además de la existencia que se extiende más allá del tiempo:

La conciencia de un destino trascendental ha sido conseguida por los mejores, y sus señalamientos son múltiples, aunque todos se nos aparecen como diluidos en los textos, quizás porque la sensibilidad y la facultad de captación modernas carecen todavía de una vivificación especial, relacionada con esferas de maravillosa tenuidad.

Pero, aparte de la toma de este tipo de conciencia, le es menester al poeta -creo yo-, obtener en su vida -a lo largo de toda su vida- la oportunidad de estos contactos con el destino vislumbrado; pues, sólo la ilación ascendente de esta clase de experiencias puede guiar su percepción interna y articularla con la realidad, en destellos que sobrepasan el espacio y el tiempo. (Dávila, 1984, p. 436)

Su labor como escritor constituyó su razón de vida, pero consideraba el trabajo con la poesía como “ un quehacer que acerca al hombre a Dios y, por tanto, una forma de trascendencia espiritual” (Espinosa, 2018, párr. 87).

Con estos antecedentes, se abre paso para realizar un acercamiento a la obra de Dávila Andrade, donde el contexto del autor cobra relevancia; entonces es preciso considerar cuatro vertientes, a las que Dávila Vásquez (1998) reconoce como elementos esenciales de los “Desarrollos Poéticos: El universalismo, El realismo, El surrealismo, El hermetismo” (p. 145). En la primera parte de este análisis se tomarán el primero y el

último momento de esta clasificación, pues en ellos se encuentran elementos latentes en los *Trece Relatos* que permiten profundizar en su estudio, adentrándonos en la búsqueda de cómo confluyen los preceptos de las culturas tradicionales en su concepción del mundo y cómo estas se hacen tangibles en la obra literaria del autor.

El Universalismo presente en la obra de Dávila Andrade da cuenta de un escritor que profundiza en el conocimiento interno del ser, lo que se trasluce en la construcción de sus personajes. Este estilo marcado de su obra procura que el lector se acerque desde su individualidad hacia personajes que vuelven universal un sentir o una interrogante o un cuestionamiento y así vincula al ser humano con un sentir colectivo.

De esta manera toma distancia de la tendencia que marcó la época en la que vivió, donde los temas literarios que trataban escritores ecuatorianos consolidados como Jorge Icaza, Alfredo Pareja o Adalberto Ortiz abordaban personajes relegados de la sociedad desde su individualidad. Se retrataba, por ejemplo, al indígena, al afro, al cholo, al obrero y su relación con una sociedad agresiva. Dentro de este contexto, en las letras ecuatorianas sobresale la visión particular de César Dávila Andrade, quien acorde a su sensibilidad y su compromiso con el ser humano, mostró el mundo interior de sus personajes con un afán de sacar a la luz el punto de conjunción de toda la humanidad que se encuentra vinculado a sus profundas reflexiones:

Dueño de una visión de mundo ancha, dentro de la que cabían formas de pensar y percibir la realidad muy lejanas de lo provinciano y estrictamente local. Esa tendencia a ser un hombre de mundo, en el sentido más amplio y colectivo del término se mantendrá a través de los diversos periodos creativos, con una intensidad cada vez mayor. (Dávila Vásquez, 1998, p. 145-146)

La postura que asume Dávila Andrade lo lleva a sobrepasar el límite que marca el lugar de origen, y lo conduce a explorar en el ser universal, observar su mundo y

comprenderlo para convertirse en su voz. En este sentido, el espacio geográfico como una barrera queda subyugado ante la resonancia hacia espacios más profundos de ser, que retumban en el alma humana. Espacios que se tornaron en el leitmotiv del autor y que están acordes con “Esa tendencia a ser un hombre del mundo, en el sentido más amplio y colectivo del término” (Dávila Vásquez, 1998, p. 146).

Estas preocupaciones latentes en su obra se pueden percibir en cuentos como *El elefante*, donde el protagonista experimenta un conflicto interno cuando llega a ocupar el cargo público de inspector que había anhelado desde hacía mucho tiempo: “Llegar a Inspector de una Comisaría Municipal de Mercados es una cosa ardua para un hombre que no tiene valimientos en las cumbres edilicias. A veces -y esto es raro-, se asciende por el puro merecimiento (Dávila, 2010, p. 193). El compromiso que siente al haber llegado a un cargo público sin que ello implique una mancha, como el estigma que caracteriza a este tipo de puestos, lo lleva a profundizar en un sentido de justicia donde interviene el deber, las convicciones éticas y las dinámicas que se establecen dentro de la convivencia y el devenir social:

Por temperamento era orgulloso, incorruptible, insobornable, propenso a cierta cómica vanagloria. La Inspectoría llegaba a consagrar fulminantemente estas gallardas cualidades. Barrería con todas las deshonestidades: todo lo sucio, lo sospechoso, lo magullado, lo maloliente, lo pútrido, lo corrupto, lo dañino, lo pernicioso, lo insalubre, lo antihigiénico, desaparecería de todos los mercados urbanos bajo el imperio de una sola palabra suya. Y, él, personalmente, jamás aceptaría ni la más leve insinuación de soborno.

Ardiente, elocuentemente, pensó para sí: “Jamás aceptaré ni una sola lechuga”.
(Dávila, 2010, p. 194)

La voz narrativa grafica a través de la etopeya a un personaje incorruptible que se ofrece a sí mismo llevar su puesto con dignidad e impedir que mancillen la postura con la que él había forjado su vida. Sin embargo, en el ejercicio cotidiano de su actividad sucumbe ante la insistencia de una vendedora de comida en un mercado. En ese punto del conflicto, el hombre se debate entre ceder ante el placer de un alimento que provoca o mantenerse firme en su resolución inicial:

Señor Inspector, pruebe un solo pedacito. Como si debiera emitir su juicio, ¡nada más!

-Humm, Jiménez -replicó el Inspector; y agregó:-¡Bueno, pero que sea únicamente por deber, ¡para informarme!

Y tomó la tirilla de asado, compuesta de sutilísimos hilos de carne color de oro mate. La masticó rápidamente, echó las manos atrás y terminó escupiendo, colérico.

-¡Vamos! -dijo, repentinamente cambiando- ¡Vamos, señores, no hemos venido a comer sino a trabajar; velar por la salud del pueblo consumidor. (Dávila, 2010, p. 196)

El rigor del personaje se manifiesta en su actitud con respecto al alimento que le ofrece una vendedora de la plaza que él visita. Este acto lo lleva a una lucha interna donde se debaten el comportamiento social frente a las convicciones personales y cómo estas chocan dentro del entorno familiar. Se puede notar en esta escena el anhelo de un retorno del tiempo, con el afán de guiar un comportamiento en función de las convicciones personales y que se mancilló cuando sintió el sabor del alimento en su boca.

Es significativo destacar que cuando el protagonista llega a su hogar, ya no es el Inspector, la voz narrativa le proporciona identidad a través de un nombre: Antonio

Andrade y Argudo. Es en ese instante confluyen en el protagonista tres momentos: su ofrecimiento inicial al asumir un puesto público, sus principios y la disyuntiva amor-desprecio que le provoca su familia, compuesta por su esposa y dos hijas, a quienes se describe a través del uso de la prosopografía, una figura que permite observar a través de la mirada de la voz narrativa a una niña con discapacidad motriz.

Se pinta un personaje confundido en una feroz lucha interna que se enunció desde el inicio de la obra, la falta de concordancia corazón y cerebro rebrota en la preocupación universal que surge cuando los deseos que se anhelaban se cumplen cuando ya no hay la energía para disfrutarlos: “-¡Carajo, pensar que pude llegar alto y muy alto! Pero, cojos por aquí, cojudos por acá, me obstaculizaron el camino. ¡Y ahora ascendido a los tiempísimos, cuando no valgo ya ni para bitoque...!” (Dávila, 2010, p. 196). Nuevamente el tiempo cobra protagonismo en esta escena, y es importante destacarlo, pues este se reivindica cuando Antonio Andrade y Argudo logra deshacerse de un trocito de la carne que le ofrecieron en el mercado y que tanto malestar le provocó:

-Vaya, por fin algo útil en esta... ¡casa! Arrancó el espejo en el que se miraba la hija mayor y se aproximó a la ventana. (La pequeña coja acurrucada en la cama, dejó de lloriquear: le contemplaba). Antonio Andrade y Argudo, sosteniendo el espejo con la izquierda, se escarbaba con el alfiler entre los dos primeros molares superiores del lado derecho. En cierto momento, expiró un ‘Ah’ de alivio con la boca dirigida hacia el tumbado. Y se aproximó más aún a la ventana. Levantó el alfiler entre el pulgar y el índice: en la punta del pequeño adminículo, veíase una hilacha de carne. La quedó admirando un instante, asombrado de la pequeñez. Y, con voz de repentino conquistador, exclamó: - ¡Salió el ELEFANTE!

Limpió el alfiler y lo devolvió al acerico. Pero, en ese mismo instante, reparó en la pequeña coja. Ésta le miraba en silencio, parpadeando regularmente. Sus ojos serenos, puros. Antonio Andrade y Argudo, se aproximó cauteloso, y se inclinó sobre la cama de la pequeña. -M'hija linda, ¿no sabes cuánto te quiero! -le besó delicadamente en la mejilla húmeda aún. Y salió sin hacer ruido. (Dávila, 2010, p. 199)

En el desenlace del relato llama la atención la metamorfosis que experimenta el protagonista, la descripción de la voz narrativa permite que el lector se adentre en el cambio abismal del estado de ánimo que experimenta el personaje. El uso de la hipérbole al comparar una “hilacha de carne” atorada en sus molares con un elefante, surge como un punto de inflexión de la historia que determina un antes y un después en la actitud del personaje. Cuando retira el trozo de carne que se encontraba atorado entre sus molares, el personaje se reivindica al quebrantar el tiempo, pues este acto le permite regresar a sus convicciones iniciales: la del ser incorruptible, que se dirige a su hija con cariño de padre, sin recordar que minutos antes le incomodaba su forma de caminar.

Con respecto al tema del universalismo, la prosopografía y la etopeya permiten acercarse a un personaje que anhelaba cumplir sus objetivos de vida cuando aún tenía ilusión de disfrutarlos y vivirlos, como se menciona dentro del relato cuando su corazón y su mente los anhelaban; sin embargo, en la etapa de la vida que se le presentan solamente puede analizarlos con la mente. El manejo del lenguaje en la descripción de las emociones que experimenta el protagonista vuelve tangible su molestia. El lector palpa un ser desdichado frente a su destino, la voz narrativa pinta a un personaje que se convierte en su propia antítesis, característica presente en la obra Daviliana. Entonces, el protagonista fluctúa entre un padre que repudia a su hija coja, para luego enunciarse

desde la faceta de amor paterno, luego de eliminar de su boca un alimento que enfermaba su psique.

Se destaca un elemento que corresponde a la influencia esotérica en la obra de Dávila Andrade, pues se desvinculan dos momentos que deberían confluir en la unidad del ser humano, por lo que es importante destacar el detalle meticuloso al mencionar los molares superiores derechos, piezas dentales en donde se encuentra atorado el alimento incómodo, pues simbolizan el deseo de cumplir objetivos de vida y las ilusiones y desilusiones que surgen en este proceso.

Se observa además un rastro de su concepción del tiempo concebido desde una óptica circular, al regresar a la actitud amorosa hacia la familia cuando se modifica un acontecimiento anterior, en este caso, la ingesta de un alimento. Al liberarse de una parte de este que se encontraba atascado entre los molares, se deshizo del alimento que causaba malestar y que afectaba la relación familiar, debido al repudio que sentía Antonio Andrade y Argudo hacia su esposa e hija.

En el relato el *Aldabón de Bronce*, la temática universal que se aborda es la soledad en la vejez que se conjuga con los cambios que se presentan en un barrio y en la arquitectura de las viviendas, donde se intuye la labor de los indígenas en su construcción: “Años había durado el silencio en esa calle. Hombres oscuros, de pies y manos bastos, la habían trazado, centurias atrás” (Dávila, 2010, p. 177). El relato transcurre en dos momentos: el primero donde destaca el personaje de una anciana a la que acompañan dos gallinas y un gallo. Estos tres animales esperaban por ella para que los alimentara y cuando descubrieron el cuerpo de la anciana muerta, ellos también desaparecieron:

El gallo lanzó una clarinada petulante, a la que corearon las gallinas asustadas.

Pero, la anciana no se movió [...] (El gallo) dio algunos pasos majestuosos;

volvió la cabeza hacia un lado y otro, y por fin, saltó aleteando al centro de la habitación. Su garganta desbordó en cantos de terror y victoria: había visto la imagen de la muerte en el rostro de la vieja. (Dávila, 2010, pp. 178-179)

Luego de la muerte de la mujer y de la desaparición de las aves hubo una transición que dio paso al personaje de la Chola y sus hijos, unos niños que vienen a metaforizar el dinamismo de una sociedad en constante cambio combinada con el fluir del tiempo, que deviene en el atropello de valores como el respeto a las personas adultas mayores. Es interesante el contraste que se presenta en las diferentes escenas, por ejemplo, en la tienda donde vivía la anciana que alimentaba a las aves de corral:

Las tres aves paseaban sus pequeñas formas activas a lo largo de la calle. Una sola vez asomaba la viejecita en el marco de la tienda. Les convocaba con su tierno acento de india y les echaba un puñado de maíz. Al atardecer, las aves entraban en la tienda y buscaban los haces de leña, para dormir. (Dávila, 2010, p. 178)

Se describe una escena apacible entre la sencillez y la cotidianidad, donde el transcurso del tiempo sucede entre el caminar de los animales, su búsqueda de alimento y la presencia de una mujer anciana que les proporciona maíz, mientras que la tarde invita al recogimiento. La muerte de la anciana marca un nuevo hito en la narración, a lo que se suma la llegada de los nuevos vecinos y con este acontecimiento la noche cobra vida: “Por fin una noche, se pudo adivinar la presencia de un grupo instalándose en la tienda, a la luz de una vela que iba de un lado para otro, entre oscuros montones de objetos” (Dávila, 2010, p.179).

La llegada de los nuevos habitantes confiere un giro a la narración; la concepción de tiempo trastoca la historia y da paso a conflictos generacionales. Este cambio y la actitud de los nuevos personajes que se incorporan a la escena es una

contraparte del clima que se vivía al inicio del relato. Esta antítesis de la escena inicial se complementa con la descripción de los personajes que ahora habitan en la tienda:

“Una chola muy alta y muy blanca, se movía frente a la puerta con andar desafiante no exento de belleza; en la vereda jugaban cuatro muchachitos desharrapados. Todos tenían el pelo rojizo y salvaje mirada” (Dávila, 2010, p.179).

Los nuevos habitantes de los que la voz narrativa destaca el pelo rojizo y la mirada salvaje, vienen a trastocar el orden del barrio, donde el tiempo y la muerte surgen como símbolo de cambio. La prosopografía es decisiva en esta descripción, pues a través de su simbología enuncia el cambio drástico que experimentará el barrio. Este nuevo orden tiene como centro el maltrato por parte de los nuevos habitantes hacia Samuel Sepúlveda, un hombre anciano y solo, que se debate entre resistir la conducta de los chicos agresivos, la indiferencia de la madre de los chicos cuando Sepúlveda la alerta sobre la conducta de sus hijos y el temor por no ser comprendido por la sociedad de la que mejor piensa, recibirá burlas:

Poco después salían los muchachos. Sus rostros tenían un aire de malicia y ferocidad. Corrieron hacia la casa del anciano y comprendiendo la impotencia y el desagrado del que ofendían, se aplicaron a golpear estrepitosamente el aldabón, turnándose alegremente en la fiesta.” (Dávila, 2010, p. 181)

El agravio que padece Samuel Sepúlveda constituye un cambio de paradigma en la sociedad, donde las generaciones anteriores sucumben ante nuevas formas de vida y comportamiento:

Pero él ya no experimentó ni terror ni irritación. Giró sobre sí mismo y se dirigió al interior, comprendiendo en medio de una dolorosa aceptación que el pequeño había vencido definitivamente. Y que también los otros tenían derecho a gozar de esta victoria. (Dávila, 2010, p. 184).

En este pasaje se lee una suerte de resignación que lleva a aceptar lo nuevo en desmedro de lo antiguo. De esta forma se trastocan formas de vida que se pensaban infranqueables, pero que en el presente del relato solamente las conservan en algunos sectores de las sociedades tradicionales que forman parte de las culturas antiguas. Es importante precisar en este punto que Dávila Andrade experimentó una búsqueda espiritual y este camino se refleja en su obra. Uno de estos rasgos se deja ver en la actitud del hombre anciano que cede ante el paso del tiempo y esta forma de aceptación da la posta a una nueva forma de mirar y vivir el mundo, donde la cronología cede ante el disfrute que proporciona el surgimiento de un nuevo paradigma, ante un desgarrador fin generacional con sus correspondientes tradiciones.

En la obra de César Dávila Andrade se reconoce una constante cercanía a la exploración en el interior del ser, de esta faceta del ser humano que permanece oculta o anulada por las exigencias cotidianas de la vida y que Dávila Andrade visibiliza en su obra para convertirse en su voz. La voz narrativa focaliza su atención en:

Indios, pobres y desvalidos, a quienes llamó ángeles sin cielo y a quienes amó con un amor no exento de misticismo seguramente adquirido de la monacal Cuenca de antaño en la que paradójicamente no cabían sus creencias que tempranamente le condujeron a un muy personal esoterismo. (Cine Ecuatoriano, 2018, 13:40)

Este afán de búsqueda lo condujo a explorar en el esoterismo, lo que lo llevó a ser identificado como El Fakir. Practicó la meditación y se dice que fue discípulo de Jorge Adoum conocido como *El Mago Jefa*, reconocido naturópata y padre del escritor Jorge Enrique Adoum. Pero principalmente su autoformación como conocedor de la palabra y escritor hizo que en su obra se identifiquen características vinculadas al “eclecticismo, manifestado, sobre todo, en su etapa hermética. La libertad con la que

hace comparecer elementos del budismo zen, el cristianismo y diversas tradiciones esotéricas en sus poemas, contrasta con la ausencia de referencias claras acerca de las fuentes de dichas menciones” (Gordillo,2013, p.8).

En el ensayo *El semblante y la sangre* describe la sangre a partir de analogías que rebasan la temática personal o que remiten a un espacio geográfico. Describe en este ensayo varios momentos donde la sangre se convierte en un vínculo de vida a un nivel colectivo. La sangre está presente en el rubor de una muchacha, color que se conecta con el sentir de su interlocutor hasta experimentarlo como propio. El mensaje de las mejillas ruborizadas se convierte en un sentimiento universal, este mismo rastro de universalidad está presente cuando se describe la sangre en forma de estigmas, en una clara alusión al cristianismo:

Es la densa noche de Gethsemaní, en la que las sienes puras transpiran sangre viva. La hematidrosis se sale de madre como un río colmado de invierno funeral. Llega sólo a la más alta noche, cuando la angustia nos separa hasta de Dios. Allí, un ángel orfebre nos aproxima un cáliz de seno rubio y vino emponzoñado, entre la muerta paz de los olivos. Pero no. No es sólo crueldad elemental florando sobre las encrespadas aguas como un dios antiguo. Es también la orilla repentina de la cadera tibia; la furtiva revelación del tacto en la pelvis; la ligera línea de un hada huyendo sobre patines minerales. El gozo del domingo en el trébol y el agua. En las muchachas que pasan en resplandecientes bicicletas, cabalgando sobre el delgado pétalo de su sexo. Es la alegría de saberse vivo cadáver de Dios sobre la tierra. Incompleto y anhelante. Y sentirse arcángel y centauro. Demonio puro y querubín expósito e inerme. (Dávila, 2010, pp. 398-399)

Se presenta una referencia a la divinidad y a la humanidad, donde se interrelaciona la imagen de lo femenino con la simbología de la sangre. En este espacio

se conjugan realidades contrapuestas. La mención a la sangre remite a un lugar compartido por lo divino y por lo humano. De igual manera, en el ensayo *Magia, Yoga y Poesía*, se presenta una referencia a la sangre cuando se hace una reflexión sobre las primeras manifestaciones artísticas:

Entre los primeros remolinos del espíritu parece girar el de la imaginación, como una virtualidad en la que se gestan las titubeantes criaturas por las que la vida circundante se torna en sueño interior y se alimenta de lo más cálido de la sangre. (Dávila, 1984, p. 431)

El poeta, al ser un constructor de vida a través del lenguaje, adquiere la categoría de Dios por su naturaleza creadora. Entonces, el trabajo artístico se describe como el espacio donde confluyen lo divino y lo humano vinculados a través del espíritu y dotados de vida a través de la sangre. La analogía entre el mago y el poeta tiene como vínculo los momentos de trance que se experimentan desde el ejercicio de la creación literaria, donde el escritor, a manera de un Chamán conjura y hace magia. A partir de esta afirmación se puede intuir que la vida bohemia de César Dávila Andrade, que luego desemboca en la práctica de yoga fueron relevantes en el trabajo creador del escritor cuencano.

Una mención a la sangre también se lee en el relato *El último remedio*, donde la protagonista prepara una pócima que entre otros ingredientes contiene sangre de gallo y sangre de una chola lactante, como remedio para su esposo tísico: “Entre otras especias, la lista aconsejaba sangre de gallo bebida en vaso de cuerno [...] leche de mujer con una gota de su sangre es el remedio infalible para este mal” (Dávila, 2010, p. 190). Es preciso destacar que el trabajo de Dávila Andrade con el lenguaje literario lo llevó a pintar como en un lienzo imágenes que refieren su cercanía con los preceptos que se promulgan tanto desde la Filosofía Andina, como desde la Filosofía Oriental y el

esoterismo. El escritor se formó como un observador agudo de la condición del ser humano manifiesta en algunos preceptos de estas vertientes para observar y tomar apuntes sobre la vida y así formar su poética propia.

Introducción

Esta investigación tiene por objetivo relacionar el significado de lo femenino y de la circularidad del tiempo en los *Trece relatos* de César Dávila Andrade. Para ello es importante determinar cómo estos dos elementos se vinculan a través de la analepsis, pues a través de esta figura retórica se construye la imagen de circularidad. Dentro de esta investigación se enfatizará en el análisis de los símbolos e imágenes literarias para valorar el aporte del escritor en la concepción de vida y muerte y cómo estos dos momentos se interrelacionan para fluir en un ciclo continuo en la construcción de su obra literaria.

Para profundizar en este estudio se han elegido dos elementos que se consideran claves en el acercamiento a la obra objeto de estudio. El primero se sustentará en la Tematología, donde se tratará el asunto de lo femenino o arquetipo de *anima* y el tiempo circular. Mientras que la segunda arista de este estudio se detendrá en la relevancia de la analepsis como recurso literario que permite vincular dentro de la narración las temáticas mencionadas y profundizar en la imagen de la circularidad al unir el pasado con el presente y el futuro, creando la idea de un fluir constante.

En lo que respecta al tratamiento de lo femenino, la simbología que remite a este arquetipo es nuclear en los *Trece Relatos* de César Dávila Andrade, donde se destaca el llamado que experimentan los personajes hacia los espacios cóncavos que forman parte de la naturaleza, como las quebradas, cuevas o barrancos. La forma de estos espacios se relaciona estrechamente con lo femenino, y en la narración cobran protagonismo cuando

los personajes presienten su muerte y ansían refugiarse en ellos, lo que remite al símbolo de un nuevo nacimiento. Por esta razón, en este estudio se interpreta la cercanía de mencionados símbolos femeninos que emulan al seno materno y la posibilidad de volver a la vida. Es importante destacar en este eje el concepto de *anima*, al que Jung lo relaciona con el alma, como un elemento exterior al yo y que “es proyectada por regla general sobre mujeres” (Jung, 1970, p. 33).

En lo referente a la concepción de la circularidad del tiempo, se propone analizar la relación de vida y muerte como un espacio donde ambos se generan. Un recurso literario que se utiliza para desarrollar este análisis son los saltos en el tiempo, específicamente la reflexión sobre el papel que desempeña la analepsis, donde el retorno al pasado juega un rol fundamental, pues al vincular el pasado con el presente se da conforma una circularidad del tiempo. Este fenómeno crea la imagen de una incesante relación entre la vida y la muerte que se genera de forma constante y cuya centralidad – su génesis– está constituida por lo femenino; el análisis de esta temática es asumida como eje transversal a lo largo de esta investigación. Cabe mencionar que se ha identificado al caracol como un símbolo significativo donde toma cuerpo la circularidad del tiempo; en la narrativa de Dávila se menciona como ese lugar que permite dirigir la mirada tanto al pasado como al futuro en un ejercicio de analepsis.

En este trabajo de investigación se reflexiona también sobre el tema de la muerte, pues es recurrente dentro de los *Trece Relatos* de César Dávila Andrade, y al analizarlo desde la óptica de lo femenino, la muerte deviene en la apertura hacia un nuevo origen. Esta afirmación toma forma en la narración *El cóndor ciego*, específicamente en el pasaje donde el protagonista se deja caer en el barranco cuando había elegido y decidido el momento y la forma de su muerte. En el cuento *Un nudo en la garganta*, cuando el buhonero ansía llegar donde su madre para recibir a la muerte, y al no lograrlo, se recuesta

en el campo y adopta la posición fetal. En el caso del abogado del cuento *Leptra*, a lo largo de la historia se lo describe como un ser muerto, “un fantasma errante” (Dávila, 2010, p. 213); mientras que en *Durante la extremaunción*, la muerte permite a Diógenes Sánchez conocer a su madre y esperar en su seno un nuevo nacimiento.

El número de referencias simbólicas, filosóficas, psicológicas que caracteriza la obra de Dávila Andrade permite la posibilidad de múltiples lecturas, y cada una de ellas se convierte en un hallazgo significativo para desentrañar su sentido esencial. La riqueza literaria de la obra de Dávila Andrade ha hecho posible que permanezca vigente el interés de la crítica. Luego de la revisión del estado del arte al respecto, esta propuesta de investigación se plantea un análisis que vincula dos temáticas esenciales y vigentes en *Trece relatos* como son lo femenino, desde el enfoque psicológico planteado por Jung, y el tiempo circular, analizado desde las filosofías ancestrales, ya que estos dos elementos abren paso a la interrelación esencial de la vida y de la muerte, que se generan a través del simbolismo femenino.

Cabe destacar la importancia de la analepsis en la construcción de la simbología de la circularidad del tiempo. Este recurso literario permite a los personajes traer a la memoria episodios del pasado, y así se consigue crear la atmósfera de una nueva posibilidad, para reconstruir los momentos esenciales de su vida, vincularla con el presente y encontrar un sendero hacia la recuperación de lo originario. De esta manera se abre paso a una nueva posibilidad de vida a través de lo femenino.

Se considera que este estudio es pertinente, pues se propone analizar un campo que permite explorar el clima psicológico que se construye a través de la literatura en el tratamiento de la percepción del otro y de sí mismo. La visión mística manifiesta en la poética que conforma *Trece relatos* es un tema que aún no se ha abordado con

profundidad en investigaciones anteriores, pues se ha enfatizado más en su obra poética que en su trabajo narrativo. Sin embargo, un aporte cuyo enfoque podría considerarse un antecedente para este estudio, pese a que se centra en su obra poética es *Budismo zen en la etapa hermética de César Dávila Andrade*, de Alejandro Gordillo Suárez, debido al enfoque místico que presenta este análisis.

Entre los juicios críticos que destacan en el estudio introductorio de sus *Trece relatos* consta el de Jacinto Cordero Espinoza:

En pocas páginas de la literatura americana, la pobreza, la locura, el dolor humano, la muerte adquieren formas tan tremendas. Asusta este buceo implacable, exacto, escrito con una admirable maestría en el usos de la lengua con una claridad despiadada (...) sin embargo mucha de la más bella poesía está contenida en estos relatos, mucho también de su inagotable ternura y de su capacidad casi increíble para el sufrimiento (Dávila Andrade, 2010 , p. 68).

Cabe recalcar que los personajes de los *Trece relatos* son producto del desarraigo de la sociedad moderna, amparados en el recogimiento (lo femenino) y en la esperanza de un nuevo inicio (la circularidad del tiempo). En cuanto a la descripción de esta atmósfera, así como lo indica Cordero Espinoza, se destaca el tono lírico donde cobran protagonismo algunos símbolos, como por ejemplo el caracol y su relación con el tiempo cíclico. Mientras que la preocupación por el ser interno o el alma de los personajes se vincula con lo femenino. Estos temas que vertebran los *Trece relatos* abren un campo de análisis que vuelve pertinente este estudio.

La pregunta principal que se propone responder en esta investigación es: ¿Cómo se resignifican las concepciones de la vida, el tiempo cíclico y la muerte en la obra *Trece relatos* de César Dávila Andrade cuando se vinculan con la imagen de lo femenino

asumido como tema recurrente, para establecer que tanto la vida como la muerte se suceden e interrelacionan constantemente? Para ello se ha relacionado el sentido de lo femenino y de la circularidad del tiempo en los *Trece relatos*, a través del análisis de los símbolos e imágenes literarias para valorar el aporte del escritor sobre la concepción que interrelaciona vida y muerte como un ciclo continuo. Además se ha establecido el rol que desempeña la analepsis como un recurso que permite desarrollar el concepto de circularidad del tiempo en los *Trece relatos* y se han interrelacionado los elementos de la naturaleza con lo femenino, lo que nos ha permitido establecer la posibilidad de un retorno al origen para los protagonistas de *Trece relatos*.

CAPÍTULO I

La proyección de lo femenino

1.1. *Anima* y la simbología de lo femenino

Para adentrarse en el concepto de *anima* es necesario conocer la postura de Carl Gustav Jung, pensador suizo, con respecto a este término que él sacó a la luz para comprender una de las manifestaciones del inconsciente. Para ello se recurrirá al significado de arquetipo e inconsciente colectivo. Con respecto a Arquetipo, Jung (1970) sostiene: “Esta denominación es útil y precisa pues indica que los contenidos inconscientes colectivos son tipos arcaicos o –mejor aún –primitivos” (p. 11). Entonces, se comprende como arquetipo una especie de memorias heredadas o imágenes universales que se originan a nivel colectivo y que han prevalecido a lo largo de la historia en las diferentes culturas y sociedades, para dar forma a las experiencias individuales. Es decir, existe una especie de memoria arcaica a nivel colectivo que hereda esquemas de pensamiento, que son formas universales a las que se deben los patrones de conducta de las personas. Mientras que en el plano individual se presentan como patrones donde intervienen aspectos emocionales y de conducta que permiten

procesar, analizar y asociar emociones, sentires y vivencias que forman la psique individual.

En tanto que el inconsciente colectivo actúa como un espacio de acogida de los arquetipos, como un lugar en el que se depositan estas imágenes universales con la finalidad de dar significado a las experiencias vividas. Su particularidad es que se centra en lo que las personas en general tienen en común; Jung (1970) lo explica así:

He elegido la expresión ‘colectivo’ porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre. (p. 10)

El inconsciente colectivo actúa como una memoria universal, donde no interfieren los rasgos individuales, la cultura, las costumbres, la sociedad, es decir todos los aspectos que establecen diferencias entre los individuos. Deja de lado el inconsciente individual, producto de experiencias personales, para presentarse como un todo universal que revela los patrones de conducta del ser humano.

Jung presenta cinco arquetipos principales: *anima*, *animus*, *sombra*, *persona* y *sí mismo*. En esta investigación se tomará el concepto de *anima* para el análisis de los *Trece Relatos* de César Dávila Andrade. *Anima*, que en latín significa alma, “representa el aspecto femenino de los hombres” (Alonso, 2004, p.63) o la presencia de lo eterno femenino o la figura femenina en el inconsciente del hombre.

Esta imagen de lo femenino se comprende desde dos vertientes: la primera está ligada a la forma en que la sociedad ha construido y caracterizado la figura de lo femenino y la segunda comprende el espacio personal donde la relación de un hijo con

su madre o de una hija con su padre puede ser determinante en las relaciones futuras. Lo femenino o el arquetipo del *anima* se piensa como el espacio que acoge; la madre, como símbolo de recibir, proteger o alimentar; de igual forma la naturaleza, por su capacidad de recepción y su fuerza vital. “El *ánima* es femenina (yin) la sustancia es la conciencia, en tanto esa conciencia no es interrumpida engendra una y otra vez de generación en generación y las variaciones de figura y mutaciones de sustancia del *anima* son incesantes” (Jung, 1961, p. 99).

Jung menciona que “el alma traduce el proceso físico en una serie de imágenes, que con frecuencia tienen una conexión apenas reconocible con un proceso objetivo” (Jung, 1970, p. 53). Además indica que al *anima*, a la cual él ha catalogado como un arquetipo muy alejado de los conceptos filosóficos o religiosos tradicionales, procede desde la concepción de la filosofía china, donde “el *anima* (en chino po o gui) es vista como una parte femenina o tónica del alma” (Jung, 1970, p. 54). De esta manera, el alma está compuesta por dos vertientes, dualidades o *syzygias*, destinadas a proyectar lo mismo o comprendidas también como principios eternos, que buscan el equilibrio. Donde la parte femenina, la que se ha nombrado como *anima*, tiene la capacidad de recoger, de gestar, acoger, como la antesala de un nuevo y permanente inicio. En *El Secreto de la flor de oro*, Jung (1961) indica:

También puede definirse al *anima* como imago o arquetipo o sedimento de todas las experiencias del hombre con la mujer. Por eso también, la imagen del *anima* es por regla proyectada sobre la mujer. Como se sabe, la poesía ha descrito y cantado a menudo el *anima*. (p. 55)

El arquetipo de *anima* además de representar cómo los hombres ven a las mujeres, también se refiere a la forma en la que ellos experimentan lo femenino en sí

mismos. De esta manera se da paso al equilibrio, como una aspiración del individuo de llegar al estado de completitud, donde conviven *anima* y *animus*.

Por medio de esta afirmación, se comprende que lo femenino (*anima*) al ser un arquetipo actúa desde la profundidad del inconsciente y al emerger se manifiesta a través de la conciencia por medio de expresiones que se catalogan como representativas del espacio femenino. Este paso desde el inconsciente, lugar donde se hallan los arquetipos, al consciente o mundo de las imágenes es posible porque lo femenino actúa como un punto de unión. De esta manera se muestra un engranaje de lo masculino con lo femenino, que da forma al círculo, es importante destacar lo relevante que es esta imagen para Jung, a la que denomina como círculo mágico o mandala, elemento representativo de la perfección o el espacio en el que se renace constantemente. Esta concepción se aleja del espacio de los opuestos que se repelen y da cabida a un lugar de equilibrio que busca la plenitud.

1.2 Lo femenino en los *Trece relatos*

Ante la búsqueda que los personajes masculinos experimentan, a propósito de su angustia al sentir la cercanía de la muerte o del abandono, surge una necesidad de completitud, como una especie de asirse a la vida para regenerarla. Se presentan entonces, los símbolos femeninos recurrentes: la mujer, la madre y la naturaleza (*anima*).

En el cuento *El hombre que limpió su arma* se lee: “de pronto Atara sintió que aquella gran ventana podía ser su madre; o la gran mujer con la que se acostaban todos los hombres; o su tierra recorrida de surcos o caminos” (Dávila, 2011, p. 156). Atara, personaje masculino, que fue aprehendido por asesinar accidentalmente a un niño, ansiaba su libertad. De allí que se metaforice la imagen de la *gran ventana* como un

lugar abierto a la libertad o el futuro, mientras que los surcos representan el camino ya recorrido.

Al mismo tiempo, la apertura de las hojas de la ventana simbolizan lo femenino relacionado con la mujer como una posibilidad de colmar deseos, que no se quedan estancados en el aspecto sexual, pues también le muestran el camino hacia su pasado. El simbolismo de la ventana abierta se vincula con la posibilidad de encontrar la ansiada libertad, si llega a traspasarla, o por el contrario, suspenderse en el camino ya recorrido con solo contemplarla.

Por otra parte, en la narración se relaciona a Atara constantemente con la imagen del sueño. Al ser detenido por el asesinato del muchacho, a las preguntas de su abogado responde: “A veces, sueño...” (Dávila, 2011, p. 148). En otro momento de la narración repite: “Solo sueños. Sueños y coincidencias” (Dávila, 2011, p. 149). Más adelante se repite: “Un sueño pétreo hacía rebotar en el piso la cabeza coronada de fuego” (Dávila, 2011, p. 151). Es necesario indicar que este cuento se compone de siete apartados marcados con números romanos. De tal manera que en el apartado V, la voz narrativa indica que “Hacia las once de la noche del undécimo día, fue bruscamente arrancado del sueño” (Dávila, 2011, p. 153). Con respecto a la acción de dormir, Freud (2006) afirma: “El dormir es, somáticamente, un retorno a la estancia del seno materno, con todas sus características de quietud, calor y ausencia de estímulo” (p. 217). A lo largo del relato, luego de que ocurriera el asesinato accidental del joven, se describe a un Atara somnoliento, como si ansiara crearse una realidad diferente que lo libere de la culpa y el dolor.

El solo acto de dormir, para Atara, hace que despierte en él esa memoria arcaica que lo lleva a reconocer su *anima*: el seno materno como un refugio en el que se siente tranquilo y donde el pasado no le atormenta. Sin embargo, constantemente lo

interrumpen y se ve obligado a abandonar el sueño, su inconsciente pugna por salir y purgar su pasado.

En el relato *Un nudo en la garganta*, se repiten el mismo acto de dormir y el objeto ventana vinculado al símbolo materno: “Fue hacia la ventana, hizo trampolín del alféizar y saltó” (Dávila, 2011, p. 137). Esta ventana, sin embargo, no se presenta como una posibilidad abierta a dos alternativas, en esta escena la intención del buhonero es clara. Él tiene contacto con ella, la atraviesa y se abre una esperanza de alcanzar el anhelado seno materno: “Tenía un solo pensamiento: llegar a tiempo a morir en los brazos de su madre” (Dávila, 2011, p. 137). Esta ventana se presenta como el camino cierto que lo conduce a reencontrarse con el seno materno.

Mientras Atara denota una actitud pasiva por el sueño, pues siente sopor cuando se ve invadido por este y ve la ventana como una alternativa que no es posible. El buhonero, por su parte, logra atravesarla, y se acerca a la posibilidad de ingresar al espacio de lo femenino, pero al final su intención se ve frustrada y sucumbe en el camino que lo conducía a su objetivo. El buhonero se desploma en el campo, de esta manera su encuentro con el símbolo materno se concreta, aunque no en la forma en la que él anhelaba: “Tres horas después, una vieja fondera del pueblo bajaba al río con su cántaro de agua. En una curva del sendero descubrió el cadáver del antiguo mercachifle” (Dávila, 2011, p. 137). La simbología del agua vinculada con lo femenino se presenta como el indicio de un deseo no cumplido: el personaje no consigue fundirse con su *anima*, representada por la madre y por el agua; sin embargo, en el mismo acto de morir se concreta su anhelo:

La meta final de la vida es la muerte, un retorno a un estado dichosamente inanimado donde el ego ya no puede ser lastimado. Eros -la energía sexual- es la fuerza que construye la historia, pero se halla encerrado en una trágica

contradicción con Tánatos y el impulso hacia la muerte. Luchamos para pasar adelante, pero constantemente somos empujados hacia atrás, esforzándonos por tornar a un estado en que aún no éramos conscientes. (Eagleton, 1998, p. 192)

En el relato *La última misa del caballero pobre*, la voz narrativa describe las puertas del templo: “Al mismo tiempo las grandes hojas de la puerta central del templo giran hacia adentro, tiradas cada una por un fraile” (Dávila, 2011, p. 161). La puerta se abre, al igual que la ventana de los relatos anteriores, hacia un mundo oculto. A ese misterio se suma la oscuridad de la hora en que inicia el ritual, las cuatro de la mañana, el estado de sopor y la carga anímica del personaje y las características de quienes serán sus compañeros durante el ritual, a quienes el narrador describe así: “Eran los ricos de otrora, hoy miserables; los nobles venidos a menos; los que habían sido despeñados por fuerzas ciegas desde sus antiguos nidos de caballeros” (Dávila, 2011, p. 162).

En ese ambiente luctuoso, el protagonista se duerme. Se produce a través de este acto el retorno al seno materno, el reencuentro con lo femenino. La singular posición que el personaje adopta para dormir emula la posición fetal, esto constituye un elemento muy importante dentro de la temática del cuento: “Se arrodilló dejando su sombrero sobre el banco y esperó con el rostro entre las manos la aparición del sacerdote” (Dávila, 2011, p. 164). Sobre la posición fetal, Freud (2006) menciona: “Muchos hombres llegan incluso a tomar durante su sueño la posición fetal. El estado psíquico del durmiente se caracteriza por un retraimiento casi absoluto del mundo circundante y la cesación de todo interés hacia él” (pp. 217-218).

Efectivamente, el protagonista despierta cuatro horas después. Se crea entonces un paralelismo entre las cuatro de la mañana, hora a la que acudió a misa, con las cuatro horas que durmió y con las ocho de la mañana, cuando la luz del día resplandecía y todos en la iglesia podían ver su miseria. La puerta aparece nuevamente por dos

ocasiones, cuando el protagonista “corría el caminillo alfombrado hasta la puerta” (Dávila, 2011, p. 165), y cuando notó, mientras se alejaba, que el sol brillaba más allá de la puerta. Lo femenino o *anima* prevalece en espacios oscuros, ocultos “el anima es la naturaleza de lo oscuro. Es la fuerza de lo pesado y turbio” (Jung y Wilhelm, 1961, p. 100). Es en los espacios oscuros donde el protagonista se siente pleno. Él siente aversión por la claridad, porque la luz pone en evidencia su condición de noble venido a menos, como se menciona en el relato.

Esta necesidad de ocultarse y de permanecer en aislamiento se trata también en el cuento *Lepra*, donde el protagonista, propietario de una ladrillera, se siente cómodo: “Entre los hornos de tejería, rodeado de grandes eucaliptos sonoros, mirando año tras año crecer y tostarse al sol los maizales, sentíase en su ambiente natural” (Dávila, 2010, p. 200). A sus 47 años, el personaje principal reflexiona en su soledad y empieza a preocuparse por los primeros síntomas de la lepra, enfermedad que padece y que va haciendo de su piel una especie de muro, que lo aleja del mundo exterior.

Constató que se hallaba cubierto de una erupción de manchas en forma de lentejas. La extraña fungosidad le apareció en las articulaciones, en el cuello, y por fin supo que le brotaba en el rostro y le oscurecía como al de los malditos, en cuya epidermis engrosaba sin cesar, la máscara de la bestia que encarnan (porque la piel proviene de muy lejos: viene del alma). (Dávila, 2011, p. 202)

Como se mencionó al inicio de este capítulo, *anima* en latín significa alma, es un arquetipo que adquiere protagonismo en este relato, pues se convierte en la búsqueda del personaje principal. Se puede intuir, entonces, que la voz narrativa vaticina un vacío que ha tomado cuerpo en la piel de Atara. Este órgano que protege el cuerpo y es el más visible constituye la ansiada barrera que Atara buscaba para no tener contacto con el

exterior, sin embargo vino en forma de una enfermedad, que había convertido en dolor su satisfacción y su anhelado deseo de mantenerse alejado del mundo exterior.

La voz narrativa permite intuir cinco momentos por los que atraviesa el personaje de Atara: el primero cuando se lo describe satisfecho por su aislamiento y el tiempo que dedicaba a su trabajo; el segundo cuando a sus cuarenta y siete años reflexiona en su soledad, su piel que empieza a enfermar y la huida de quienes trabajan con él por temor a la lepra; el tercer momento cuando su prima acude a cuidarlo, motivada por la necesidad de dinero: “Él vio los ojos de la mujer: le pedían, le imploraban algo. Sí, era la necesidad, la tremenda necesidad de inmortalizar el sustento, lo que centelleaba en sus pupilas” (Dávila, 2010, p. 210); el cuarto momento cuando destina toda su fortuna a curarse y regresa como un mendigo, con la esperanza de que su prima lo recibiera con un abrazo, como ella se lo prometió:

-¡Prima –dijo él-, he venido, ¡al fin! ¡Estoy curado! Y suspiró, esperando el abrazo de bienvenida, ofrecido cinco años allá. Ella lo miró un instante a los ojos y los surcos grisáceos de las mejillas, y comprendió que el hombre hablaba la verdad con respecto a su salud; pero al mismo tiempo advirtió la terrible miseria económica del visitante. (“Se ha gastado todo el dinero en su curación”, pensó). Él, por su parte, adivinó enseguida que la prima temía a la miseria más que a la lepra”. (Dávila, 2010, p. 212)

El personaje principal experimenta una metamorfosis desde el inicio del cuento, pasa de ser un ermitaño, a reconocer un vacío y esperar una compañía, para finalmente fundirse en la búsqueda del *anima* a través de la naturaleza:

Desde aquel día, diose a deambular melancólicamente por los huertos, a lo largo de los linderos de los maizales, y en derredor de los hornos hoy fríos. Estos paseos constituían una especie de viaje hacia el pretérito, y enfermaban

misteriosamente el campo y los jardines. (Algún tiempo después, se llegó a saber que todas las bellas especies de rosas que cultivaba en el jardín central, habían muerto cubiertas de oscuras manchas moradas). (Dávila, 2010, p. 209)

El personaje se encuentra sumido en el pasado, este estado de negación del presente hace que su enfermedad se mimetice en las rosas. Ellas se metaforizan en su cuerpo, las espinas de esta flor cumplen un rol de defensa frente a factores externos que pueden dañarlas, mas no actúan frente a daños internos que se generarían desde la misma planta. El daño que enferma al personaje principal surge desde el interior de sí mismo, lo que enferma toda la planta hasta que se tiñe de color morado.

En la obra de César Dávila se encuentran referencias bíblicas y este color como un motivo recurrente; así también las espinas de la rosas se pueden interpretar como una de ellas. Podemos notarlo cuando los soldados romanos visten a Jesús con una corona de espinas y prendas moradas, color característico de la realeza, antes de crucificarlo. La imagen de los rosales morados muestra, de manera anticipada, el sufrimiento al que se somete el personaje principal, su camino de arrepentimiento y su resignada transformación al aceptar de manera estoica su destino. En las últimas líneas del cuento, la imagen de la rosa reaparece: “Y está a oscuras. Pero su camisa resplandece como una gran rosa blanca sobre el pecho de un fantasma errante” (Dávila, 2010, p. 213). El contraste entre las palabras fantasma y oscuras, estado en el que se encuentra el personaje, con resplandecer y gran rosa blanca, lleva a pensar que ha alcanzado la completitud y la conciencia, pues transita de un lugar de oscuridad a un espacio de luz, para así retornar a la conciencia. Al respecto, Jung y Wilhelm (1961) indican:

Los hombres comunes encuadran su cuerpo mediante pensamientos. El cuerpo no es solo el cuerpo exterior de siete pies de grande. En el cuerpo está el *anima*. El *anima* se adhiere a la conciencia como su efecto. La conciencia depende del

anima para nacer. El *anima* es femenina yin, la sustancia de la conciencia. (p. 99)

El único refugio disponible que encuentra cuando siente el rechazo es aislarse, lo que en el inicio de la narración ansiaba “Es un viejo edificio de ladrillo, corroído por las filtraciones pestilentes” (Dávila, 2011, p. 212). Su presencia fluctúa entre este espacio y su reencuentro con la naturaleza:

Pero los domingos por la tarde, está vacante y hay fiesta pura en su corazón.

Atraviesa la ciudad abandonada y baja al río [...] Llega a una cueva, penetra en ella y después de un descanso en la frescura, se quita el saco; despréndese de la camisa; vuelve a ponerse aquel sobre el tronco desnudo y sale la lepra [...]

Cuando despierta, el sol ya está detrás de los eucaliptos, y es solo una gran mancha de oro sin calor [...] Y está a oscuras. Pero su camisa resplandece como una gran rosa blanca sobre el pecho de un fantasma errante. (Dávila, 2011, p. 213)

La búsqueda del anhelado abrazo se hace realidad los domingos cuando su contacto con la naturaleza (*anima*) le hace sentir la completitud en su ser. Al respecto Jung y Wilhelm (1961) afirman: “El aprendiz, empero, sabe destilar completamente el *anima* oscura, de manera que se transforme en Pura Luz” (p. 100).

En un quinto momento, el protagonista, se encuentra en un estado de desarrollo de la conciencia o lo que Jung denominó individuación, donde se generan dos fases evidentes en el relato: “pasa por la automatización del individuo ante la norma cultural o ‘desenmascaramiento’ de la persona como centro de la psique por medio de la integración de la sombra, y concluye con la integración del *anima* o *animus*” (Arango, 1995, p.116). El protagonista revisa su vida en un ejercicio de introspección, reconoce

sus carencias infligidas por su actitud de aislamiento y cómo estas tomaron forma de lepra en su cuerpo.

Esta introspección lo lleva a auto conocerse y comprenderse, actitud que lo conduce a sentir empatía por quienes lo rodean, de manera particular por su prima, a quien no juzga, pese a su rechazo: “Quería yo, solamente, un abrazo de bienvenida. Esta es mi necesidad actual. Ella necesitó aquel tiempo libertarse de su miseria sirviendo a un leproso; ahora, necesita defender su comodidad. Sería monstruoso si no la comprendiera” (Dávila, 2010, p. 212). Este diálogo interno permite ver la metamorfosis que experimenta el personaje en el diálogo que mantiene con su prima: “-¿Y, qué podrás hacer ahora? –exclamó ella, con aire de fingida piedad; y dejó traslucir un vivo afán de desembarazarse de la presencia del advenedizo. –No sé. Siempre olvidé a los demás” (Dávila, 2010, p. 211). El protagonista, quien antes se mostraba indiferente con su entorno, durante el desarrollo de la historia experimenta una transformación que lo lleva a aceptar su destino:

En la mansedumbre de la aceptación de su destino, Dávila Andrade deja traslucir que en el ser humano aflora su condición divina cuando hay un sufrimiento voluntariamente aceptado y superado, solamente así se opera la transmutación del Ego en la Conciencia Crística y a través de ella alcanza la liberación. (Crespo, 1980, p. 133).

En el *Último remedio*, al personaje femenino, Margarita Rivas se lo describe como: “la gorda bordadora de blusas y polleras de pacotilla, estaba realmente enamorada de su marido, Manuel Crovo, el ex mercachifle hoy enfermo, ético” (Dávila, 2010, p. 185). La actividad en la que se desempeña Margarita ha sido socialmente adjudicada al territorio femenino. El bordado tiene como trasfondo modificar un material original a través de hilos, agujas, trazos, colores, formas, combinaciones. En

este proceso se interviene un material para darle una nueva vida y otorgarle nuevos significados:

En la imagen de hilar y tejer queda representada la actividad creadora, conformadora de la fuerza natural. La labor de las Grandes Madres originarias materiales es comparable al artístico trenzar y producir que confiere a la materia bruta, informe, una simetría, una forma o un hilado. De la Madre Tierra han obtenido la artística textura de su cuerpo que ella prepara y modela con inigualable maestría en el oscuro seno de la materia. (Quance, 2000, p. 47)

Es interesante la relación que guarda el simbolismo del bordado plasmado en blusas femeninas con el ímpetu que mueve a Margarita Rivas en su búsqueda del último remedio para Manuel Crovo, su esposo. Este proceso de creatividad en el trabajo artesanal, matizado por la paciencia que lleva a ensartar colores y puntadas para crear formas, es el mismo que trasluce en el ánimo de Margarita, una mujer de rebosante vitalidad:

La llenaban por turno una vecina y otra, esta amiga de aquí y esa de allá. La gorda bordadora charloteba con todas sin desatender su labor, inclinada siempre, escuchaba, departía, contradecía y, a veces, echaba a reír con la jovialidad –llena de hoyos la barbilla y los cachetes- capaz de alegrar la tristeza milenaria y boba de un carnero. (Dávila, 2010, p. 186)

La vitalidad que emana la mujer contrasta con el estado de salud de su pareja, a quien procura como generadora de vida, donde prevalece el instinto de protección, pero también con el apego y afecto que se profesa a un amante. De allí se deduce que en Margarita confluyen dos estados de *anima*: el de esposa y el de madre.

En el primer caso, responde con disposición al llamado de Manuel Crovo: “‘Margarita, despiértate’- Y ella lo acogía como a la Muerte, revestida de amor, movida de amor, con sexo de hombre” (Dávila, 2010, p. 187). La combinación de amor y muerte en la

relación de pareja confluye con su faceta de *anima* como generadora de vida. Durante el acto sexual, el vigor de Margarita tiene el poder de un remedio que se transmuta hacia Manuel Crovo, y le da vitalidad; sin embargo, este remedio es pasajero y evanescente. De allí la necesidad de Margarita de buscar un remedio definitivo que cure a su esposo. Mientras que en *anima*-madre se manifiestan el cuidado y la protección que Margarita profesa a Manuel: “Quiero cuidarte como si fueras m’hijo [...] Se decía que lo atendería con la solicitud de una madre, hasta el último instante” (Dávila, 2010, pp. 187-188). La madre como generadora de vida desde la entrega incondicional e ilimitada que no se limita por la pasión, está latente en el bienestar que Margarita anhela para su esposo. Desde este rol, ella gesta a partir de su ánimo y paciencia el último remedio. En el personaje de Margarita se condensan estos dos estadios del arquetipo *anima*; sin embargo no se ajustan al sentir de Manuel, quien reconoce en ella solamente a la madre:

‘Si me siento mal regreso enseguida’, le contestó él, poniendo en su voz ese lejano dejo de ternura obediente que tenía para con su madre [...] y pensando en sí mismo, sintió lástima de no ser ya capaz de amarla con la intensidad que se merecía. (Dávila, 2010, p. 187)

Como madre generadora de vida, Margarita se vuelve un sujeto pasivo. Ella se convierte en una observadora, siempre atenta para encontrar la medicina que cure a su esposo. Hasta que encuentra lo que ella piensa sería el último remedio. La receta proviene de un anciano indígena, quien supo intuir el padecimiento de Manuel Crovo ante la sola presencia de Margarita. Esta receta contemplaba algunos componentes:

La última receta decía así: “Procure el enfermo conseguir una mujer robusta que esté lactando, y obtenga que esta le dé a mamar sus senos hasta dejarlos exhaustos y extraer de uno de ellos, una gota de sangre. La leche de mujer con

una gota de su sangre es el remedio infalible para este mal. (Dávila, 2010, p. 190)

El desprendimiento que asume Margarita en el proceso de curación la orilla a observar a mujeres con las características que solicitó el curandero, como si de una prescripción médica se tratase y así ella logra descubrir a la indicada. Conoció a una mujer lactante en la feria donde vendía sus prendas bordadas y luego de escrutarla, imaginó que ella podría ser quien le brindase el último remedio. Urdió un plan e invitó a la mujer a su casa, cuando ella llegó, la sedó, el último remedio estaba listo con ella como testigo. Entonces, le dijo a Manuel “Entra y acaba pronto, y no te olvides que tienes que sacarle una gotita de sangre” (Dávila, 2010, p. 192).

La mujer se encontraba tendida en la cama por efecto de la droga, Manuel la observó y sintió deseo: “El *anima* está condicionada fundamentalmente por eros, el principio de unión, de relación, de intimidad, de subjetividad” (Arango, 1995, p. 111). Este principio de unión e intimidad desfiguró al espacio de *anima*-madre portadora de dos sustancias dadoras de vida: leche y sangre, para dar paso al de *anima*-mujer en forma de pasión y deseo.

Habíase deslizado de los pantalones como de una larga y doble cáscara, y estaba encallado entre los desnudos muslos de la chola [...] Sinvergüenza, ¿Acaso yo soy tu alcahueta? Logró decir (Margarita), y le sacudió por los hombros.

Pudo entonces comprobar que el marido tenía la boca pegada a la almohada, por una mancha fresca aún de sangre; y que se hallaba rígido ya en el postrer estiramiento de deseo y muerte. (Dávila, 2010, p. 182)

Margarita se encuentra relegada de la escena. Su nueva condición es el resultado de su tránsito por dos espacios. El primero inició como observadora, cuando buscó a la nueva madre hasta que se la entregó a Manuel como la portadora del último remedio.

En el segundo, asumió el rol de testigo, cuando confió la última esperanza de curación a su esposo, sin embargo, el remedio no cumplió el fin para el que fue prescrito, pues el enfermo encontró en el deseo la muerte, como otro estadio de *anima*.

El arquetipo de *anima* en el cuento *Un cuerpo extraño* se manifiesta en dos facetas, la primera en el ansia de completitud que experimenta el personaje principal. Su ávida búsqueda de Dios lo lleva a incursionar en diferentes tendencias relacionadas con lo esotérico, pero no consigue su objetivo. Es importante destacar que esta búsqueda se desarrolla en el mundo exterior del personaje y se orienta hacia tendencias ocultas para la sociedad de ese momento. Durante este trayecto siente que su búsqueda no tiene éxito y abandona su objetivo con una cierta frustración “¡Pero Dios, el Desconocido, estaba lejos, inencontrable! (Dávila, 2010, p. 115).

Este pensamiento hace que el protagonista opte por reencontrarse consigo mismo dentro de sus actividades cotidianas. Nota cómo este cambio de perspectiva le brinda satisfacción hasta el punto de sentir la “huella del Señor” (Dávila, 2010, p. 115) por este nuevo camino. Es importante destacar la carga semántica que se establece para diferenciar las sensaciones que producen en su ser las palabras “Dios” y “Señor”. La primera la menciona cuando busca con vehemencia en su entorno a este ser y al no encontrarlo se genera en él una sensación de frustración hasta el punto de abandonar su búsqueda. Mientras que la segunda palabra “Señor”, la usa cuando se recoge en sí mismo y su afán ya no es encontrarlo, pero sentir su presencia le trae sosiego. Sin embargo, esta sensación se vuelve pasajera cuando aparece, según narra el relato, “un cuerpo extraño”, para hacerle notar que su aspiración de completitud aún no se hace realidad y que esa paz que pensaba sentir solo era una ilusión.

La segunda faceta del arquetipo de *anima* se presenta en el relato con la aparición de “hermana”. Una mujer misteriosa que llega a la vivienda del protagonista

y le solicita alojamiento, porque dice sentirse en peligro: “¿Ha sentido usted alguna vez, que todo su ser, cuerpo, alma, espíritu, se hallan al borde de la destrucción total? Algo semejante me ocurre a causa de otro ser. Le ruego, hermano, me permita refugiarme en su habitación durante algunos días...” (Dávila, 2010, p. 115). La mujer asegura que lo conoce desde la época en que frecuentaba fraternidades secretas, cuando dictó una conferencia en la época en la que se encontraba en la búsqueda de Dios y ella conformaba parte del auditorio.

El protagonista decidió hospedarla y surgió entre ellos una relación de hermandad soterrada. Se dirigían mutuamente como “hermano” y “hermana”, el peso de estas palabras corresponde a un parentesco filial contrapuesto con las acciones que se narran en la historia: “Mi alma cobijaba otra alma y mi espíritu velaba desde ese instante por la seguridad de otro espíritu, amenazado ahora por las oscuras fuerzas del abismo. Una especie de inesperada boda mística se había consumado entre mi corazón y una sombra vestida de color violeta” (Dávila, 2010, p. 119). El color violeta cobra protagonismo en la narración, imagen que se fortalece cuando se empata con la escena donde la mujer se encuentra “en actitud de plegaria bajo un cuadro que representa a Cristo despertando a Lázaro de su sueño mortal” (Dávila, 2010, p. 118). Se describe a la mujer “hermana” como una sombra, un ser que surge desde el protagonista y que representaría las frustraciones que él trae consigo a partir de su inquietud de buscar a Dios, sin éxito. La imagen de Lázaro remite al protagonista, en cuanto a su condición de muerto. Pues él simbólicamente está muerto y busca a Cristo para que lo resucite. Tanto la sombra, como el color violeta son producto de la penitencia o de la permanente preparación que el protagonista cumple para alcanzar la completitud.

La relación de ambos personajes “hermano” y “hermana” se reactiva durante el proceso del sueño. Su diálogo se basa en insinuaciones que surgen principalmente de parte de

“hermana”. Es importante recalcar que la relación que se establece entre el protagonista y la mujer se basa en insinuaciones que surgen en el espacio del sueño, lugar exclusivo del *anima*. En ese momento escuchaba que su invitada emitía frases como: “-‘¡Señor, tráelo a mí; tráelo!’ [...] –‘¡Señor, úneme a él; mi cuerpo está oscuro y necesita arder!’” (Dávila, 2010, p. 121). Y cerraba sus diálogos nocturnos con frases que confundían al protagonista: “-‘¡Bestia, animal oscuro, te odio!’ (Dávila, 2010, p. 121). Al escuchar este monólogo, él concluía que la mujer no deseaba un encuentro sensual y que más bien detestaba la idea de un contacto, al considerar que en todo hombre habitaba una bestia. Sin embargo la mujer continuaba y confundía más al “hermano”:

–Ángel mío, ¡ven, ven! ¡Tú sabes cómo detesto al monstruo!

–Hermana –dije-, ¿duerme usted?

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

–Si es así, le pido que se domine -repuse-. Usted encontrará al ángel en el fondo de su mismo corazón y el monstruo quedará vencido para siempre. Le ruego procure dormir.

En cuanto terminé de formular esta súplica, sentí como un muro de silencio y percibí que el aire de la habitación se helaba instantáneamente. (Dávila, 2010, p. 121)

Este diálogo confunde al protagonista. La oscuridad y el silencio de la noche se mimetizan con el mensaje que emite la mujer y que él no alcanza a comprender. En este punto radica la confusión que caracteriza al personaje y que no le permite encontrar la completitud que anhela desde el inicio del relato y que ya se le ha presentado en forma de “Dios”, del “Señor” y de “Cristo”, sin que él pueda comprenderlos, lo que deviene en su frustración. Al personaje vuelve constantemente la sombra, ese “cuerpo extraño” que

al inicio del relato lo sentenció “ ‘¡Basta; desencántate una vez más, Ámame a mí sola!’
Luego, al despedirse, me habla otra vez: -Adiós. Nada de pactos, nada de epitalamios.
Permanece solo. Vuelve a tu terrible Dios” (Dávila, 2010, pp. 115-116).

El personaje se encuentra en una búsqueda permanente de completitud, necesita algo tangible y concreto para saciar su búsqueda. De allí que no dé cabida a otros códigos que se le presentaban como respuesta y que experimente frustración al no sentir saciada su inquietud. Esta carencia se manifiesta en que desconoce en su mismo ser aquello que necesita, sin embargo siente esa ausencia. A propósito de esta afirmación, es necesario recordar lo que Jung plantea como fundamento de los arquetipos de *anima* y *animus*: “Jung formuló los conceptos de *anima* y *animus* a partir de una pregunta fundamental: ¿Cómo podría el hombre comprender a la mujer y viceversa, si cada uno de ellos no tuviera psicológicamente una imagen del sexo complementario?” (Arango, 1995, p.112).

La pérdida de orientación que invade al personaje cuando escucha el monólogo de la mujer y su posterior sugerencia de que duerma al no asimilar su insinuación, pone de manifiesto que el vacío del protagonista obedece a que no experimenta lo femenino en sí mismo. De allí que no alcanza la completitud que persigue desde el inicio del relato.

En el desenlace del cuento, el protagonista descubre a través de un anuncio que la mujer se llama Mireya y que su esposo la estaba buscando. Toma la decisión de llevar al hombre a su casa, para que se reencuentre con ella. Cuando Mireya cae en la cuenta de esta traición, su actitud sumisa cambia y su discurso se vuelve hosco: “Me dirigió una mirada brillante de furia y de cinismo, y agregó: -Cretino, ¿no sabías que una verdadera mujer no puede solicitar sino a través de un sueño, de una ardiente mentira o de un hechizo?” (Dávila, 2010, pp. 115-127).

El protagonista no reconoce lo femenino que habita en él, esto lo vuelve incapaz de notar que esta carencia le impide alcanzar la completitud. A diferencia del esposo de Mireya, a quien se describe como un monstruo, condición que le permite reconocer en ella al alma o *anima*: “¡En eso, ella se parece al alma humana: siempre perseguida por un monstruo! ¡ja, ja ...!” (Dávila, 2010, pp. 115-123). El protagonista experimenta un vacío cuando observa a Mireya y a su esposo alejarse. Sus referentes se desvanecen, lo dejan desvalido y su ánimo se siente perturbado: “Comprendí que había perdido de un solo golpe, lo ilusorio y lo real, el cielo y el abismo; lo angélico y lo tenebroso, y que en la boca me quedaba tan solo una cáscara inútil” (Dávila, 2010, p. 127). En la mujer que se alejaba, el personaje principal reconoce dos mundos opuestos mediados por la locura, condición de la que él carecía. Con esta partida, comprendió que un vacío que provenía de él interrumpía su deseo de encontrar a Dios y así se difuminaba la esperanza que tenía de alcanzar la completitud y se veía como un ser vacío.

En el cuento *El Cóndor Ciego*, una familia de cóndores acompaña a su líder en su trayecto hacia la muerte a la que se entrega de forma voluntaria. Durante este proceso, el respeto por el líder lleva al grupo de cóndores a preparar este ritual conforme las peticiones del protagonista, donde el alimento y la memoria son los detonadores del encuentro del protagonista con lo femenino. Así abre paso a una nueva gestación que se manifiesta en el recuerdo de *Amarga*, su compañera de vida. Ella comparte con el Viejo Cóndor momentos que se relacionan con la imagen de lo femenino, como son el refugio, la pasión y el alimento, lo que genera en él una sensación de completitud y regocijo:

Él y Amarga, revolaban y revolaban, siempre. De pronto, vio él una ternera extraviada, mugiendo lastimeramente al borde de un desfiladero. La garganta se le hinchó de extraña pasión y giró alrededor de Amarga gritando: -¡Voy a

separar tu desayuno! [...] Amarga bajó en seguida y devoraron juntos. (Dávila, 2010, p. 108)

Este recuerdo se convierte en un detonante en la memoria del protagonista, quien anhela reencontrarse con Amarga; sin embargo, su presencia en el relato pervive solamente en el pasado del Viejo Cóndor. Por ello, en su presente, el grupo de cóndores nunca la encuentra cuando él los envía en su búsqueda. “Si ven a Amarga, ¡que venga al atardecer! [...] -¿Han visto a Amarga? –Amarga no ha sido vista –Respondió Chambo contrariado- ¡No ha sido vista! (Dávila, 2010, pp. 108-109). Amarga es el *anima* que el Cóndor Ciego rescata de su inconsciente para sentir una vida plena al final de sus días.

Esta sensación está latente cuando toma conciencia de su presente y sabe que el tiempo de su muerte se acerca. Entonces, el arquetipo *anima* en la conformación de las emociones se agudiza y revive el duelo y la nostalgia por la ausencia de Amarga. Pero también tiene la certeza de que la muerte es el camino que lo guiará al reencuentro con lo femenino: el espacio que acoge, protege y alimenta. Por ello no huye de ella, más bien construye un ritual donde participa la familia de cóndores para recibirla:

El ciego ascendía serenamente, adivinando la inmensa candela de la tarde. Ya era una sola mancha horizontal en la ilimitada transparencia, sobre el mar. La sal húmeda y bullente de la profundidad le llegó al sentido. La aspiró con gusto mortal para el último gesto. Enseguida, sabiéndose ya sobre el abismo, cerró las alas de golpe. (Dávila, 2010, p. 106).

Lo femenino (*anima*), al ser un arquetipo, actúa desde la profundidad del inconsciente y al emerger se manifiesta a través de la conciencia por medio de imágenes que se catalogan como representativas del espacio femenino. En este caso se menciona el mar como el lugar que purifica; el abismo como el lugar que ve y acoge el cuerpo

precipitado del Cóndor Ciego; la tarde como el tiempo que se acaba y el acto de cerrar las alas de golpe como el acto de entrega voluntaria a la muerte, pues sabe que este acto lo conducirá al infinito. Este paso desde el inconsciente, lugar donde se hallan los arquetipos, al consciente o mundo de las imágenes, es posible porque lo femenino actúa como un punto de unión entre ambos mundos.

Durante el desarrollo de la historia, la ritualidad se manifiesta en varios pasajes, donde se narran acciones del Cóndor ciego y peticiones de él hacia su grupo, con el afán de preparar su camino hacia la muerte. Es necesario mencionar que para considerar un ritual como tal, este debe cumplir con tres condiciones que Carini (2009) cita como “ ‘tres tesoros del budismo’: el Buda, el dharma (la enseñanza) y la sangha (la comunidad religiosa)” (p. 214). Los ‘tres tesoros’ en el cuento toman forma en el espacio en el que se desarrolla la historia y en los diálogos que mantienen los personajes. En estas acciones se evidencia la relación que tienen como grupo, con la jerarquía claramente establecida y con las enseñanzas de vida que permanecen en la memoria con admiración y gratitud y que acompañan durante el camino que conduce a la muerte voluntaria de su líder:

-¿Han visto a Amarga? – Amarga no ha sido vista –respondió Chambo, contrariado. El ciego no protestó. Se limitó a limpiarse el pico en la roca. –Es tiempo. Subamos a la piedra negra –Propuso, y empezó a ascender. Le siguieron en silencio, pero iban pensando: “¡Él lo sabe todo!, Él, nos enseñó a dispersar el rebaño y a separar a la víctima. Él nos enseñó el golpe de flanco que derriba. ¡Él nos enseñó a elegir las nubes que hacen invisible nuestro plumaje!” (Dávila, 2010, p. 109)

Es preciso recordar que Amarga es el *anima*, es la imagen femenina que reconoce en sí mismo el Viejo Cóndor: “el *anima*, principio de nuestro reposo, es la

naturaleza en nosotros que se basta a sí misma, es lo femenino tranquilo. El *anima*, principio de nuestras ensoñaciones profundas es verdaderamente en nosotros el ser de nuestra agua durmiente” (Bachelard, G.2000, p. 108). La imagen de Amarga se convierte en el camino para el reencuentro con esa parte de sí mismo que quedó estancada en algún lugar de su pasado y con la que no se logra reconciliar. Por ello insiste en localizarla, él ya está impedido de hacerlo por la ceguera, que vino de la mano de su edad, por ello recurre a la ayuda del grupo de cóndores, que ahora constituye su familia: “-¡Díganle a Amarga que la espero esta tarde! Hundió el cuello rojo y la gorguera entre las alas y se deslizó en la penumbra del nidal” (Dávila, 2010, p. 107).

La cita con Amarga se concreta en el deseo del cóndor viejo, su estado cambiará en las próximas horas cuando se entregue a la muerte, por ello es preciso entrar en un ambiente de recogimiento y espera. Su capacidad de actuar se suspende hasta la tarde. Se vuelve determinante ese momento de trance e inactividad. Ingresa al espacio donde el cuerpo reposa, se nutre y espera: el nidal, clara alusión al *anima*, que en forma de útero acoge y gesta. Su ansia por encontrar a Amarga lo torna insistente, sin embargo, su actitud es serena.

Con el acto de limpiarse el pico, el cóndor viejo indica que la hora ha llegado, su cuerpo ya se sació de alimento físico, ahora busca la trascendencia. Tiene la certeza de que este desprendimiento de la vida lo conducirá al anhelado reencuentro con Amarga, su *anima*.

En el cuento *Durante la extremaunción*, el personaje principal, Diógenes Sánchez, cobrador municipal, intuye su muerte y camina hacia ella. Al bajar las escaleras de su casa, cuando por la mañana se dirige hacia su trabajo, nota que los clavos de sus zapatos no están en su sitio. Presiente que esto podría provocarle una

caída e incluso la muerte. Sin embargo, sigue adelante con su día y no repara el daño en sus zapatos.

Es curioso el juego del tiempo con el que se presenta la historia a la que Dávila Vásquez ha nombrado como una estructura reminiscente. El protagonista está agonizando a las cuatro de la tarde y a partir de allí retrocede durante ese día hasta la hora en que se levantó. Incluso va más atrás, recuerda a sus hijas empezando por la última; a su hijo muerto; el día de su matrimonio; cómo conoció a su esposa y el día de su propio nacimiento, momento clave para comprender el anhelado reencuentro con su origen. “Al mismo tiempo, un escalofrío imperceptible recorrió las entrañas del moribundo y, en la fulguración de un instante, abrióse ante sus ojos cerrados, una brecha hacia la sórdida vida en que había chapoteado durante más de cuarenta y cinco años” (Dávila, 2010, p. 168).

La vida familiar del protagonista estuvo conformada por mujeres: su madre, su esposa y seis hijas. Tuvo un hijo que nació muerto: “Había traído sexo de hombre, pero sexo muerto como todo él, y por esto fue Casi-Leopoldo. (Él, pensaba siempre con amargura, que no había logrado hacer un hijo, sino un muñeco, un muñeco mágico en colaboración con la muerte)” (Dávila, 2010, p. 172). Este niño que nació muerto ocupó el cuarto lugar entre los hijos del protagonista, tres de sus hermanas nacieron antes y tres después. Por lo que se puede afirmar que la fuerza femenina que rodea al protagonista es abrumadora y simbólicamente no permitiría el surgimiento de *animus* en la conformación del personaje principal, cuya existencia, Dávila Vásquez describe como opaca y de un temperamento que provoca ternura (1998, p. 253). Tal es así, que el niño muerto lo representaría a él mismo, marcado desde el momento en que nació hasta su agonía.

Esta peculiar forma de rodear a Diógenes Sánchez de mujeres y hacer que en cada una de ellas reconozca un papel primordial en su vida, está motivada por la necesidad que siente de una reconciliación con lo femenino. Aspecto que parece marginarlo desde su nacimiento. Jung explicó que a través del arquetipo *anima*, lo masculino experimenta lo femenino en sí mismo. De tal manera que atraer hacia sí la compañía femenina podría llevar al protagonista a sentir el calor de la madre que no tuvo a su lado, pero en contraparte anularía su propia identidad. En ese sentido podría también comprenderse la razón por la que su hijo nació muerto, lo que simbólicamente representaría el lado contrario de su nacimiento.

Por su parte, Arango (1995), dice: “Más adelante serán las mujeres que estimulen el sentimiento del hombre, no importa si en sentido positivo o negativo, puesto que el *anima* ‘al querer la vida quiere el bien y el mal’, sin preocuparse de la moral tradicional” (p.111). Cada una de las hijas del protagonista tiene una característica que la vuelve singular. El lugar común es la ternura que le provoca cada una de ellas. Sin embargo dos niñas le conducen a sentimientos contrapuestos, la primogénita y su segunda hija. Esto podría explicarse, según Jung (1970) asumiendo que “Surge por un lado un hada buena y por el otro una mala, o bien una diosa benévola y luminosa y otra peligrosa y sombría” (p. 95). Con este principio se explica las implicaciones que surgen a propósito del arquetipo de la madre.

Con respecto a su primogénita, el protagonista siente una profunda conexión desde el momento en que se gestaba y sentía que lloraba en el vientre de su esposa. Alguna vez, después de nacida, la sorprendió llorando y le preguntó a qué se debían sus lágrimas, a lo que la niña respondió:

‘Papá, a veces siento que todas las cosas del mundo se van a hundir en una de estas noches y yo me voy a quedar sola, llorando sobre una piedra blanca como

luna’. ‘No seas tontita’, le había dicho él acariciándola, pero al alejarse, sintiose confuso e intranquilo, porque aquel oscuro sentimiento de la hija, era una visión que le atormentaba a él mismo durante el sueño, cuando caía enfermo. ‘Mi alma debe estar muy unida a la de ella... debe haber algún hilo...’. (Dávila, 2010, pp. 173-174)

La conexión ancestral que une a Diógenes Sánchez con su hija, remite a su vínculo materno. Ese lazo físico que rompió en el momento de su nacimiento, pero que ha permanecido perenne en su inconsciente. Existen varios símbolos que se relacionan con la madre, uno de ellos, según Jung (1970) corresponde a la diosa del destino y entre los rasgos del arquetipo de la madre menciona “la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador de crecimiento, fertilidad y alimento” (p. 75). La actitud de la primogénita a lo largo del relato, se corresponde con la figura materna, ella es la que realiza actividades domésticas en la casa y cuida a sus hermanos, por la noche dedica tiempo a sus tareas escolares y además teje, para apoyar en los gastos del hogar. “En la psicología masculina, el *anima* siempre está mezclada al principio con la imagen de la madre” (Jung, 1970, p, 76). El recuerdo de la madre del protagonista toma cuerpo en la niña, a quien desde la agonía le desea que sea feliz, retoma las palabras, que quizá su madre se las dedicó a él, al momento de su nacimiento: “¡Violeta–Feliz, te amo, adiós!” (Dávila, 2010, p. 174).

La segunda hija del protagonista, una niña de nueve años de nombre Clemencia, es la antítesis de la primogénita. En ella se esconde un ancestral misterio que abruma, el narrador la describe como “lejos de todos, lejos de algún confuso modo [...] huraña, voluntariosa, casi cruel, [...] les atormentaba con su precocidad y su eterna mirada insolente” (Dávila, 2010, p. 174). Estos calificativos se rebelan contra las palabras que

tradicionalmente se utilizan para describir a un infante. Esta transgresión muestra una faceta que permanece oculta cuando se busca las palabras para describir a una niña. El narrador presenta a la segunda hija del protagonista con una carga de misterio propia de quien conoce de la vida y el que dirige hacia la muerte. La niña distante que observa desde un lugar elegido y es testigo de todo, hasta el punto de tener el olor de la extremaunción en sus cabellos. Incluso el nombre de la niña es decidor, pues al fusionarlo con su actitud se crea una antítesis: Clemencia, la niña de actitud casi cruel que guía hacia la muerte.

La proyección sobre la madre se encuentra latente en el proceso de muerte que experimenta Diógenes Sánchez, personaje que “No conoció a su madre, muerta al momento del alumbramiento” (Dávila, 2010, p. 176). Sin embargo se reencuentra con la imagen de ella cuando muere. Ella es el punto final de la reminiscencia que experimentó durante la extremaunción: “Retornaba, ¡al fin! Un ámbito extraordinario le recibió como un nuevo vientre y le acunó adormeciéndole, hasta el futuro nacimiento” (Dávila, 2010, p. 176). En el momento en el que se encuentran vida y muerte en el cuerpo de Diógenes Sánchez, se activa lo femenino, *anima*, y con su fuerza creadora se revela un nuevo vientre que gesta. Así lo femenino constituye un espacio que vuelve posible una nueva gestación y por consiguiente un nuevo retorno.

En el cuento *Ahogados en los días*, si bien se aborda el tema de la monotonía, resulta interesante cuando el protagonista menciona el renacer de los días, que surgen nuevamente con el fluir del agua, que ahoga sin violencia y permite que el entorno reverdezca. Esta imagen se contrapone con la vida de seres monótonos que habitan las ciudades y transitan como sombras, ahogándose en el agua, que en el relato se presenta como fuente de vida incomprensible a la que la monotonía transforma en elemento mortal.

Es preciso mencionar que la cotidianidad como factor que produce rigidez en las acciones y relaciones humanas, presenta un quiebre frente a la presencia de la naturaleza, cuya fortaleza da paso al movimiento y genera vitalidad. Se establece una lucha entre la naturaleza representada por el agua y la cotidianidad. Este líquido transgresor simboliza lo femenino-*anima* y viene a quebrar la monotonía que sumerge a la humanidad, pese a que no se la comprenda como tal: “Desde ese momento está como lista para el salto y es proyectada en la primera oportunidad. Esa oportunidad se presenta cuando un ser femenino hace una impresión que quiebra la cotidianidad”. (Jung, 1970, p. 65)

En el relato, el bachiller Asuero cuenta que ha vivido cien vidas. Durante esta etapa protagonizó varias aventuras, pero también hubo un momento en el que solamente se detuvo a contemplar. Esta posición de actor y testigo le lleva a concluir que quienes conforman la humanidad “permanecerán ahogados hasta que terminen de desear la ciénaga del Tiempo” (Dávila, 2010, p. 114). El comportamiento humano se encuentra ubicado en un punto de bifurcación que guía hacia el camino del deseo cuando la humanidad dice no sentirse completa. Este sentir está arraigado en el inconsciente colectivo, de allí que en el relato el bachiller Asuero se mencione “Miré los ahogados cari-rubios de la mañana; los ahogados colorados del mediodía; y los ahogados verdes y sarnosos del atardecer. ¡Hinchadotes de vida posaban esos viejos ricos que nunca dan un medio a nadie; los escribanos, los curas, los cornudos, las viejas ladronas y las viejas putas, todos! ¡Ja, ja, ja!” (Dávila, 2010, p. 113).

Mientras que el otro camino guía hacia la elección por la que optó el protagonista: dejar de desear. Las múltiples vidas por las que dice haber pasado, a través de las diferentes labores que realizó y su trabajo como observador, lo llevan a concluir que dejar de desear impide ahogarse en los días. Así se eliminarían las dualidades,

fuente de angustia por siempre sentir la ausencia de algo. Lo curioso es que el protagonista asume también la resignación como parte del proceso. Esto es pasar a un estado de completitud disfrazada, de allí que en el inicio del relato también gritó que se ahogaba, a lo que su interlocutor le preguntó “-¿Y en qué se ahogaba hace un momento? -¡Ah, ese es el gran secreto del Bachiller Asuero, amigo mío! Los hombres, todos los hombres viven ahogados en los días, en los siglos, en la Eternidad” (Dávila, 2010, p.113). Su elección de vivir en la “orillita” también se deja alcanzar por el deseo de completitud que ancestralmente anhela el ser humano y necesita emplear el lenguaje a través del diálogo para reafirmar su postura de intentar no dejarse ahogar en los días.

En *El recién llegado* se narra la historia de un hombre con discapacidad, cuya edad fluctúa alrededor de los treinta años. Él carga paquetes en una tenería y sobrevive al servicio de un “patrón”. Uno de los niños del barrio lo nombró José Nosequién. La voz narrativa vincula al personaje con huellas de un pasado animal. Las acciones que realiza van de la mano del recuerdo de una vida antigua, que a momentos se funde con el presente. Tiempo donde se delata una memoria arcaica que continúa latente:

Hacía años, doscientos o quinientos, no la hubiera escupido. Eran tan sabrosas esas moscas de la carne, y de adehala, antes de ser tragadas producían deliciosas comezones a lo largo del paladar [...] “Él” pensaba en esas cosas -o las recordaba- cuando vio que un hombre le llamaba por señas –“ven acá”- desde el portón de la curtiembre. (Dávila, 2010, p. 138)

Se ubica al protagonista en un límite que no tiene bordes precisos entre lo humano y lo animal, para él no hay un lugar claro ni en el espacio ni en el tiempo y la sumisión se convirtió en su refugio. Este sitio residual en el que se encuentra tiene su asidero en la memoria, lugar que lo rescata de su extravío en el tiempo. El personaje está consciente de su orfandad y un recuerdo de su vida pasada se reactiva cuando

observa objetos que podrían ser herramientas de agresión. Entonces busca refugio en figuras que se asemejan a lo paternal.

Poco antes de llegar al taller, apareció por una esquina un viejo militar en retiro, armado de siniestros bigotes y de un bastón que blandía con chocante petulancia.

El pequeño le vio y se detuvo al instante. En sus rodillas circuló vivísimamente un frío ancestral. Viró en redondo y corrió a ampararse detrás del remendón.

-¡Usted, delante, patrón...yo nada! –suplicó. El de la lezna, sin comprender el justo terror del pequeño, volviose admirado:

-Hombre, ¿qué te pasa? Camina...

No contestó. Miraba al viejo militar retirado con el bastón, que en ese mismo instante cruzaba ya la calle y se perdía en la esquina opuesta.

-Ya se fue, patrón...¡Yo, nada! –gruñó, sacudiéndose. (Dávila, 2010, p. 140)

Este recuerdo curiosamente lo ata a su pasado y da sentido a su presente, al afianzar una vivencia que le recordaba quién fue “hace doscientos o quinientos años” (Dávila, 2010, p. 140). Esta reacción que resultaría incomprensible para un humano, surgía en él en forma instintiva, pues se trata de un personaje que fluctúa entre dos mundos, pero al parecer está destinado solamente a uno de ellos. Este relato está marcado por lo que Dávila Vásquez (1998) menciona como “referencias metafísicas a una realidad que nos es desconocida y que pertenece al mundo de lo plenamente espiritual”.

Es preciso apuntar que si bien hay una clara referencia metafísica en el relato, pues se aborda el tema de la reencarnación de un perro que hace quinientos años acompañaba a una intelectual inglesa, mientras que en el presente del relato en el que se recrea la historia se ha convertido en un hombre con discapacidad al servicio del dueño de una curtiembre. El motivo detonador de la historia es precisamente la conjugación de

lo metafísico con la presencia de lo femenino, como se puede notar en dos pasajes nucleares de la narración: el primero cuando se presenta la razón por la cual el personaje principal reencarnó en su cuerpo actual:

Él no había conocido el Cielo de los espíritus humanos, ni el Limbo de los aplazados, ni el infierno de los réprobos. (Los fox-terrier y todos los animales menores, al morir, pasan a un estado crepuscular cuyo medio interno se halla orlado por nubes de leche materna. A la hora del renacimiento, esta dulce sustancia, les conduce a un nuevo regazo carnal y, otra vez, a ladrar todo el día, y a recibir bastonazos o platillo de leche en las casas de los ricos). (Dávila, 2010, pp. 140-141)

La referencia a la leche materna, como se describe en el relato, está relacionada con la dulzura, como un alimento que permite pasar de un estado de espera hacia una nueva vida. Remite a lo femenino: “el *anima* se expresa como madre naturaleza, vientre materno, diosa de fertilidad, proveedora de alimento” (Arango, 1995, p. 111). El lugar que incuba mientras llega el momento de la liberación de la nueva vida, que en el caso del protagonista de la historia, al no ser parte de la estirpe “adánica” no se infernalizará, es decir nunca sería humano. Es importante reparar en que el protagonista no tenía un nombre hasta que un grupo de niños le bautizó como José Nosequién. Sin embargo, este apellido inventado no hace más que enfatizar la particular condición del personaje. El apellido otorga identidad, arraiga a un grupo y da cimiento al individuo. En el caso del protagonista, su apellido grafica su origen y su estado: el de un ser que transita entre la vida animal y la vida humana.

El segundo pasaje nuclear de la narración, relacionado con lo femenino, se presenta cuando la imagen de una mujer de características físicas similares a las de su

dueña de hace quinientos años, actúa como un detonante en la memoria de José Nosequién y él se entrega a ese recuerdo.

Corrió hacia la dama, sonriéndola y describiendo vivas cabriolas de congratulación, (como hacía quinientos años, allá, lejos).[...] Lanzó otro gruñido de ternura y saltó sobre la asombrada y hermosa mujer. Por un segundo se empinó sobre sí mismo en dolorosa distensión y colocó sus pequeñas manos sobre el hombro derecho de la bella extranjera. Abrió la ancha boca roja, sacó la lengua humeante y, amorosamente, le regó el aliento sobre el cuello. (Dávila, 2010, p. 143)

Durante la narración se presentan varios pasajes donde el protagonista recuerda episodios de su vida pasada, sin embargo, ninguno de ellos fue tan significativo como el encuentro con la mujer. Este hecho marca el relato, pues la memoria de José Nosequién retumba en su vida pasada. Revive la sensación de plenitud, que disfrutó hace quinientos años, para inmediatamente aterrizar en su angustioso presente cuando la mujer intenta detener sus muestras de cariño sofocante: “La mujer lanzó un chillido, nerviosa, ávida, asombrada. Y gritó: -‘Litle, Litle’” (Dávila, 2010, p. 143).

El poder de la palabra que repite la mujer cobra protagonismo. Este sonido retumba desde una vida pasada y golpea en el presente de José Nosequién. Él se desvanece por el recuerdo ancestral que le hace tomar conciencia de su presente y le provoca desaparecer, porque ya no puede ser quien fue. Bachelard (2000) señala: “La lengua de la alquimia es una lengua de la ensoñación, la lengua materna es la ensoñación cósmica, la lengua hay que aprenderla tal cual ha sido soñada, en la soledad” (p.109). El reencarnado José Nosequién se reencuentra con la imagen de lo femenino en forma de madre a través del lenguaje. Entonces surge un conflicto que pone en crisis al protagonista, pues las palabras que pronuncia la mujer lo desubican y

no encuentra su lugar en el tiempo espacio. Se activan en él residuos de su pasado animal y huye para reencontrarse con su propio ser, porque ahora es consciente de su desarraigo y de su soledad.

En el cuento *La Batalla* se narran los hechos que suceden durante la agonía y muerte de una mujer propietaria de una fonda y las emociones ocultas que se desatan en la relación con su esposo, su hija y su hijo. Mientras ellos viven esta batalla familiar son testigos de un combate que sucede entre militares y civiles. Se establece de esta manera una especie de paralelismo en varios pasajes del relato, cuyo hilo conductor es la muerte y las reacciones que se generan a propósito de este hecho. Tanto en el interior, como en el exterior de la tienda.

Es importante señalar que en el relato se presentan tres pasajes significativos donde el arquetipo *anima* marca el suceso de los hechos, a propósito de la muerte de la protagonista. El primero aborda la transformación que experimenta el marido de la protagonista a propósito de su muerte. El segundo destaca el desarraigo que siente el hijo cuando es testigo del vínculo madre-hija en el lecho de muerte. En el tercer pasaje es preciso mencionar la relación que se establece entre la protagonista de la historia con su hija durante el proceso de agonía y muerte.

La relación que emerge entre la pareja de esposos alude a la descomposición de una relación que se sostenía en el valor del bienestar económico y en la comodidad que ello conlleva. Ahora que ella ya se iba, ese nexo se diluye. El hombre observa a la agonizante y recuerda en qué se fundamentaba su unión:

‘Zambito, cástate conmigo; no tendrás que preocuparte de nada’ [...] Sabía que gustaba a las mujeres maduras, por su aire de picardía infantil. ‘Tengo dos hijos’ le había dicho, entonces, la moribunda. ‘Contigo serán tres’. ‘Zambito, tengo plata y no tendrás que trabajar’. (Dávila, 2010, p. 90)

Esta unión no se fundamenta en un nexo emocional que vincule desde los afectos. El compromiso que acuerdan es producto de una mixtura donde se funde una especie de amor filial y de deseo. La naturaleza de esta relación no se orienta a establecer nexos de pareja que perduren, sino que se limitan a sentimientos pasajeros. Con respecto al origen de este tipo de relación y al arquetipo de *anima* que lo fundamenta, Jung (1970) determina que:

En la vida amorosa del hombre, la psicología de este arquetipo se manifiesta bajo la forma de ilimitada fascinación, sobrevaloración y enceguecimiento o bajo la forma de la misoginia en todos los estadios y variantes. Y todos estos fenómenos no se pueden explicar por la naturaleza real del objeto de cada caso, sino sólo por una transferencia del complejo materno. (Jung, 1970, p. 65)

La relación que se describe en el relato guarda similitud con la forma de misoginia que describe Jung, donde la naturaleza de la relación se acerca más al vínculo maternal que al de pareja. De allí que al ver el estado en que se encuentra el cuerpo de la agonizante, el esposo anhele su muerte para liberarse de ese vínculo y establecer así una verdadera relación que sacie su deseo de pareja. Por otro lado, también cabe destacar que la actitud del hombre se ve influenciada por la revuelta que los ha confinado en la fonda. Este encierro entre olor a muerte, frituras y moscas desconcierta al hombre que desea salir, pese al peligro de las balas que se precipitan en el exterior:

Afuera, en el esplendoroso día de agosto, ladraban las ametralladoras y respunteaban el aire la irónica pifia de las fusilerías. A veces, en la puerta de la tienda iban a clavarse las balas perdidas, y era como si la Muerte llamara con sus nudillos mondos. “Y si esto durara un día más” –pensó con ligero terror. [...] “Si esto se prolongara hasta mañana, qué horror, encerrado en esta podredumbre”.

(Dávila, 2010, p. 99)

Tanto al interior de la tienda como fuera de ella, la presencia de la muerte marca el relato. Este hecho, al igual que otros paralelismos como el ruido de las moscas y el ruido de las balas, la descripción de los ruidos que emergen de la boca de la mujer agonizante y sonidos que emitía en los encuentros sexuales con su esposo, el cuerpo de la mujer agonizante y los cerdos que despostaba, llevan a asegurar a Dávila Vázquez (1998): “Se establece un paralelismo antitético que caracteriza toda la estructura del relato” (p. 236). Esta característica alude a una sensación de completitud que une el mundo interior como el exterior de los personajes y que moldea sus acciones.

El esposo asume una actitud de desfachatez cuando estos acontecimientos lo desbordan y su intención es desembarazarse de sus deberes. Entonces repite la palabra “adiós” en tres momentos clave: “Por mi parte, adiós. Estoy asegurado a Dios gracias. Con la plata que ella me deja...por algo hay que venderse...hay que vender caro lo que es de uno” (Dávila, 2010, p. 90). Es curioso cómo se presenta un juego de palabras en esta cita. En un primer momento, el personaje se despide con desparpajo, para a continuación, con la mención de “a Dios gracias”, recrear un juego irónico que deja en evidencia la personalidad superflua del esposo.

En un segundo momento, la mención de la palabra “adiós” expone al arquetipo de *anima* en forma de madre que proyecta el personaje en su esposa. Esta afirmación cobra fuerza cuando en la última oración deslinda del grupo de las “mujeres” a su esposa, pues ella, en el inconsciente del hombre, se ubica en el lugar de la madre y no es vista como sujeto de deseo:

Lo único bueno, es que ya no es forzoso guardar luto; no tengo traje negro, maldita sea. Me pondré una banda en la solapa, y ¡adiós! Sólo por la muerte de una madre se debe mandar a teñir un terno claro en negro, aunque se pierda el

vestido y se ponga rojizo a los dos meses. ¡Además el luto envejece y uno debe cuidarse mucho si no quiere impresionar mal a las mujeres. (Dávila, 2010, p. 93)

En un tercer momento, el uso de la palabra “Adiós” evoca un pasado en donde ocasionalmente se despertaba la pasión. Sin embargo, este pasaje en la voz del narrador, deslinda en cierta medida al personaje de ese sentimiento y más bien resuena como el eco de una verdad impostada con respecto a las reales intenciones del esposo, por lo que resulta liberador despedirse de este recuerdo: “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. Adiós” (Dávila, 2010, p. 93).

Cuando la mujer muere, el esposo la despoja de aquello que había motivado su unión: “Le quitó del cuello la cadenita con la medalla de oro -ya fría- y se la guardó en su bolsillo” (Dávila, 2010, p. 97). Aquella medalla de oro simbolizaba la vitalidad de la mujer cuando en el pasado la lucía con orgullo en su voluptuoso pecho, frente a la mirada lasciva de quienes visitaban su fonda. Ahora ya fría como el cuerpo de la mujer, perdió su valor simbólico y pasó a las manos de quien solo reconocía en ella su valor monetario, de la misma manera en que lo hizo con su portadora.

Además de la medalla, también saqueó el baúl en el que la mujer guardaba su fortuna: “Encendió la vela (procuró rasgar delicadamente el fósforo) y se dirigió al baúl de la mujer. Sacó todo el dinero en billetes, y se guardó. Apagó la vela y atendió un instante, pues había oído moverse a la chica” (Dávila, 2010, p. 100). Es importante reparar en la imagen de la vela encendida y apagada que acompaña al esposo durante el saqueo, pues devela el estado interno del personaje. La luz encendida cuando aún existe un nexo con la mujer y apagada cuando se apropia del dinero y ya no es parte de esa

familia, de tal manera que ya no se siente cómodo ante la mirada de la hijastra, como posible testigo de su acto.

Minutos antes de atracar lo que hasta ese momento fue su hogar, el hombre había amortajado a la difunta. Durante ese proceso vio sobrepasado su ánimo por una invasión de piojos y pulgas que migraban del cuerpo de la esposa muerta y ahora lo parasitaban a él, por las moscas que sobrevolaban atraídas por el olor a cadaverina y por el ambiente denso que dificultaba la respiración. Esta batalla que se libraba en el interior de la fonda llevó al hombre a una disyuntiva: permanecía allí hasta que el fuego de la batalla en el exterior cesara y así sepultaría a la mujer, o huía, al no sentir ningún compromiso con aquella familia: “Aquí están sus hijos, gracias a Dios; ellos, le deben la vida y no yo, maldita sea” (Dávila, 2010, p. 91). El hombre optó por huir del lugar y enfrentar la revuelta externa : “[...] Una bala sorda y extraviada le mordió entre los rizos. Saltó de un lado como gato y cayó interrogando aún con el fondo de su alma: “por qué”. Y su alma quedó en tinieblas” (Dávila, 2010, p. 100)

El deseo se abrió camino hasta convertirse en la decisión final del hombre; sin embargo, este camino lo llevó a reencontrarse con la mujer que sació sus deseos materiales y físicos, mas no afectivos “Con razón o sin ella, la teoría freudiana considera que la motivación fundamental de toda la conducta humana consiste en la evitación del dolor y en la obtención de placer” (Eagleton Terry, 1998, p. 226). La incertidumbre entre lo que debe hacer y lo que desea hacer anida en el hombre. Él anhela escapar de su ser interno, cuyos conflictos se mimetizan con el olor a muerte que inunda la tienda. Cuando finalmente decide abrir la puerta y huir, siente el aire fresco del exterior que le evoca vida. En este pasaje, la narración se fortalece con el recurso antitético que Dávila Vazquez señala como característico de este relato. Pues en este espacio de pugna entre exterior e interior, el oscuro personaje muere cuando una bala

perdida impacta en su cabeza y “muerde uno de sus rizos”, motivo de su orgullo físico y símbolo de su apego por la materia. Cuando la muerte lo alcanza, no logra comprender que con ella también le llegó la anhelada completitud, de allí que en ese instante se preguntara a sí mismo, por qué tenía que terminar así.

En lo referente a la relación que se establece entre madre-hijo destaca el desarraigo que siente el joven ante la fortaleza del vínculo que se ha formado entre madre-hija y que incluso se ha reforzado con la muerte de la progenitora:

Aguedita y la blanca muñeca de trapo formaban un solo bulto y vivían entrefundidas como únicamente les es posible a las mujeres, sin incomodarse, dentro de la otra, dos cuerpos en uno solo, y una sola mujer las dos. Él en cambio estaba abandonado. (Dávila, 2010, p. 101)

El hijo se siente excluido de los acontecimientos que se suscitan en el interior de la fonda. Lo que resulta en no saber cómo reaccionar cuando la madre muere. Este vacío lo lleva a imitar el sentimiento genuino de la hermana: “Y, sin saber lo que hacía imitó a su hermana, o quiso imitarla, pero no pudo llorar; estaba seco, y de su garganta salió únicamente un ronquido árido y falso” (Dávila, 2010, p. 98).

El personaje es incapaz de exteriorizar un sentimiento ante la pérdida, pues siempre experimentó una sensación de orfandad, incluso antes de que la madre muriera. Su naturaleza masculina (*animus*) lo llevó a alejarse del vínculo materno (*anima*) y así conocer de antemano los sentimientos que convocan la ausencia materna. De tal manera que ahora, ante la verdadera ausencia de la madre, su capacidad de sentir se había anulado. La sensación de ocultar los sentimientos hasta el punto de creer ya no tenerlos se debe a que impera en él la fuerza de *animus* por influencia directa de *anima* “Por lo general será el *anima*, la voluntad obtusa, aguijoneada por las pasiones, la que fuerce a su servicio al *animus* o intelecto” (Jung y Wilhelm, 1961, p.89). Esta forma de

autoexilio donde prevalece el intelecto ante los sentimientos, lleva al personaje a sobrevivir a la sensación de orfandad, pues ya experimentó este abandono cuando la madre estaba viva.

Freud explica que el sueño es un espacio que corresponde a lo femenino, por lo que se entiende que en el relato, cuando el hijo se sume en este, alcanzaría un contacto genuino con la madre muerta, en un diálogo de emociones. Este proceso de interiorización se logra, pese a que el espacio externo permanece invadido de olor a muerte.

El chico dormía en su rincón, y a veces, se estremecía sin despertar; quizás el fantasma de la muerta le acariciaba con sus dedos sin uñas; o tal vez, a pesar de la densidad del sueño, le picaba en las narices la cadaverina que ondeaba ya en la habitación como una gran bandera de aniversario al viento. (Dávila, 2010, p. 96)

El vínculo entre *animus-anima* en la relación de madre-hijo se presenta a través del sueño, estado en el que el joven permanece durante la mayor parte del relato. De allí que el reencuentro con la madre se produzca dentro de ese espacio y después de la muerte. Al respecto, Arango (1995) indica:

La imagen del *anima* que prestaba brillo sobrehumano a la madre ante los ojos del hijo, es abandonada poco a poco frente a la banalidad de lo cotidiano y cae por ello en el inconsciente, sin que disminuya por eso su plenitud instintiva y su tensión primitiva. (p. 127)

La banalidad de lo cotidiano toma forma en el relato en la imagen del padrastro, que llega para suplir un vacío afectivo en la madre, pero en el hijo produce un efecto de relegación del círculo familiar. Sin embargo, la imagen materna está latente en el personaje del hijo y su necesidad por ella se presenta en dos momentos: el primero,

cuando desde el inconsciente se manifiesta a través del sueño y el segundo cuando regresa a la fonda para sepultar a su madre:

Había terminado la batalla: empezaban los servicios de la Muerte. En cuanto el muchacho comprendió esta necesidad, se despidió del señor Terán y echó a correr hacia la tienda que había abandonado.[...] –Aguedita, ¡dame para el ataúd! –imploró con temor. La muchacha giró -lentísima- el rostro cadavérico. Le sonrió con una especie de suave mohó de sepulcro y de ternura. [...] – ¡Perdón, Aguedita! Te ruego me des dinero para el ataúd...– Los inmensos y desencajados ojos de la muchacha parpadearon lentos, estúpidos. (Dávila, 2010, pp. 102-103)

Mientras el esposo se aleja del cuerpo muerto al no reconocer en este la funcionalidad de proveer comodidad y placer, el hijo huye porque su capacidad de sentir y de reaccionar se anula. Sin embargo, la distancia física tiende un puente hacia la interiorización, donde a partir de su autonomía se integra con lo femenino y con ello a su sombra, y así se genera el equilibrio:

Llegar al destino de la energía psíquica, encontrar el centro en el ser –centro de la totalidad de la psique, el cual ocupa un lugar intermedio entre conciencia e inconsciente, y está igualmente abierto a los sentimientos y razones de ambos-, requiere una integración psicológica del principio masculino para la mujer, y del femenino en el hombre: integración de la otra mitad presente en la psique negada. (Arango, 1995, p.116)

Ahora, el hijo siente que forma parte de un entorno familiar. Cuando pide perdón a su hermana por el abandono, evoca el sentido de pertenencia, cuya ausencia en un pasaje del relato lo llevaba a arrinconarse, dormir y anular su reacción. Con la

integración de la sombra, que le provocó ser relegado ante la presencia del padrastro, también se integraron *anima* y *animus* y se conformó un ser autónomo.

La relación madre-hija se da en el contexto de la identidad femenina y del abandono. Ambos aspectos se fortalecen en el proceso de la agonía y de la muerte de la madre, donde el dolor cobra protagonismo, pues constituye un medio de expresión que usa la hija para permanecer con la madre luego de su muerte: “La muchacha empezó a llorar con ritmo de plañidera; adivinábase que no quería gastar de una vez toda su energía y la iba calibrando prudentemente a fin de realizar su dolor durante el mayor tiempo posible” (Dávila, 2010, p. 96). El llanto al que se entrega la hija se transforma en una manera de acompañar a la madre con el único lenguaje que entiende la muerte. Entonces, el llanto se transforma en el nexo comunicativo que se niega a encontrar un fin por temor al abandono. Y es a través del llanto que se comunica el dolor que en ese momento se siente eterno.

Un detalle que se debe destacar y a partir del cual se comprende la identidad femenina presente en el relato, es que a diferencia de los cuatro personajes que integran la familia, la hija sí tiene nombre, y el lector lo conoce cuando su hermano en medio de la noche la llama sorprendido, porque al despertar no escucha el rumor de la revuelta: “- ¡Aguedita, Aguedita! Pero no obtuvo respuesta” (Dávila, 2010, pp.100). La ausencia de respuesta provoca desazón en el hermano y al observar con detenimiento el bulto que han formado el cuerpo de la hermana y el de su madre en la cama, enseguida nota el vínculo que une a las dos mujeres: “Fue en ese instante cuando vio en un lugar impreciso y fofo, un solo bulto y vivían entrefundidas como solo les es posible a las mujeres” (Dávila, 2010, pp.100).

La identidad femenina simbolizada por madre e hija compartiendo el lecho de la muerte delata una unión que conduce a levantarse en medio del caos y a formar una

realidad a partir del acto de dormir, en el caso de la hija; y de la muerte, en el caso de la madre. A decir de Quance (2000):

La posición que se ha venido asignando a la mujer en lo sagrado es liminar. En cuanto Madre, se halla posicionada de manera que media entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, o que hace de puente entre el mundo natural y el sobrenatural, lo que equivale a decir en realidad que no pertenece ni al uno ni al otro porque está entre los dos en el umbral abierto en nuestra consciencia por la muerte. (p. 236)

Se puede determinar que se ha ubicado a la mujer en un espacio donde transita entre vida y muerte. Tal es así que en el relato, las dos mujeres recostadas forman un solo ser excluyente del espacio exterior, pues no les son ajenos los misterios de la vida ni de la muerte, y a partir de ello se presentan como un sujeto de la plenitud humana: “Las mujeres, las hermanas, las madres, se acompañaban entre sí, ocupando al mismo tiempo el mismo sitio, dulce y tranquilo” (Dávila, 2010, p. 101). El sitio dulce y tranquilo en el relato es la muerte, a la que se llega a comprender desde la interiorización, por ello la hija se entrega a ella imitándola a través del acto de dormir, y como una niña abraza a la blanca muñeca de trapo que es su madre muerta. Así consigue ignorar el exterior, donde la muerte es sinónimo de cuerpo en descomposición, moscas, aire pesado y abandono:

Ahora sí dormiría. Dormiría suavemente al lado de la bella y blanca muñeca dormida, y juntas, se alejarían por el horizonte hacia la inmensidad de Dios. Huirían para siempre de los hombres, de todos los hombres del mundo y especialmente del hombre-animal-padrastra y del hombre-animal-hermano y de los puercos, cuyos cuerpos veía confundidos y refundidos en uno solo, huyendo

por la montaña, y escondiéndose del Amor entre las grietas tapizadas de fango y de cochambre. (Dávila, 2010, pp. 101-102)

El abandono constituye en el relato un acto asignado a lo masculino y a la animalidad. El padrastro huye, el hermano se aleja y los puercos, que eran el sustento familiar, desaparecen por la montaña. Es interesante cómo en este fragmento se construye la intertextualidad a partir del relato de los puercos que huyen por la montaña con el pasaje bíblico donde Jesús expulsa a los demonios que poseían a dos hombres y los manda ingresar en el cuerpo de los cerdos. La voz narrativa a través del lenguaje elabora construcciones que desproveen de su humanidad al padrastro y al hermano y los ubica en el lugar de los instintos, dominio del cerebro reptiliano y que los incita a huir: “hombre-animal-padrastro” “hombre-animal-hermano”. Mientras las dos mujeres permanecen juntas y se construyen una nueva forma de permanecer en medio del caos de la batalla.

Era horrible pensar que tanto el muchacho como el padrastro habían permanecido algún tiempo, cada cual a su manera, dentro del hondo cuerpo de la blanca-madre-muñeca de trapo. ¿Por qué la abandonaban ahora, arrastrando entrambos jirones de las entrañas de la mujer dormida? (Dávila, 2010, p. 102)

El tema del abandono se expone a partir de dos vertientes de lo femenino como son el placer de generar vida y el placer de la unión sexual. De allí que resulte incomprendible para la voz narrativa el hecho de que dos hombres que experimentaron ese vínculo carnal que les proporcionó placer y generó vida se alejen de la mujer, ya que ella fue quien les permitió compartir y disfrutar ese goce a través de la entrega de su cuerpo y de sus emociones.

Con la muerte, la blanca-madre-muñeca de trapo, se había liberado de su rol de esposa proveedora; entonces, el esposo antes de huir, la escondió tras una mortaja. Así

ocultaba la imagen muerta que lo confundía; sin embargo, al envolverla logró convertirla en un capullo que pronto renacería, pues al igual que la hija, solamente reposaba. Es importante apuntar la diferencia que Bachelard establece entre sueño y ensoñación. Y a partir de allí se podría asegurar el permanente estado de ensoñación que asumió la hija desde que la madre murió y cómo este estado se mimetiza con el capullo que forma la madre envuelta, en busca de un nuevo nacimiento: “Digamos a grandes rasgos, pues, que para nosotros el sueño corresponde al *animus* y la ensoñación al *anima*. La ensoñación sin drama, sin acontecimientos, sin historia nos muestra el verdadero reposo, el reposo de lo femenino” (Bachelard, 2000, p.38).

1.3 Metaforización de lo femenino en elementos de la naturaleza

La naturaleza se vincula al arquetipo de *anima* por ser una de las imágenes de lo femenino a la que se le atribuye la capacidad de generar vida, de recepción y de fuerza vital. Así también se la relaciona con la madre, que a decir de Jung, es el símbolo de todo lo que contiene. Al respecto Quance (2000) indica que “la mujer es universalmente más cercana a la naturaleza que el hombre” (p. 213). Si bien Quance no menciona a la madre, sino a la mujer, es indispensable señalar que en este caso se toma como sinónimos ambos términos, pues a las dos se las relaciona con la naturaleza por pertenecer al arquetipo de *anima*.

Dentro de los *Trece Relatos*, el arquetipo de *anima* en la imagen de la naturaleza cobra protagonismo al mencionarlo como un recurso que evoca el espacio donde los personajes encuentran reposo y se preparan para un nuevo retorno. Entonces, “La madre tierra se vincula con la figura de la madre naturaleza” (Ferrari, s.f. p. 9) a quien los personajes retornan cuando presienten su muerte, pues simboliza el vientre materno que los conducirá a una nueva vida.

Cabe recordar que los personajes están sumidos en la introspección y a partir de un ejercicio de memoria se entregan al recuerdo y al reposo, como un medio para despertar lo oculto e integrarlo a su ser, antes de encontrarse con la muerte. Al respecto, Bachelard (2000) menciona que “el *anima*, principio de nuestro reposo, es la naturaleza en nosotros que se basta a sí misma, es lo femenino tranquilo. El *anima*, principio de nuestras ensoñaciones profundas es verdaderamente en nosotros el ser de nuestra agua durmiente” (p. 108).

Es preciso anotar que ancestralmente la naturaleza ha sido considerada como un ente dinámico donde se recrea la vida en todas sus dimensiones. Por lo que se valora el aporte que surge desde la filosofía andina, con respecto a este tema, pues los espacios de la naturaleza se asumen como “un cosmos existencial activo, en permanente recreación: el río, la piedra, el arcoíris, la planta, el animal, el runa, las estrellas, todos son expresiones distintas y particularizadas de la Vida Universal” (Rodríguez, 1999, p. 34). Es importante destacar, por lo tanto, la presencia de la influencia andina en la obra literaria de César Dávila Andrade y el vínculo que se establece, a través de las descripciones, entre la naturaleza y lo femenino como un espacio en el cual se desarrollan los *Trece relatos*.

El arquetipo de *anima*, al ser inherente a lo femenino, tiene un vínculo con la mujer, Jung (1970) establece: “La mujer puede identificarse inmediatamente con la madre tierra” (p. 98). De allí que los protagonistas de los relatos, al sentir que la muerte es inminente, anhelan reencontrarse con la madre. Pero al no ser posible ese anhelo, la imagen de la madre se materializa en elementos de la naturaleza, que son descritos por la voz narrativa con características propias de lo femenino.

1.3.1 Abismo

En el cuento *El cóndor ciego*, el narrador acompaña al protagonista en su recorrido hacia la muerte; relata el camino que transita, las últimas acciones que realiza y las emociones que se deducen de este trayecto. En las líneas finales del relato menciona que al suicidarse, el protagonista cae por un abismo. La entrega de su cuerpo a esta profundidad resulta clave debido al trayecto que sigue el Cóndor Ciego y a lo significativo que se vuelve ese proceso dentro del tema del renacimiento. Es preciso indicar que el abismo en el contexto del relato alude al canal uterino, a través del cual el personaje se desliza porque este lo conducirá hacia una nueva vida: “Enseguida, sabiéndose ya sobre el abismo cerró las alas de golpe” (Dávila, 2010, p. 110). Estas líneas evocan la paz que experimentó el cóndor al cumplir su objetivo, que no representa la muerte en sí, sino el lugar al que ella lo conduce y que le guiará hacia el reencuentro con su *anima*.

El Cóndor Ciego cierra las alas y con este acto denota una entrega hacia lo que él sabe será una nueva vida. Se deja caer por el conducto que representa un punto de ingreso a la naturaleza, mientras que el plano simbólico es un camino que lo conducirá a una puerta que se abrirá a otro mundo. Hecho que él anhela, pues precisa reencontrarse con lo femenino. Al respecto, Blanco (2006) menciona:

En tradiciones filosóficas tan antiguas como la alquimia, se habla del *anima* y el *animus* como un par de opuestos que deben armonizarse para alcanzar la trascendencia espiritual. De la unión de estos extremos surgiría un nuevo ser [...] capaz de integrarse a un estado armónico en el ámbito universal (p.80)

Durante la narración, el protagonista insiste a su familia de cóndores para que encuentren a Amarga, personaje femenino que representaría el *anima* del Cóndor Ciego, mientras que él sería el *animus* de Amarga. Esta anhelada conexión que no fue posible

que se diera en vida, se sustentaría dentro del ámbito psíquico y con una finalidad espiritual, así como lo menciona Blanco (2006): “El desarrollo total del ser espiritual y el balance psíquico depende de la habilidad de un ser humano de enfrentar su *anima* o *animus*” (p. 80). Esta conexión en la narración es posible a través de la muerte y de una nueva gestación en la que el abismo cobra protagonismo al ser un elemento de la naturaleza que le conduce hacia ese fin.

1.3.2. Cueva

En el relato *Lepra*, el protagonista se ve afectado por una enfermedad que provoca la huida de quienes trabajaban en su ladrillera, por temor a contagiarse. Sin embargo, él aún cuenta con su fortuna, la que atrae a su prima. Ella se dedica a cuidarlo mientras él busca una cura para su enfermedad y precisamente a este fin destina toda su fortuna. Cuando consigue este propósito se encuentra irremediablemente solo. Ha perdido dos valores que resultaban atractivos para quienes le rodeaban: el poder y la fortuna. Saberse abandonado no le causa dolor, más bien ese estado se ha convertido en un espacio de reencuentro, de interiorización y de comprensión; en especial con respecto a su prima, de quien justifica su indiferencia cuando regresa sano a su pueblo. El protagonista ha sido desterrado de sus espacios de poder y con ello se ha dado paso a un nuevo ser, en el que cohabitan *anima* y *animus* para restablecer su equilibrio.

El valor simbólico de la cueva en el relato se relaciona con el significado de la tierra, elemento que la constituye y del que deriva su concepción ancestral, que la concibe como un espacio de transformación de muerte-vida. Así, Quance (2000), señala:

Los historiadores de la religión creen que antiguamente la tierra no se concebiría nunca como lo que hoy connota la palabra “tumba”; al contrario, se dice,

representaría el vientre materno en el que confiaba que el recién muerto experimentara un renacimiento. (p. 227)

En este contexto, la voz narrativa recurre a la imagen de espacios cóncavos que forman parte de la naturaleza, para así evocar lo femenino en su estado de gestación. El protagonista del relato “llega a la cueva, penetra en ella, y después de un descanso en la frescura se quita el saco” (Dávila, 2010, p. 213). Resulta curioso que el protagonista realice este ritual el domingo, primer día de la semana y además destinado al descanso. De esta manera se interpretaría que en este día conviven la actividad (*animus*) y el reposo (*anima*). Es importante reparar, también, en la desnudez del protagonista, que es similar a la de un ser que se gesta en el vientre materno (cueva) y que permanece allí por un día, para alcanzar la plenitud.

En este relato se enfatiza en la imagen de la cueva como un espacio de apertura y acogida propio de la naturaleza, que se abre como un mundo que da cabida y que fortalece a un ser marginado de la sociedad que fue despojado de sus valores materiales. En este lugar cóncavo y que emula al vientre materno, el personaje se fortalece: “Retorna a la cueva y tendido sobre la arena, duerme” (Dávila, 2010, p. 213). De esta manera se despoja de la orfandad en la que lo recluyó su entorno cuando enfermó de lepra y destinó su fortuna a la búsqueda de una cura. La cueva, dentro del ritual de renacimiento que sigue el protagonista, constituye un seno materno simbólico que lo acoge y que lo gesta durante el día domingo, para luego darle a luz y enviarlo de vuelta a su nueva realidad el resto de los días de la semana. Este círculo de repetición en el que se ha sumido el personaje desde que regresó a su lugar de origen, se cumple irremediabilmente, pues constituye el puente de comunicación para lograr el equilibrio entre *anima* y *animus* y de esta manera el personaje alcanza la plenitud que le permite aceptar su nuevo estado.

1.3.3. Agua

Se reconoce en el agua un elemento vital de la naturaleza, mas su significado se enriquece al analizarla como un símbolo de transformación como la ha categorizado Jung. Se la considera como un espacio de renacimiento que al contener la fuerza vital de lo femenino da lugar a un nuevo origen. Jung cita a Frobenius para ilustrar al agua en forma de mar como el lugar de gestación del sol. Así, explica cómo cada atardecer el sol viejo (*animus*) se hunde en la mar (*anima*), para que esta lo geste durante la noche y así dar vida al nuevo sol que aparece cada día (Jung, 2011, p. 223).

El agua se presenta como un elemento que transforma y revitaliza a través de la gestación. Por su vitalidad y por su capacidad de contener y nutrir se la considera un vientre materno, pero por su facultad de limpiar y purificar, se le asigna el poder de transformación. Esta dinámica da paso al ciclo circular de la vida, donde el propósito no es llegar a un fin, sino lograr la transformación.

En los *Trece relatos*, la imagen del agua se encuentra en forma de mar, de lluvia o de río y a través de ella los personajes experimentan procesos de transformación, donde lo femenino en la imagen de la madre es vital durante este tránsito. En el cuento *Durante la extremaunción*, se presentan dos momentos en la narración, uno sigue el tiempo lineal que se da cuando en su agonía, el protagonista recibe la unción: “En el momento de la unción eran las cuatro de la tarde y llovía fuera. Escuchó la lluvia y sin abrir los ojos, vio el horrible tumbado de la habitación” (Dávila, 2010, p. 168). Mientras que en el segundo momento se presenta una retrospectiva que lo lleva a transitar en primera instancia al inicio de aquel día, cuando vio el mal estado de su calzado e intuyó que la lluvia podría provocarle una desgracia. “Cuando llegó a las siete de la mañana en esta recapitulación, sintiose ágil y fresco [...] Entonces, había pensado: ‘Estos clavos salidos son peligrosos. Si llueve por la tarde, es posible que me desbarate, resbalando en alguna piedra mojada’” (Dávila, 2010, p. 169).

Ambos momentos comparten, como factor detonante, la lluvia. En la secuencia lineal del tiempo, el protagonista está agonizando y en el momento de la unción, la lluvia trae a su memoria recuerdos que lo dirigen de forma ascendente al instante en el que presintió su muerte. Diógenes Sánchez recrea en su memoria un recorrido ascendente desde que recibió la unción, hasta que regresa al seno materno. El recurso de la retrospectiva, que permite volver a vivir un episodio del pasado, se puede comprender dentro del relato como la necesidad de retroceder en el tiempo para reconstruir un episodio lacerante de la vida, que en el caso del protagonista era reencontrarse con su madre, quien murió cuando él nació: “desde el punto de vista psicoanalítico, se ha dicho que es posible en efecto volverse atrás” (Quance, 2000, p. 227). Esta posibilidad permite que el protagonista se vincule con lo femenino en la imagen del agua, que representa el arquetipo de *anima* más fuerte dentro del relato. Y además le permite al personaje caer en la cuenta de que siempre estuvo en contacto con lo femenino, pese a que en ninguna de estas imágenes, como son las de su esposa e hijas, encontró una sensación de plenitud, pese al amor que les profesaba. El protagonista continúa con el recuerdo hasta que finalmente retorna al seno materno, pasaje narrativo en el que el personaje se siente pleno y la lluvia se ha convertido en llovizna.

En el relato *Un nudo en la Garganta*, el protagonista se esfuerza por retornar a los brazos de su madre cuando siente que su muerte está próxima debido a su avanzada tuberculosis. Pese al esfuerzo que dedica para cumplir su propósito, no lo logra; es entonces cuando la simbología del agua en forma de río surge como imagen de lo femenino inalcanzable: “Tres horas después, una vieja fondera del pueblo, bajaba al río con su cántaro por agua. En una curva del sendero descubrió el cadáver del antiguo mercachifle” (Dávila, 2010, p. 137). La voz narrativa pinta como la última ironía que la

vida le jugaba al mercachifle, el que no hubiese podido llegar al anhelado seno materno para recibir la muerte.

El cuerpo inmóvil que yacía en el sendero camino al río era de un ser desposeído de la sociedad, de un ser sin identidad, al que ningún lugareño reconocía. Además le da la espalda el destino, que no le permite bien morir. La imagen de lo femenino se niega a unirse a él en su viaje a la muerte, como sí lo hizo en el momento de su nacimiento, pues tanto en el nacimiento como en la muerte, el arquetipo *anima* marca el camino. “Nacido de las fuentes, ríos y mares, al morir llega el hombre a las aguas estigias para iniciar el “viaje nocturno por mar” (Jung, 2000, p. 231).

En el relato *El Cóndor Ciego*, la fuerza narrativa lleva a que el lector comprenda el sentido que encierra la decisión de morir del viejo cóndor, pues a través de este acto se reconcilia con el arquetipo *anima*. Entonces la muerte no llega como un fin, sino que abre la puerta del renacimiento: “Ya era una sola mancha horizontal en la ilimitada transparencia, sobre el mar. La sal húmeda y bullente de la profundidad le llegó al sentido. La aspiró con gusto mortal para el último gesto” (Dávila, 2010, p. 110). El olor del mar colma los sentidos del viejo cóndor durante su último vuelo y se llena de vida al percibirlo. Así recibe la muerte y de esta manera alcanza la unidad. El agua limpia al ser antiguo y simboliza el ingreso a una vida nueva a través del renacimiento.

Esas oscuras aguas de la muerte son aguas de vida; la muerte con su frío abrazo es el seno materno, del mismo modo que el mar, que si bien se traga el sol vuelve a parirlo desde sus entrañas. La vida no conoce la muerte. (Jung, 2010, p. 230)

La dualidad vida-muerte da paso a la unidad del sujeto a través del agua, así en la narración se muestra a un ser que se entrega voluntariamente a la muerte con la finalidad de alcanzar una unidad a la que se comprende como cósmica.

En el cuento *Ahogados en los días*, se presenta al agua como un elemento desfigurado por el deseo, característica inherente en el ser humano. Pues si bien el agua limpia, genera vida y renueva, en este caso abrume el paso de seres monótonos que deambulan por la ciudad ahogada en los días. La voz narrativa presenta al bachiller Azuero ubicado en la orilla de la ciudad y también como habitante de esta. Este desdoblamiento le permite descubrir que el deseo le quita al ser humano la posibilidad de ver al agua como fuente de vida y lo destierra a un espacio que nubla. El deseo incita a que el ser humano vea en el agua una fuente de ahogo, mas no de vida, esto genera seres monótonos que se ahogan en la fuente de vida: “Sin embargo todos ahogados , y yo –estúpido- viendo, ¡con las manos en los bolsillos! ¡Ahogados en los días, desde siglos atrás” (Dávila, 2010, p. 113).

En el cuento *El hombre que limpió su arma*, la evocación a la madre como arquetipo de *anima* se presenta junto al agua en cuatro estados: putrefacta, en forma de mar, como sudor y finalmente como un arroyo.

El acercamiento al agua estancada lo experimenta el protagonista cuando arroja el arma con la que disparó accidentalmente a un niño en una quebrada: “Al tirar el revólver en la quebrada, había mirado el agua estancada, gorda, verdinegra, entre la piedras” (Dávila, 2010, p. 146). Atara oculta el arma que al inicio del relato se empeñaba en limpiar, según lo indica el narrador, de forma “mística”. En el transcurso del relato se desvela cómo el protagonista tiene un pasado latente en su memoria y que detonó con el disparo accidental.

La voz narrativa describe el agua en forma de mar cuando el caso de Atara llega al Juez Carmona para que decida su sentencia:

En el silencio que sobrevino, se le reveló aquella presencia: era un ventanuco redondo, con los barrotes en cruz. Estaba a tres metros del piso. La voz

inagotable del mar llegaba por el aire sucesivo y a ratos, como ilógica espuma de esa extensión, entraba la cháchara, la vaniloquia de una voz humana, borrada en el rumor de la marea. Iba y venía, como una falda. Burbujeaba a lo largo del día y de la noche. Quizá no era el mar. Tal vez, solo el viento, que sabe mentir lo mismo, y remedar extrañas condiciones. Eran largas frases; siempre cambiantes, como el agua y el viento: “En esa hora, ya acarreaba el accidente a mi vida. Con estas manos que me desconocen yo aporté el suceso. Porque alguien vuela constantemente sobre mí, y ocupa mis descuidos como un nido lejano. Ahora, digiero los actos olvidados. Y el mar es un tejido de justicia...” (Dávila, 2010, p. 153).

La voz narrativa franquea un camino de reflexión que deviene en el pensamiento del protagonista a través del puente que extiende la imagen del agua. Entonces lo lleva a transitar por su pasado, en donde es consciente de sus actos, y pese a que delega en otro ser las acciones que lo atormentan, las recuerda y las sabe propias, así inicia el tránsito de la justicia.

El agua como sudor inunda el cuerpo del protagonista cuando cinco testigos del asesinato se presentan en su juicio: “El rostro de Atara empezó a temblar de un modo curioso, como si estuviera bajo el agua. Sudaba. Estaba a punto de ahogarse” (Dávila, 2010, p. 158). El inconsciente de Atara estaba inundado por la verdad que pugnaba por salir a la luz; al respecto, Jung (2011) indica: “El aspecto materno del agua coincide con la naturaleza de lo inconsciente, en tanto lo último (en especial en el varón) puede ser invocado como madre o matriz de la conciencia” (p. 231). Jung se refiere al contenido del inconsciente como aquello que permanece oculto y que lucha por liberarse, precisamente en este estadio se encuentra Atara. A él le atormentan dos

crímenes: el que se conoce, el del niño al que disparó; y del niño a quien asesinó en el vientre materno y que pugna por salir de su inconsciente.

La lucha por sacar ese recuerdo lo atormenta, lo que se denota en la secuencia narrativa, cuando a través de un juego de tiempo entre el *antes*/presente y *sueño*/realidad, el personaje se atormenta y se confunde. Atara no entiende si está purgando el crimen antiguo y desconocido o el reciente, por el que se encuentra apresado. En este contexto surge la imagen del agua que lo baña y lo ahoga, pero es un agua que emerge de él mismo, de su inconsciente, en forma de sudor.

El agua en forma de arroyo se presenta cuando el Juez Carmona reflexiona en el caso de Atara:

Se paseó un momento mascullando algo confuso, y en seguida se aproximó a la gran ventana. Como otras veces, se pegó a la superficie. Allí estuvo largo tiempo. (Sobre la mujer inmensa, o la Diosa de Dios). Oscuro diplodocus asomado a la umbría del Génesis, con ansia de comprender los arroyos de vida que ya se habían abierto. (Dávila, 2010, p. 159)

Los arroyos de vida se abren y la purga de Atara finaliza, pese a que su condena a ser un desconocido lo llena de terror. El tránsito que sigue el protagonista por el camino del crimen, la culpa y la purificación se mimetizan en los diferentes estados en que se presenta el agua. Entonces, Atara, el hombre que limpió su arma, al inicio del relato, en actitud mística, da a luz al hombre que limpió su alma:

La consunción, la fiebre, el esqueleto. Iba despacio. Vacilaba. El horizonte era su terror. Vacilaba. Iba. Tambaleaba...

El soldado negro que le había conducido hasta allí, dijo:

-Ahí va el hombre que limpió su arma.

-...su alma –corrigió un sargento.

-Su alma –repitió el negro, esforzándose. (Dávila, 2010, 160)

De lo mencionado en el primer capítulo de ese trabajo de investigación, se concluye que el arquetipo *anima* se manifiesta como una búsqueda de equilibrio que proviene desde los personajes masculinos al momento de experimentar el proceso de la muerte. Esta búsqueda provoca escenas donde los personajes, en un acto de retrospectiva, regresan a sucesos de su pasado que son los detonadores del vacío que experimentan. Este acto brinda pistas al lector para determinar las motivaciones de los personajes y cómo estas se resuelven a lo largo de la narración.

Esta búsqueda por alcanzar la completitud a través de la reconciliación con el arquetipo de *anima*, se manifiesta a través de la vitalidad de los personajes femeninos. La voz narrativa vincula esta vitalidad con las actividades, acciones y características que singularizan a los personajes femeninos y que remiten a acciones como acoger, gestar, alimentar. Estos tres momentos vinculados con el arquetipo de *anima* constituyen el lugar al que anhelan retornar los protagonistas de los relatos, para alcanzar la completitud al momento de su muerte.

Los elementos de la naturaleza guardan una estrecha relación con el arquetipo de *anima*, específicamente aquellos que tienen similitud con lo femenino, al evocar el lugar de gestación, como son el abismo, la cueva y el agua. Estos lugares están presentes en el relato y la voz narrativa recrea en ellos las acciones finales de los protagonistas, cuando se recluyen en estos lugares que los acogen, para así alcanzar la completitud y el anhelado renacimiento.

CAPÍTULO II

El tiempo cíclico un espacio de continuidad

2.1 La visión cíclica del tiempo

El tiempo ha constituido un aspecto nuclear en el pensamiento del ser humano, este afán por asimilarlo lo ha llevado a construir varias teorías para descifrar su relevancia en la comprensión del mundo. En el segundo capítulo de esta investigación se utilizan los postulados que explican el tiempo como un fenómeno circular, para lograr un acercamiento a las nociones de vida-muerte que se narran en los *Trece Relatos* de César Dávila Andrade.

La visión circular del tiempo se considera propia de las culturas asiáticas y nativas americanas, cuya cosmovisión difiere notablemente del pensamiento occidental, que se caracteriza por privilegiar el uso de la inteligencia racional a través del método del positivismo para comprender el mundo. Es preciso, mencionar que la cultura antigua (greco-romana) también reflexionaba sobre la visión circular del tiempo, en este contexto, Platón consideraba que el tiempo, por imitar a la eternidad, se desarrollaba en forma de círculo, sin embargo el pensamiento griego fue desplazado por la visión

cristiana del mundo que promulga la visión lineal, que inicia con el nacimiento y culmina de forma definitiva con la muerte.

En *Los trece relatos* de César Dávila Andrade, la concepción del tiempo está vinculada con un ciclo que se abre después de la muerte. De tal manera que las acciones de los personajes se construyen a partir de las emociones que experimentan al sentir la cercanía de la muerte. Surge entonces un anhelo por construir una nueva vida que se fundamenta en la contraparte de las experiencias ya vividas. Entonces, la muerte desempeña un papel de depurador de experiencias y vivencias, y a la vez establece un puente hacia la construcción de una nueva vida, que surge como una oportunidad desde el anhelo por despojarse del dolor.

2.2. La visión circular del tiempo desde la filosofía andina

Desde la Filosofía Andina surge una concepción del tiempo en la que no se contempla el fin como un término, sino como una forma de renacer. De esta manera, no se da espacio al fin, bajo la definición heredada de occidente, sino que se proyecta hacia la renovación o al volver a nacer. Uno de los principios de la Filosofía Andina en el que se fundamenta este pensar es el de la Relacionalidad, que define el espacio de unión donde los elementos que conforman un todo se dan vida de forma mutua y constante.

Así se construye de manera permanente un circuito infinito que no conoce el fin. Con respecto a esta concepción del tiempo vinculada con el principio de la relacionalidad, Estermann (2006) indica que “Las categorías temporales más importantes no son ‘avanzado’ o ‘atrasado’, ni ‘pasado’ y ‘futuro’, sino ‘antes’ (ñaiwpaq/nayra) y ‘después’ (qhepa/qhipa). El tiempo tiene un orden cualitativo, según la densidad, el peso y la importancia de un acontecimiento” (pág. 196).

Esta percepción cualitativa del tiempo prioriza el hecho o acontecimiento ante una categoría temporal. De tal manera que el tiempo no afecta las relaciones de hechos

que se entretejen en el fluir de la vida, que desde la visión andina vendría a constituir lo eterno. Los hechos vuelven eterno el tiempo y lo dinamizan, pues permiten que permanezca en una constante renovación.

Los acontecimientos transcurren sin llegar a un fin definitivo y permanente, pues son pensados como revitalizadores o dinamizadores de vida y de eternidad. De allí que se proponga las categorías de antes y después con respecto a un hecho, y no con respecto al tiempo en sí, pues estos dos elementos temporales renuevan el hecho que puede ser modificado. Reflexión que no es posible desde la visión del tiempo lineal, donde se construye la realidad como un conjunto de hechos terminados e irreversibles y no en proceso de construcción y renovación constantes como se piensa desde la sabiduría andina.

Esta concepción del tiempo desde la Filosofía Andina no concibe la muerte como un fin definitivo y permanente, sino como un espacio de renovación, que así como la vida, se encuentra en un eterno proceso de construcción y de renovación. Por esta característica se lo relaciona también con otro de los principios de la Filosofía Andina que es el de Ciclicidad. Este principio pone en debate la concepción lineal del tiempo, al considerar que desde esta óptica se le niega el valor cualitativo a la existencia y más bien se la sume en un espacio finito sustentado en los preceptos de la modernidad. En un lugar donde el pasado, la muerte y el fin se asumen como hechos irreversibles y no como fenómenos sujetos de cambio y que dan pie a un nuevo inicio. Mientras que la ciclicidad considera el pasado como un espacio de aprendizaje, que conlleva a un reinicio permanente, así se abren nuevas etapas y estas a su vez se convierten en la fuente de nuevas, permanentes y constantes vivencias. De allí que se superpone el hecho frente al tiempo, pues el hecho alcanza la eternidad y lo infinito

como un nuevo y permanente lugar de origen, frente al tiempo que desde la visión lineal es finito.

En la concepción lineal del tiempo se asume que cada etapa de la vida cumple un fin en sí misma, es decir cada una de ellas se desarrolla de forma independiente y autónoma y no establece relaciones de convivencia y vitalidad con el pasado. Esta misma matriz se traslada a las relaciones humanas, donde los seres no son personas, sino individuos marcados por la competencia, lo descartable, lo reemplazable y por lo tanto desmarcados de lo que Estermann (2013) reconoce como holismo ecosófico, forma de vida que proviene de la visión andina y que refiere a una forma de vida que integra todos los entornos y contextos en los que se desarrolla la vida, por lo que se habla de una holística integral.

Desde la concepción del tiempo lineal, el pasado se olvida, se oculta, se destierra o es indiferente, pues se lo considera un hecho finiquitado. Además se considera que no constituye en sí un factor nuclear para la existencia, pues es más relevante la proyección hacia el futuro. A esta concepción del tiempo se la relaciona con lo cuantitativo, porque se sostiene que ello deshumaniza al ser, pues está pensado en función del progreso en términos modernos, donde las relaciones son superfluas, se cultiva el individualismo, se piensa en lo irreversible. Mientras que desde la visión circular se concibe el tiempo como un espacio de aprendizaje, cuya característica es un permanente inicio y una renovación constante

Es importante destacar que en esta visión circular del tiempo, la simbología de la chacana o cruz andina es primordial, pues esta se origina en un cuadrado y llega a tomar la forma de un espiral, que representa el movimiento del tiempo:

Así, el círculo, en cuanto a idea de tiempo, nace de las diagonales del cuadrado que permiten visibilizar la circunferencia como un concepto inseparable del

cuadrado [idea del espacio]. La circunferencia, por su parte —con un diámetro deducido de la diagonal del cuadrado—, contiene a la espiral, la que nos habla de una circunferencia [idea de tiempo] en movimiento. (Arraigada, 2019, p. 182)

Esta forma de espiral da paso a que desde el presente se observe con mayor claridad hacia el pasado para así tomarlo como base en una proyección hacia el futuro. Por ello también se sostiene que desde la Filosofía Andina la visión es retrospectiva: se camina de espaldas hacia el futuro, pues la visión se centra en el pasado.

La visión lineal del tiempo dentro de la modernidad configura un entorno donde prevalece el valor material sobre el ser humano. Lo que da paso a seres marginados de la sociedad, que como es el caso de los personajes de los *Trece relatos* de César Dávila Andrade, quienes encuentran en la muerte una oportunidad para construirse una nueva vida. Entonces se puede afirmar que la muerte reivindica a los personajes, al convertirse en un espacio donde rememoran su pasado en un intento por construirse una nueva vida. De allí que la búsqueda angustiada por retornar al seno materno se convierta en el motivo recurrente que caracteriza a los personajes, como se lee en la siguiente cita: “Sintió al mismo tiempo un urgente deseo de esconderse y de hundir el rostro en un seno acogedor, en un hondo regazo de mujer” (Dávila, 2010, p. 131).

Es preciso destacar también la visión holística y de comunidad que caracteriza a la ecosofía andina, pues los personajes no solamente buscan una reconciliación consigo mismos al intentar retornar al seno materno, sino con la misma existencia, para a partir de allí construirse una nueva vida.

Esta presencia-ausencia de la madre muerta, tan recurrente en la obra poética y narrativa de Dávila Andrade, es también una presencia-ausencia del espacio “real” de la madre tierra, de su geografía. Desde esta perspectiva se presenta

como un viaje hacia los orígenes hacia el vientre de la madre individual y de la madre colectiva. (Robalino, 2013, p. 59)

Es importante señalar que desde la filosofía andina se destaca la existencia como un todo que se integra y que se regenera a sí mismo. Donde se reconoce a la Pacha (Tierra) como la unión del espacio-tiempo, que no solo abarca la geografía, pues también se la valora como un núcleo vital. De allí que en los *Trece Relatos*, además de vincularla con el arquetipo anima, se la reconozca también como una manifestación holística y que la búsqueda de los personajes se oriente a una reconciliación con la imagen de la madre. Por lo que es preciso destacar que a través de ella (Pacha) se gesta un nuevo inicio y que desde la visión cíclica del tiempo, este nuevo inicio se encuentra en un constante resurgimiento.

2.3. La visión cíclica desde la filosofía oriental

La filosofía oriental, específicamente la que surge desde el pensamiento Chino, se fundamenta en el Tao como una filosofía de vida que explica la ley del funcionamiento del mundo. Al que no lo asimila como un espacio de conflicto formado por opuestos, sino más bien por dualidades complementarias que se regeneran constantemente.

Esta forma particular de ver el mundo desde el Taoísmo está presente en varios aspectos en los que se sucede e interrelaciona la vida, como por ejemplo: los fenómenos naturales, la agricultura, la salud e incluso el oráculo. En este último ejemplo es preciso mencionar el *I ching o Libro de las Mutaciones*, obra que sustenta algunos postulados de Jung con respecto a la exploración del inconsciente. Para explicar los principios de este libro, Vogelmann, en la presentación que realiza de esta obra, cita a Wilhelm, uno de los traductores de este clásico del pensamiento chino:

(El I Ching o libro de las mutaciones es reconocido) como libro sapiencial es fuente de una irreversible sabiduría de la vida que consiste fundamentalmente en lograr la armonía del individuo con el cambiante fluir de las corrientes universales; en adaptarse -activa o pasivamente según lo dicte el tiempo dado- a los cambios, las mutaciones del acontecer. (Jung, Wilhelm y Wilhelm, 2015, p. 11)

En esta cita se explica el principio del Tao, como eje del I Ching o libro de las mutaciones, que convoca a no oponerse, pues el ritmo de la vida se comprende desde un orden orgánico, que sigue el camino que traza la naturaleza. Es decir, se sigue la ruta de la casualidad, pensamiento que puede chocar con occidente, debido a que desde esta óptica se comprende el mundo desde la causalidad, es decir que los hechos obedecen a una lógica de causa-efecto. De allí que la vida sea asimilada como un lugar de lucha, de conflicto y de dualidades irreconciliables.

Contrario a este pensamiento occidental, el taoísmo promulga la unión de dualidades, pues al asimilarlas como complementarias, hace que entre ellas se regeneren. Esto se sustenta en el principio de la polaridad, donde los binarios lejos de oponerse, se complementan y se dan vida mutuamente, pues como se observa en la naturaleza, el vínculo inherente entre ellos permite su subsistencia como especie y con ello se da paso al equilibrio.

Por lo demás, sea como fuese, lo cierto es que mediante la mudanza y transición de estas energías, se construye la existencia; así la mutación, por una parte, es una constante conversión de lo uno en lo otro, por otra parte constituye un cerrado transcurso cíclico de complejos acontecimientos conectados entre sí como el día y como la noche, el verano y el invierno. (Jung, Wilhelm y Wilhelm, 2015, p. 69)

Entre estas dualidades se encuentra la relación entre salud-enfermedad, hombre-mujer, día-noche, verano-invierno, otoño-primavera, arriba-abajo, inspiración-expiración o vida y muerte. Con respecto a esta última dualidad, es preciso mencionar que en los *Trece relatos*, de César Dávila Andrade, personajes como el cóndor ciego buscan la muerte, pues intuyen que ella es el puente que les conducirá a una nueva forma de vida donde su dignidad permanezca.

El I Ching o Libro de las mutaciones es una obra de carácter oracular, donde 64 signos o hexagramas llamados *kua* se combinan entre sí para mostrar su estado a quienes lo consultan. Estos signos, que están formados por líneas enteras y líneas rotas - al igual que el principio que les rige- se basan en dualidades como masculino femenino, arriba-abajo, izquierda-derecha, positivo-negativo y según su ubicación y distribución guardan un mensaje particular para cada consultante.

Con esta línea que en sí misma es unidad, aparece en el mundo la diada, la dualidad, pues simultáneamente con ella se establece arriba y abajo, derecha e izquierda, delante y detrás; dicho brevemente el mundo de los contrarios. Estos contrarios se han difundido bajo la designación Yin y Yang. (Jung, Wilhelm y Wilhelm, 2015, p. 68)

El Yin-Yang o la unión de opuestos que se complementan es un principio que grafica cómo estos elementos se suceden para formar los fenómenos del mundo y cuando dan paso a la vida y a la muerte, retornan al Tao o la unidad, para nacer de nuevo en una consecución permanente de vida y muerte. En el Yin y el Yang la luz y la oscuridad o lo blanco y lo negro se dan origen mutuamente, al mismo tiempo que hay un espacio para que germine su diferente. Aquí radica el principio de no oponerse y más bien conocer la estructura, para de esta forma dar paso a la circularidad, como símbolo de una gestación y regeneración permanentes donde prevalece el cambio.

La circularidad vinculada con los elementos de la naturaleza, constituye un eje fundamental dentro de la filosofía oriental. Este circuito se explica desde la lógica de la generación cuando se menciona que el metal da origen al agua; del agua surge la madera; la madera da paso al fuego; el fuego se transforma en tierra y la tierra deviene en metal para iniciar nuevamente el circuito de regeneración. De esta forma se grafica cómo el fin del uno representa el nacimiento del otro. Formado un círculo eterno de generación y regeneración constantes.

El cambio, el movimiento, la regeneración son principios primordiales dentro de la Filosofía de Oriente, y se trasladan también hacia la concepción de la idea del tiempo. En este sentido, el pasado no constituye en sí un hecho inamovible, como se lo considera desde la visión lineal que parte desde una visión contemplativa, por lo que existe la capacidad de modificarlo, al seguir la ruta circular de generación y regeneración.

Siguiendo la forma del círculo como símbolo de regeneración, es preciso mencionar el mandala, que surge dentro de la Cultura de la India como un símbolo de equilibrio al que se lo conoce como círculo sagrado o “la rueda del mundo, que, según la idea budista, representa el curso de la forma de la existencia humana” (Jung, 1989, p. 70). Este símbolo tuvo una validez terapéutica a decir de Jung, pues permite que el inconsciente se exprese a través de trazos, formas, colores en un espacio de meditación que lleva al pleno conocimiento interior, para exteriorizarse a través del consciente y alcanzar el equilibrio, es decir, la ruptura de la idea de dualidades irreconciliables.

2.4 Manifestación de la visión circular del tiempo en la narrativa de los Trece relatos

La visión circular del tiempo en los *Trece Relatos* de César Dávila Andrade se reconoce en el accionar de animales a los que se relaciona con la vida y con la muerte, donde ellos constituyen el puente de tránsito hacia el renacimiento, principalmente por

el alimento que consumen como en el caso del personaje principal de *El Cóndor Ciego* que se alimenta de materia muerta: “-Sí; para ti un hombre y una mula rodaron anoche en Quebrada Seca, al pie de las solfataras. ¡Cadáveres frescos, descansen y vuelen!” (Dávila, 2010, p. 106). En el relato *El Recién Llegado* se narra un pasaje donde el protagonista juega con una mosca:

Estaba arrimado a la pared de la tenería, cuando vio pasar volando-azul una gruesa mosca quesera proveniente de los rojizos desagües de la curtiembre. En el instante en que la tuvo en frente a sus narices, la tiró un bocado de corte perfecto y la atrapó entre sus labios. (Dávila, 2010, p. 138).

En el relato *La batalla* la mención a la mosca es recurrente dentro de un ambiente donde se encuentran la vida con la muerte ante el cadáver de la protagonista: “Las moscas venían a posársele en la cara uniéndole a la carne de la muerte con invisibles hilos que le causaban un prurito dulzón y molesto a la vez” (Dávila, 2010, p. 96).

Esta polaridad vida-muerte se transforma en una unidad, que a su vez es el objetivo que persiguen los personajes en su búsqueda de una nueva vida o un renacer. De esta manera se da paso al equilibrio, como una aspiración del ser de llegar al estado de completitud, donde las dualidades se reencuentran y complementan.

En el cuento *El Cóndor Ciego* radica la importancia del *anima* en la conformación de las emociones y cómo estas se vinculan en el espacio del alimento, que a su vez deviene en la fuerza de la vitalidad. Característica que se refleja en el grupo de cóndores, quienes desde la filosofía andina “simbolizan los sentimientos y las emociones, la sensoperceptividad, la creatividad e imaginación” (Rodríguez, 1999, p. 39). De esta manera, los tres cóndores que acompañan al Cóndor Viejo en sus

momentos finales lo cuidan. Ellos intuyen que el fin dentro de la forma actual de su líder está cerca:

Sarcoramphus volvió entre una oleada de ázoe. Describió un giro sinuoso ante el balcón y recogió las alas. Imperturbable, sin transparentar su emoción, fue a alinearse al lado de sus compañeros –Hay comida suficiente- informó, sin dejar de caer aquella especie de frío monóculo de la solemnidad -¿Algo nuevo? Inquirió el ciego –Sí: para ti un hombre y una mula rodaron anoche en Quebrada Seca [...] -¡Oh! –exclamó Huáscar- ¿Qué quieres almorzar: bofes, hígado, abomaso...? El corazón del hombre y sus testículos ... ¡Necesito volar! -¿Volar tú? –preguntó Chambo, con respetuoso interés. –Mi último vuelo...” (Dávila, 2010, p. 106).

Si bien en esta escena se presentan la quebrada seca, el hombre y la mula como espacios de muerte, lo que destaca es el *anima* en forma de alimento como dadora de vida y como un lugar de privilegio que se otorga al líder del grupo. El punto de atención recae en el origen del alimento y en las partes que el Cóndor ciego solicita comer: el corazón y los testículos. Con respecto al significado del corazón, como se lo asimila desde la Filosofía china, Pomaron (2011) afirma:

Es el emperador del cuerpo. Su función más importante es ser la residencia del Espíritu (Shen). El Shen reside en la Sangre y el Yin, creando una conexión natural entre el Corazón y la Sangre. Además de esta conexión mental y espiritual, el Corazón calienta el cuerpo y le da vitalidad. (p.118)

Este postulado que surge desde la Filosofía China describe al corazón como el lugar donde anidan emociones como la alegría y el amor. Este espacio donde se regocija el alma (*anima*) es el detonante que motiva el deseo de vivir. Al que se une la fuerza de la vida representada por los testículos (*animus*) como el orgullo por generar la vida.

Según el mito del nacimiento de Afrodita “(Ella) nació de Urano, cuando su hijo Cronos, después de mutilarlo, arrojó al mar sus genitales. La simiente del dios castrado fecundó la espuma de las olas y en ellas engendró a esta diosa de radiante belleza” (Miranda, 2019, p. 33).

Ambos órganos: corazón y testículos albergan la vitalidad y el orgullo que al fundirse como la última cena del cóndor, reviven nuevamente en él, para guiarle a su último vuelo, que constituye una vida más dentro de una incesante cadena de regeneración. Es importante destacar que el cóndor se alimenta de seres muertos y que esta muerte se gesta en él para dar vida. Entonces, en él se funden dos elementos contrapuestos para formar la unidad que constituye la majestuosidad de este animal. En su último vuelo, el Cóndor ciego se precipita al mar, lugar del *anima*, y allí toma cuerpo la frase que el personaje repetía a lo largo de la narración “¡Descanse y vuele!” (Dávila, 2010, p. 108). El cóndor que cae al vacío, alimenta la tierra como los frutos maduros que caen del árbol y a partir de este acto surge de nuevo la vida. De esta manera se da paso a un ciclo de regeneración permanente: “Miraban. Un cuerpo oscuro y apretado cayó girando como un fruto negro. El mar no sueña si hay un corazón que lo busca y lo pierde en un combate de íntimo rumor” (Dávila, 2010, p. 108). El cuerpo del cóndor abona la tierra y lo lleva a renacer en un circuito vida muerte, donde el tiempo circular abre la posibilidad de no repetir el mismo destino.

Así como *anima* y *animus* forman un círculo, imagen relevante para Jung, a la que denomina círculo mágico o mandala; dentro de la Filosofía Andina se asegura que “La serpiente mordiéndose la cola representa la unidad por sobre la dualidad del género y multiplicidad del número: el cosmos existencial en su eterna renovación” (Rodríguez, 1999, p. 77). La imagen del círculo que representa el espacio en el que se renace constantemente se refleja en la existencia del Cóndor: “-El indio era joven... ¡Descanse

y vuele! –¡Descanse y vuele! –Confirmó Chambo convencido. –Y muera conmigo otra vez... ¡esta misma tarde! – exclamó el ciego con repentino aire de misterio. (Dávila, 2010, p. 108). La concepción circular se aleja de los opuestos que se repelen y da cabida a un lugar de equilibrio que busca la plenitud o la unidad.

En este cuento, la sensación de vacío y búsqueda toma cuerpo en la historia del personaje principal, quien toma la decisión de morir cuando siente que su cuerpo está agotado. Este deseo convierte sus últimos momentos en un ritual, en el que participan los miembros de su grupo, cuando buscan su alimento: “Huelo a carne quemada -dijo el viejo, y alzó hacia el aire enrarecido su perfil ganchudo [...] El viento de la altura soplaba en la hoguera de los cóndores, pero no conseguía arrancarles de la sombría obstinación de su atalaya” (Dávila, 2010, p. 105). Esta escena evoca un ritual donde a partir de la hoguera se fortalece el vínculo que se crea en el grupo de cóndores, cuyo afán es cumplir con los últimos deseos de su líder, en una mezcla de gratitud, reverencia y nostalgia. “La forma de la vida andina es esencial, simbólica y ritual” (Rodríguez, 1999, p. 42).

El verbo soplar enuncia la vida que se despierta al sentir el aliento de un nuevo inicio. Esta imagen se relaciona al pasaje bíblico cuando Dios sopla en la nariz de Adán, para darle vida. Al respecto, Robalino (2013) profundiza en este recurso que caracteriza la obra de Dávila Andrade: “los lenguajes traídos de otros discursos, especialmente de la Biblia, crean un discurso que desborda las expectativas de cualquier lector” (p. 181). Este nuevo despertar remite al renacer que el Cóndor sabe sucederá a su muerte: “Decían los antiguos que cuando morían los hombres no perecían, sino que de nuevo comenzaban a vivir... se volvían espíritus o dioses” (Gussinyer, 1995, p.127). Las emociones que se suceden en el grupo de cóndores les lleva a proveerle los alimentos que el viejo cóndor solicita, saben que estos ayudarán a que su cuerpo cumpla con su

cometido, pero también están pendientes de mantener vivo el recuerdo de Amarga, pues este alimenta el corazón de su líder.

La voz narrativa exalta la transformación que experimenta el cuerpo del Cóndor Ciego durante su último vuelo. El verbo correr se conjuga con el estado del sol, que ya está declinando, con ello se da paso a la oscuridad, estado que caracteriza al *anima*; y el cóndor corre a su encuentro. Extiende por última vez sus alas y se entrega a la muerte. La voz narrativa describe una escena cargada de serenidad, emoción que caracteriza a quien conoce, acepta y abraza su destino, pues paradójicamente su encuentro con la muerte le permitirá renacer.

En las últimas líneas del cuento, se narran dos momentos, el primero se presenta como un homenaje del grupo de cóndores a su líder: “Él nos mostró la ciudad del hombre entre gusanos! ¡Él nos mostró la unión sudorosa de la tierra con el mar! ¡Él nos mostró los árboles duros encerrados en la miel del océano...!” (Dávila, 2010, p. 110). La memoria y la nostalgia se reactivan emulando un ritual de despedida. La herencia que él les deja es el conocimiento de dos de los tres niveles de saber que promulga la filosofía andina. El tercero es el espacio en el que ellos habitan y al que regresarán después de la muerte.

Mientras que el segundo momento es el que experimenta el Cóndor Ciego cuando siente por última vez el olor de la vida: “La sal húmeda y bullente de la profundidad le llegó al sentido. La aspiró con gusto mortal para el último gesto. Enseguida, sabiéndose ya sobre el abismo, cerró las alas de golpe” (Dávila, 2010, p. 110). El trance entre vida y muerte está latente en esta escena. La muerte es inevitable y él se entrega a ella, sus alas ya no oponen resistencia ante esta certeza y las cierra. Vive a plenitud su último momento y hace del abismo su tumba:

Los historiadores de la religión creen que antiguamente la tierra no se concebiría nunca como lo que hoy connota la palabra “tumba”; al contrario, se dice, representaría el vientre materno en el que confiaba que el recién muerto experimentara un renacimiento. (Quance, 2000, p. 227)

“Descanse y vuele” dos palabras que repetía constantemente el Cóndor Ciego, ahora se convierten en un mantra que se hace tangible en la voz del personaje, para sanarlo y reconstruirlo. Ahora él descansa y vuela, su cuerpo en el abismo “como una fruta negra” denota luto, pero también emula al fruto maduro que cuando no es cosechado, cae para abonar la tierra, elemento que simboliza el seno materno, un nido que acoge en espera de un nuevo retorno. El círculo o mandala que Jung menciona como imagen de la perfección y el tiempo circular de la Filosofía Andina toman cuerpo en la vida y el fin del Cóndor Ciego que ha elegido esta alternativa en el momento que ha considerado el más oportuno: “En un acoplamiento continuo, esta polaridad se manifiesta en el mito como el círculo que vincula el origen y el final, pasando de un momento a otro de manera efímera y simultáneamente inmutable en su inevitabilidad” (Ferrani, s.f. p. 3). La muerte se presenta como una realidad irreversible, con ella se completa el círculo de la vida, que constantemente se regenera.

La concepción circular que se describe en la narración a manera de mandala, se refuerza con la estructura del cuento que presenta también similar forma. Al inicio con el ritual de la hoguera donde el aliento que revive la llama permite vislumbrar el alimento del grupo de cóndores. Mientras que al final el Cóndor Ciego se nutre del aire que aspira en su caída voluntaria al abismo.

Desde esta visión podemos apreciar el verdadero valor del mandala: se trata de un símbolo que se presenta como la “piedra angular” para poder alcanzar la verdadera naturaleza de las cosas, la totalidad del universo, en la que la relación sujeto-objeto se desvanece para fundirnos en un todo”. (Riera. M, y Llobell, J. 2017, p.144)

Según los postulados de Jung, el mandala es un círculo sagrado. En él se integra la totalidad, que en este caso la conforman la vida y la muerte del Cóndor Ciego y las

emociones que se construyen en ese camino que une *anima* y *animus* para dar paso a un renacer como producto de la única certeza que es la muerte.

Con respecto al cuento *La batalla*, Dávila Vázquez (1998), la califica como “la obra maestra de paralelismos y contrastes” (p. 235). Estos contrastes, al seguir la línea de análisis de la circularidad, permiten ver momentos donde se funden dualidades como el espacio interno-espacio externo o la vida-muerte. Estos opuestos convocan a un nuevo inicio protagonizado en primera instancia por la introspección que conduce al conocimiento de sí mismo que experimenta Aguedita, hija del personaje principal de la obra. Mientras que en un segundo momento cobran protagonismo las moscas, animales que funcionan como un puente que media entre la vida y la muerte.

En Aguedita, personaje femenino, se gesta una nueva visión de la vida con respecto al rol de la mujer en la sociedad. Ella, al contrario de su madre, no encuentra en el hombre, el símbolo del *otro* para alcanzar su completitud. Aguedita se reencuentra consigo misma a través de la muerte de su madre y a partir de este autoconocimiento de su naturaleza femenina se construye una realidad que le permite continuar con vida a través del sueño.

Desde ese espacio del inconsciente, el personaje exterioriza el sentimiento que le provocó la muerte de su madre, pero al mismo tiempo aparece el resurgir cuando se aferra al cuerpo amortajado de la madre que simula un capullo de mariposa que duerme, mientras Aguedita se alimenta de la madre, de la forma que tenía de ver el mundo, y así Aguedita, resurge a partir de ese pasado. Entonces el ciclo de renacimiento se presenta a través del nexo generacional que las vincula, donde el pasado que representa a la madre, muere, y se germina una nueva forma de ver el mundo y que recupera espacio en la sociedad. Se vuelve tangible, entonces, el principio de mutabilidad de la filosofía andina, al que se lo vincula con la visión circular y que permite modificar el pasado.

El símbolo de la dualidad vida-muerte en este relato toma forma en las moscas como un centro de transmutación, en cuyo zumbido se conjuga con el ruido angustiante que provoca la muerte y el éxtasis que produce su bullente vida:

Antes del alba, llegaron las misteriosas moscas: diligentes, lascivas, tercas, obstinadas, pertinaces, porfiadas, testarudas; dirigidas por la Muerte que las conduce a ojos cegarritas [...] Habían adivinado desde la montaña, la cadaverina sustanciosa y fresca. ¡Qué gran día para ellas! Parecían desprendimientos palpitanes de la fusilería que crepitaba en la borrosa mañana. (Dávila, 2010, p. 95)

En este fragmento se ilustra el espacio de las moscas como un centro de transición, su simbología apunta a una bisagra que funge de engranaje entre la vida y la muerte. Esta imagen se refuerza cuando su momento de entrar en escena es precisamente el alba, la hora que antecede a la claridad de la mañana y despide la oscuridad del amanecer. Un claro ejemplo de regeneración que alude a la circularidad permanente como un espacio de constante cambio. En este animal se funde la muerte para generar vida, por lo que su sitio en esta cadena de generación permanente de muerte y vida es estratégico para comprender la lógica de la mutación, que permite un acercamiento a las relaciones que se entretrejen entre los fenómenos naturales desde una óptica de ciclo generacional, infinito y modificable.

El ciclo generacional es una constante en este relato, primero con la relación madre-hija, donde la hija asume el rol de reivindicar el pasado al tomar una postura de cambio con respecto a la imagen de la mujer en su rol social. La circularidad se abre al cambio a través del accionar y del compromiso de las nuevas generaciones que construyen el futuro mirando de frente al pasado.

En un segundo momento se evoca a la transmutación que precisa un canal para servir de puente y generar nueva vida. Este puente entre muerte-vida se metaforiza en la mosca y en su ancestral forma de reproducir vida a partir de la descomposición que conlleva un cuerpo muerto:

Entre las moscas adultas, había también unas moscas pequeñas y soñolientas. Revolaban con una suerte de milenaria fatiga y estaban afinadas y casi dulces, por haber sorbido durante millones de generaciones las lágrimas de los muertos. Ya habían desovado en la conjuntiva y en los labios de la mujer. (Dávila, 2010, p. 96)

La larva de la mosca vive a partir de la muerte, lo particular del relato es que la descripción se centra en dos sentidos: la vista y el gusto, que en vida tienen como finalidad permitir la aprehensión del mundo. Estos dos sentidos a través de los cuales el ser humano en vida se apropia del mundo, luego de la muerte se convierten en el alimento de un ser *milenario*, que heredará la capacidad de transformación en el circuito vida-muerte.

En el cuento *El recién llegado*, la voz narrativa describe al personaje principal, José Nosequién, como un joven con discapacidad que vive en función de una anterior vida canina. En un pasaje del relato, el muchacho come una mosca que volaba cerca de él:

Estaba arrimado a la pared de la tenería, cuando vio pasar volando-azul una gruesa mosca quesera proveniente de los rojizos desagües de la curtiembre. En el instante en que la tuvo frente a sus narices, la tiró un bocado de corte perfecto y la atrapó en los labios. (Dávila, 2010, p. 138)

Al contrario del cuento *La batalla*, donde las larvas de las moscas se nutrían del cuerpo muerto, poniendo énfasis en los sentidos de la vista y el gusto como lugar donde

se engendra la nueva vida, en *El recién llegado*, el protagonista, un personaje que fluctúa entre a vida humana-animal, es quien se alimenta de la mosca. El narrador advierte a lo largo del cuento que este muchacho no podrá ser una persona, porque al nacer en su primera vida con un alma animal no puede conocer ni el bien ni el mal. Su mundo no es una dualidad, pues él se guía por la misma naturaleza, como lo promulga el Tao, y la unidad que él conoce lo lleva a repetir el mismo patrón con el que nació la primera vez:

Antes de bajar a engrosar la copiosa hueste humana, no había sido ángel, no había sido duende, no había sido mono. Tampoco había gozado de la dudosa progenie adánica, porque de ser así, en alguna vuelta de la Gran Rueda, hubiera merecido la distinción consagratoria de infernalizarse. Él no había conocido el Cielo de los espíritus humanos, ni el Limbo de los aplazados, ni el Infierno de los réprobos. (Dávila, 2010, p. 140)

La *Gran Rueda* alude al círculo de regeneración constante que permite un cambio, camino por el que José Nosequién, no transita, Él no conoce esa barrera. Su alma animal lo configura de forma tal que su visión no se guía por dualidades irreconciliables, pues él hasta ese momento de la narración conforma una unidad. Esa condición no puede cambiar pese a la reencarnación, y en su memoria solo sabe transitar por el camino que imita a la naturaleza. De allí que al inicio del relato, él con forma humana devora a la mosca, acto que simbólicamente anula su posibilidad de transmutar, pero revela su estado ambivalente:

En el fondo, como he venido insinuando, se trata de una serie de binomios que proceden todos de la superación de otro más fundamental, nada menos que el de nacimientos y muerte. Si en un primer momento se postula una fase de vida más

allá de la muerte, llegando a constituirse de ese modo un ciclo de nacimiento, muerte y renacimiento. (Quance, 2000, p. 235)

Sin embargo, al finalizar el cuento, José Nosequién reconoce el mundo polarizado. Él cae en la cuenta de su condición cuando en su forma humana, una mujer trae a su memoria el recuerdo de quien fuera su ama en otra vida. José Nosequién lame el rostro de la mujer, ese gesto funciona a manera de la manzana prohibida en el Jardín del Edén. Entonces el pensamiento y sentimientos de José Nosequién reconoce las dualidades irreconciliables y huye avergonzado. Luego de ese acto, se podría interpretar que él también ingresa en el circuito de generación y regeneración.

La imagen de la mosca también aparece en el cuento *Durante la extremaunción*, cuando el protagonista, tendido en la cama observa el techo de su habitación: “Escuchó la lluvia y sin abrir los ojos, vio el horrible tumbado de la habitación, constituido por grandes parches cuadrangulares de cáñamo enjalbegado -negros ya por el humo y las moscas-” (Dávila, 2010, p. 169).

Esta escena constituye un punto limítrofe en el espacio-tiempo de la narración, pues marca el momento en el que el protagonista se aleja del presente para hacer un recorrido regresivo hacia su pasado y allí encontrarse con la muerte. Surge la imagen del círculo como el elemento donde se vinculan dos polaridades, que en este caso son la vida-muerte de Diógenes Sánchez. “En un acoplamiento continuo, esta polaridad se manifiesta en el mito como el círculo que vincula el origen y el final, pasando de un momento a otro de manera efímera y simultáneamente inmutable en su inevitabilidad (Ferrani, sf. p. 3).

Al unir el origen y el final de su vida, Diógenes Sánchez se convierte en testigo de sus propias vivencias e ingresa a la rueda del tiempo en la que se generan vida y muerte. Este desdoblamiento, desde las filosofías ancestrales se manifiesta como un

preámbulo sobre “el futuro nacimiento” de Sánchez, pues luego de recorrer su vida, retorna al lugar de la gestación. Al respecto, Merchán (2018) menciona: “la muerte como retorno y cumplimiento del *nostos* que permitiría regresar al lugar de origen, a la concepción genesíaca para volver a la vida” (p. 177).

El retorno como motivo se lee también en el cuento *Un nudo en la garganta*, donde la enfermedad y el viaje conducen al protagonista de regreso a su origen, es decir a la madre y al lugar geográfico de su nacimiento. Ambos elementos configuran al personaje al dotarle de dos factores clave como son la afectividad y el lugar de pertenencia en su trayecto hacia el autoconocimiento:

Pero el anhelo inquebrantable del retorno a la aldea nativa, junto a su hermano fabricante de peines de cuerno, y a su madre, la vieja tendera de la esquina de la única plaza, le insufló de una vez, toda la energía necesaria para armar los preparativos de la marcha, de la última. (Dávila, 2010, p. 134)

El personaje principal llega a la ciudad, luego de liberarse de una familia a la que sirvió en su pueblo: “Viose sirviente de una vieja familia noble venida a menos, a la que acompañó hasta la edad de veinte años en que libertó ya” (Dávila, 2010, p. 132). Cuando llega a la ciudad se dedica a la venta ambulante, para sobrevivir. Esta actividad lo lleva a comunicarse a través de los gritos con los que anuncia sus productos. El mercachifle es un personaje anónimo, un solitario en la ciudad. Cuando ya no puede hablar debido a la tuberculosis que lo consume, siente que sin voz ya no pertenece a ese sitio e inicia el viaje de retorno al lugar de origen. Su regreso al pueblo se matiza con el ansia de conseguir un lugar en el mundo, de sentirse identificado y por consiguiente lograr pertenencia.

Antes de decidir el retorno a su pueblo natal, el buhonero se dirige al bosque, toma la dirección contraria hacia la ciudad donde ofrecía sus productos, en ese

reencuentro con la naturaleza, grita y pone especial énfasis al pronunciar la letra “O”, lo que alude a una forma circular que anuncia el retorno al origen: “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 el sonido de la caña” (Dávila, 2010, p. 133).

La forma gráfica del retorno, como se manifiesta en estos relatos, sigue la lógica de la circularidad, que puede explicarse con el ouroboros o la serpiente que se muerde la cola. Este símbolo que surge de las culturas ancestrales representa la fusión del inicio y del fin en un círculo eterno, forma con la que se explica una nueva gestación y por consiguiente un nuevo y permanente retorno.

Según eso, el movimiento circular tiene también el significado moral de la vivificación de todas las fuerzas lúcidas y oscuras de la naturaleza humana y, con ello, de todos los supuestos psicológicos de cualquier índole que sean. Lo cual no significa otra cosa que el autoconocimiento a través de la autoincubación. Una presentación primitiva semejante del ser perfecto es el hombre platónico, redondo por todos lados, en el que también los sexos están unificados. (Jung y Wilhelm, 1961, p.43)

Jung explica el movimiento circular como un fenómeno que abarca al ser en su conjunto, de allí que los protagonistas de los cuentos *Un nudo en la garganta* y *Durante la extremaunción* busquen el autoconocimiento en su proceso de transición a la muerte, pues este constituirá el germen para alcanzar su totalidad. Cabe recalcar que el tránsito hacia la muerte resulta angustiante para los personajes, quienes encuentran en el motivo del viaje, ya sea como retorno al lugar de origen o como la rememoración del pasado, un efecto de catarsis a través del autoconocimiento. Y es precisamente el autoconocimiento el que abre el camino hacia un retorno como símbolo de reivindicación, a partir del seno materno o de regreso a la tierra. Este accionar de los

personajes se explica a través de la filosofía andina donde “El concepto Pacha eslabona el espacio-[materia] y tiempo- [espíritu], con-formando un todo unitario y dual” (Arraigada, 2019, p. 187). De allí que los personajes busquen contactarse con la tierra cuando sienten la muerte y buscan el vínculo materno.

El motivo del viaje dentro del proceso de retorno al lugar de origen también se presenta como una purga, lo que estaría vinculado con el autoconocimiento como autoincubación, que como menciona Jung, es parte del proceso para llegar a la unificación.

En el segundo capítulo de este trabajo de investigación se analiza cómo la concepción circular del tiempo va dirigiendo las acciones de los personajes. El acercamiento intuitivo que experimentan hacia el ansia de volver a la madre como un símbolo de regeneración en el momento de la muerte se refleja en las descripciones de la voz narrativa cuando menciona espacios que remiten a la naturaleza o al seno materno.

La concepción circular del tiempo que proviene desde la visión de las culturas ancestrales, da paso a la reflexión de la vida como un ciclo que lejos de terminar se reconstruye a partir de hechos pasados. Tanto desde la visión andina como desde la visión oriental se recurre a la imagen del círculo para describir esta particular forma de comprender la vida, que difiere del pensamiento lineal característico de occidente donde todo tiene un fin irrevocable. Esta comprensión del tiempo desde la configuración de los personajes se refleja en el proceso de viaje como motivo que acerca al pasado para unirlo al presente y aterrizar en un futuro que unifica dualidades a través de la complementariedad, aspecto nuclear en el que se cimienta el retorno que ansían los personajes.

La mosca, en este sentido, cobra un valor simbólico fundamental, pues su naturaleza le permite fluctuar entre la muerte y la vida. Característica que recreada dentro del lenguaje literario permite un acercamiento estético a este fenómeno de vida-muerte-regeneración como un proceso constante; de allí que dentro de los relatos, para describir la mosca se emplee la frase “un ser milenario”.

CAPÍTULO III

La analepsis, vínculo entre pasado y presente

3.1 Analepsis y circularidad del tiempo

La analepsis es un recurso narrativo frecuente en la literatura y en productos audiovisuales, está vinculada con la forma en que sucede el tiempo en la narración. Para contextualizar la analepsis dentro de la conformación del relato, es necesario recurrir en primera instancia al concepto de anacronía de Genette (1989) quien la explica como el tiempo en que se narran los hechos en el relato, en contraste con el tiempo de la historia. Esta diferencia entre el tiempo en que transcurre el relato y el tiempo en que se presenta la historia en la narración (p. 91). Esta distinción nos permite evocar dos momentos en los cuentos de Dávila Andrade cuando se presentan saltos de tiempo en la diégesis del relato.

En el relato *El recién llegado*, por ejemplo, se cuenta la historia de un joven al que el narrador describe como un mendigo con discapacidad intelectual, que en una vida anterior fue un fox-terrier. Los rastros de esta vida pasada son traídos a la línea de la historia a través de la rememoración de la voz narrativa. Entonces, la historia que resulta ser la de un perro que vivió hace quinientos años, en el tiempo de la narración ha reencarnado en una persona con discapacidad, donde la huella de ese pasado animal se manifiesta a través de actitudes que configuran las acciones del protagonista. Un ejemplo de esto es su gusto por comer moscas: “Hacía años, doscientos o quinientos, no la hubiera escupido. Eran tan sabrosas esas moscas de la carne, y de adehala, antes de ser tragadas producían deliciosas comezones a lo largo del paladar” (p.138).

La referencia a doscientos o quinientos años atrás con respecto a la actual forma del protagonista, ubica el relato en un punto de partida donde se comprende el comportamiento sumiso del personaje, quien disfruta de experiencias que apelan a lo sensorial, como el disfrute que le produce sentir el zumbido de la mosca en su boca o también a rememoraciones del lenguaje gestual que apelan a la comunicación animal-persona.

“Él”, pensaba en estas cosas -o las recordaba- cuando vio que un hombre le llamaba por señas –“ven acá”- desde el portón de la curtiembre dio un pequeño salto, le brillaron los ojos redondos como cuentas de cristal, y corrió a ponerse a órdenes del zapatero (Dávila, 2010, p. 138-139). Esta anacronía surge como el elemento bisagra en el que se funden ambas vidas del protagonista y lo conducen a otro espacio temporal, donde el recuerdo de vidas ancestrales no tiene cabida, la linealidad del tiempo entonces se presenta como el espacio que anula y borra.

Es preciso retomar los preceptos de Genette para reflexionar sobre la definición de analepsis y así comprender cómo ésta construye el relato para convertirse en un detonante del tiempo circular. Genette (1989) indica que la analepsis corresponde a una clasificación de la anacronía y para reconocerla, es necesario identificar al ‘relato primero’, es decir “el nivel temporal de relato con relación al cual una anacronía se define como tal” (p. 104). A partir de esta definición, en el cuento *El recién llegado*, el relato primero constituye la historia del personaje con discapacidad que vive en un estado de inocencia-inconsciencia. Su vida transcurre en un devenir ambulante y anónimo entre la obediencia y sumisión con los adultos y juegos con los niños, hasta que un día desaparece del lugar. Para explicar la desaparición del protagonista, la voz narrativa recurre a una analepsis a la que Castro (1998) define como un suceso donde “ocurren rupturas en el orden cronológico de los hechos, cuando ha avanzado la historia

y luego se presentan en resumen retrospectivo las acciones iniciales omitidas; esta estrategia se denomina analepsis” (p. 124).

El punto de quiebre de la narración surge en dos momentos, el primero cuando los niños lo sacan del anonimato y lo introducen en el mundo humano al bautizarlo con el nombre de José, sin embargo permanece un rastro de anonimato no resuelto, pues lo apellidan Nosequién. Mientras que el segundo punto de quiebre se da cuando en la memoria del protagonista una figura femenina despierta un recuerdo de su vida pasada, cuando tenía una forma no humana:

Fue una mañana de junio, luminosa. José acababa de despegar su pie izquierdo del poste que se yergue frente a la tenería, cuando divisó una esbelta figura, avanzando en dirección al edificio.

La párvula alma humana de José en la que mil invisibles hilos de su antigua alma animal se entretejían aún, comenzó a vibrar con la delicada atención del recuerdo. (Dávila, 2010, p. 142)

Este pasaje se presenta como una analepsis que se subordina al relato primero, es decir a la historia de José Nosequién y la razón por la que desapareció de las calles. Esta retrospectiva permite que el lector se adentre en el recuerdo del personaje para conocer lo que motivó su desaparición.

Corrió hacia la dama, sonriéndola y describiendo vivas cabriolas de congratulación, (como hacía quinientos años, allá, lejos). Los cinco siglos pasados, fueron en ese instante sólo el delgado velo de un sueño que inmediatamente se desvaneció. La había reconocido con la oscura y dulce porción de lo que fue. Lanzó otro gruñido de ternura y saltó sobre la asombrada y hermosa mujer. Por un segundo se empinó sobre sí mismo en dolorosa distensión y colocó sus pequeñas manos sobre el hombro derecho de la bella

extranjera. Abrió la ancha boca roja, sacó la lengua humeante y, amorosamente, le regó el aliento sobre el cuello. La mujer lanzó un chillido, nerviosa, ávida, asombrada. Y gritó:

-“Litle, Litle”

José al oírla, retiró las manos; sus ojos redondos se humedecieron; encogiose avergonzado, húmedo de humildad; describió una vuelta anhelosa en derredor de la bella, y enloquecido de un infinito afán echó a correr y desapareció. (Dávila, 2010, p. 143)

Se reconoce en esta escena la intertextualidad con el relato bíblico de Adán y Eva y la forma de vida que llevaban en el jardín del Edén, cuando no eran conscientes de su desnudez. Al igual que ellos “abrieron los ojos” luego de comer el fruto prohibido, José Nosequién pasó a tener conciencia y ese paso constituyó uno de los detonantes de su huida, pues reconoció en él el rastro animal que continuaba latente, pese a las actitudes y formas humanas que lo configuran en el relato primero.

En este cuento, la analepsis se vincula con la circularidad del tiempo en dos momentos, el primero al evocar “los cinco siglos pasados fueron en ese instante sólo el delgado velo de su sueño que inmediatamente se desvaneció” (Dávila, 2010, p.143). En el ámbito de la intertextualidad, se podría relacionar los quinientos años que han transcurrido para la metamorfosis de José Nosequién con la invasión española y los rastros de una sociedad sometida que devino frágil como producto de este ataque histórico. Esta sociedad está simbolizada por José Nosequién, quien al caer en la cuenta de su condición se aleja del lugar. Al mismo tiempo, estos quinientos años evocan el tiempo circular, pues al momento en que el protagonista es consciente de su condición actual y de su forma pasada, corre como resultado de una catarsis que lo invita a liberarse de su pasado para embarcarse en un nuevo inicio.

En el relato se rompe la linealidad del tiempo, esa que no le permitiría al protagonista alcanzar la forma humana, pues según esta lógica temporal, su origen animal lo ata a permanecer en el mundo de la inconsciencia. Sin embargo, la analepsis trae a la narración la imagen de una mujer que evoca el recuerdo que simboliza el vínculo familiar del protagonista. Este símbolo a su vez se convierte en el puente que permite al sujeto anónimo construirse una identidad a través del despertar de la conciencia. Esta identidad que le lleva a huir del vecindario en el que estaba establecido, al igual que en el relato bíblico de Adán y Eva, cuando fueron desterrados del paraíso, se configuró en un momento inicial de la narración, cuando el protagonista era identificado como “Él” escrito entre comillas se ubica al personaje en un no espacio marcado por su forma en el tiempo de la narración. “ ‘Él’ pensaba en esas cosas -o las recordaba-” (Dávila, 2010, p.138). El protagonista anónimo, en el transcurso del relato, ya es identificado con un nombre ‘José Nosequién’ este paso inicial abre la posibilidad al protagonista de lograr una identidad y con ella deviene el indicador para que decida huir de su pasado, que se activó a través de la toma de conciencia.

En el relato *Durante la extremaunción*, la analepsis se presenta durante la agonía del protagonista, como un movimiento temporal que permite a Diógenes Sánchez retroceder paulatinamente desde el lecho de muerte hasta encontrarse nuevamente en el vientre materno. Este efecto de retroceso transcurre como si se tratase de un lienzo tejido que se va deshilando hasta llegar nuevamente al estado del ovillo inicial. En el relato primero de este cuento, la voz narrativa describe la llegada de un sacerdote a la casa del protagonista, un servidor municipal, de nombre Diógenes Sánchez, que se encuentra agonizando. El sacerdote es recibido por la esposa del protagonista y luego de preguntar sobre los pormenores del suceso, le signa la extremaunción a las cuatro de la tarde. Este acto desencadena los recuerdos del protagonista, y luego de observar a su alrededor, se

trasladan atrás en el tiempo, hora tras hora en un tránsito de retroceso “Girando velozmente sobre la hora -las cuatro de la tarde- vio venir los fragmentos de las tres y luego de las dos, con sus líneas sucesiva, y él mismo, encontrose ascendiendo por ellas a lo largo de la calle” (Dávila, 2010, p.169).

Este retroceso se presenta con respecto a una escena anterior del inicio del relato primero, por lo que corresponde a una analepsis externa, frecuente en los relatos de Dávila Andrade. El uso de este recurso, en este caso, brinda a la narración la posibilidad de profundizar en la construcción interna de los personajes donde destaca la descripción de los rasgos psicológicos, consigue una potencia en la descripción psicológica donde se determina el origen. Con respecto a este tipo de analepsis, Genette (1989) indica: “Podemos calificar de externa aquella analepsis cuya amplitud total se mantenga en el exterior del relato primero” (pp. 104-105).

La analepsis en este relato conduce a interiorizar en las emociones del protagonista, quien en su traslado hacia el recuerdo, evoca a través de la voz narrativa, momentos que conducen al inicio de su relación, donde destaca la imagen que conserva de la esposa, a quien describe a través de un acercamiento psicológico que deriva en la descripción de su aspecto físico:

Usaba entonces unos vestidos largos y oscuros con el cuello muy alto, guarnecido de encajes que ella misma tejía; y se distinguía por su cabellera larga y lustrosa que se recogía en un gracioso rodete sobre la coronilla; esto, le hacía aparecer más alta; esto y la actitud de noble dignidad que guardaba al andar.

Después del primer día de casada, su hermoso rostro fue perdiendo el brillo y el antiguo perfil de modestia y distinción, fue a acurrucarse en una figura sumisa, dolorida y opaca. (Dávila, 2010, p. 174)

Para describir a la esposa del protagonista, la voz narrativa recurre a la

prosopografía y la etopeya, y a partir de allí se observan dos momentos claramente marcados a partir del matrimonio y su vida conjunta, donde la diferencia interna y externa que experimenta la mujer es notable con el transcurso del tiempo. Cabe destacar, que si bien esta descripción obedece o se manifiesta a través de un discurso de la linealidad del paso del tiempo, como contraparte surge el sentimiento incólume que el protagonista expresa hacia su esposa, pese a los cambios tanto internos como externos que ha experimentado. De esta manera se destaca una concepción diferente del tiempo, donde éste, unido a sentimientos filiales da paso a la valoración de otras aristas que no contemplan los cambios físicos como sinónimo de fin, sino que más bien se valoran otros detalles que desde la linealidad del tiempo pasarían inadvertidos. Entonces, lo que se considera el fin o el camino hacia este desde la visión de una sola vía que transmite la idea de la linealidad del tiempo da un giro cuando el protagonista, al culminar esta etapa del retroceso, expresa a través de la voz narrativa: “¡Lolita -Despeinada, te amo, adiós” (Dávila, 2010, p.175).

De esta manera, el recurso de la analepsis impacta en la construcción del relato, pues se vincula con la concepción del tiempo circular y logra transmitir una visión de mundo a través de la voz del protagonista, donde se transgrede la concepción de tiempo lineal y de esta manera se consigue una transformación interna. Entonces se da paso a una nueva concepción de mundo que permite contemplar varias aristas dentro de un cambio, como por ejemplo la que se transmite con la idea de la edad. La frase transgresora “Lolita -Despeinada, te amo”, con la que el protagonista en medio de la agonía se despide de su esposa, transmite una idea “cargada por un subjetivismo, en el que la percepción del hombre es la verdadera creadora del tiempo” (Barber, 2009, p. 89). Y de esta manera se le hace posible dar cabida a otro tipo de valoraciones que

surgen a través de la visión que proporciona una idea de tiempo que se sustenta en principios diferentes al desarrollo del inicio y al fin de manera lineal.

En el relato *El hombre que limpió su arma* se presenta una narración donde se intercalan pasajes oníricos que tienen la intención de desvelar un hecho del pasado del protagonista que este desconoce. La historia narra una serie de sucesos que se desencadenan a partir de la muerte ocasionada a un joven por un disparo involuntario desde el revólver de Salvador Atara, un guardia de seguridad que al notar este hecho huye del lugar; sin embargo, quienes transitan por el sector logran detenerlo hasta entregarlo con las autoridades. En el trayecto hacia el reclusorio, entre Atara y un agente se produce el siguiente diálogo:

-¡Vuelves...!

-¿Yo...? Nunca estuve...

-Digo que vuelves. Te he visto “antes”. Parece que nunca hubieras soñado...sueños ¡Vuelves! (Dávila, 2010, p. 147).

Lo onírico presente en el relato constituye un detonante que fuerza al protagonista a recordar un hecho del que él no tiene conciencia, y por el que hace años atrás debió ser apresado. Entonces la palabra “vuelves” surge como un mecanismo de repetición con la función de activar la conciencia y a la vez el recuerdo, lo que en el relato se manifiesta a través de la analepsis. Lo onírico, entonces, se vincula con la percepción circular del tiempo, en el sentido de “vivir otras vidas”, mientras que más adelante en el transcurso del relato, el movimiento temporal, a través de la analepsis, conduce hacia el pasado del personaje, entonces el diálogo citado donde la palabra “vuelve” aparece como un misterio, cobra sentido.

Es preciso enfatizar también en los movimientos circulares que formaba el fuerte viento, la primera noche cuando Atara fue apresado: “Las ramas y las hojas sacudidas.

Un viento furioso, llegaba en grandes círculos desbordantes; se rompía sobre el pueblo, sobre el cuartel y los árboles” (Dávila, 2010, p. 149). Este pasaje que se lee en el relato primero es un preámbulo que anuncia a través de los movimientos circulares producidos por el fuerte viento que el pasado del protagonista regresó, para recordarle un crimen del que él sí fue responsable y hacerle purgar por este. A través de la analepsis esta purga se concretaría, pues en un pasaje del relato, Atara es conducido por unos soldados hacia una casa, donde está una mujer, y al observarla, Atara recuerda el crimen que cometió años atrás y que ahora se hace presente a través de la analepsis:

Simón Atara vio los ojos de la mujer. Estaban oscuros y transparentes como el humo. Su pelo tenía una líquida película de luna. (La recogería por el camino). Sin embargo, no era Amalia Mijares, a la que cierta vez en la playa desierta de Daraguaní, había pateado brutalmente en el vientre grávido. No era ella, la concubina muerta.

Se sacudió. Y retrocedió llorando. Exclamaba: -No doctor. ¡No es así; no es esto! Yo maté involuntariamente a un niño. Yo no sabía. ¡Yo no!

-Eso mismo! -dijo del Juez, con dureza- ¡No veías al niño, pero el niño estaba allí; jugaba o soñaba con su pequeña vida, con su camino que le hubiera llevado a hombre!

Se volvió a los soldados y les ordenó:

-A la celda N.-5. (Dávila, 2010, p.154)

En este relato, lo onírico acompañado de la analepsis lleva a recorrer en retrospectiva por el pasado del protagonista, de donde se desprende que no era consciente del embarazo de la mujer que era su pareja y a la que él asesinó. Este crimen pasado vence la linealidad del tiempo y retorna en busca de justicia, la que llega con la

purga que Atara debe cumplir por el asesinato accidental que cometió cuando trabajaba como guardia.

En el ensayo *Historia de la eternidad*, Borges (1953) afirma que “una de las oscuridades, no la más ardua, pero no la menos hermosa, es la que nos impide precisar la dirección del tiempo. Que fluye del pasado hacia el porvenir es la creencia común, pero no es más lógica la contraria” (p. 3). En los relatos de Dávila Andrade, la transgresión de la linealidad temporal se ve reflejada tanto en el hecho narrativo como en los recursos visuales que se describen en los relatos. En los cuentos *Durante la extremaunción*, *Lepra* y *El último remedio*, la voz narrativa pone énfasis en la descripción de las escaleras como símbolos de desplazamiento o como elementos que anuncian cambio.

En el relato *Durante la Extremaunción*, en el preámbulo que antecede a la descripción de la escalera como el elemento limítrofe entre la vida y la muerte, la voz narrativa reflexiona en el juego del tiempo y en la trascendencia de este dentro del contexto del relato:

Así reaparecían ante su asombro las horas transcurridas y eran reasimiladas por él, de cola; es decir de atrás hacia adelante, de más a menos. Y rumiaba el tiempo devorado previamente, mientras la Eternidad, sonriente, permanecía ileso e igual a sí misma. (Dávila, 2010, p. 169)

Este anuncio de retrospectiva y del tiempo en sí como un hecho inmutable da paso al símbolo de la escalera como un elemento que permite el desplazamiento del tiempo transgrediendo la concepción de linealidad. Es decir, que al igual que se puede transitar por la escalera tanto para ascender como para descender, transcurre el flujo del tiempo en un constante y permanente intercambio:

Cuando llegó a las siete de la mañana en esta recapitulación, sintióse ágil y fresco, pero se renovó en su espíritu ese sentimiento de terror al pensar en su vida, porque había escuchado claramente al descender la escalera que los clavos del tacón de su zapato derecho habían asomado y silbaban al rozar la piedra del último escalón. Entonces había pensado: “Estos clavos salidos son peligrosos. Si llueve por la tarde, es posible que me desbarate, resbalando en alguna piedra mojada”. Y no se había equivocado. A las tres de la tarde -vaga y tumultuosa hora de Jesús- él, Diógenes Sánchez, miserable empleado con mujer y seis hijas había resbalado, fracturándose el cráneo. (Dávila, 2010, pp. 169-170)

La escalera metaforiza el tiempo, ella permanece mientras sobre ella se da el devenir en un circuito de ascenso y descenso. En el relato, a través del recurso de la analepsis, el protagonista retorna a la escena donde la escalera como símbolo es una bisagra que articula la vida y la muerte y conduce a Diógenes Sánchez a experimentar el retroceso de su vida hasta que finalmente retorna al seno materno.

En el relato *El último remedio* se presenta un intercambio entre vida y muerte mediado por la escalera de caracol, que divide el altillo donde se encuentra la cama matrimonial de la tienda donde la protagonista tiene su negocio de prendas de vestir bordadas:

“Desde el altillo se descendía a la tienda enladrillada por una escalera de caracol [...]

Frente a la tienda y casi bajo la escalera de caracol se hallaba empotrada la cocina”

(Dávila, 2010, p.186). Resulta interesante el uso del símbolo de la escalera como una metáfora de mediación entre el lugar de la afectividad-intimidad, concerniente al plano interno por un lado y la tienda como el sustento económico de la pareja, concerniente al plano externo y sobrellevado por la protagonista.

A este símbolo de la escalera se suma la forma de caracol, que remite a una imagen que mientras se asciende, el desplazamiento permite regresar a ver al pasado; en

el caso del relato se ve la relación afectiva que está representada en el altillo, pero al contrario, si se desciende por ella, la visión hacia el mencionado lugar está de espaldas. Cuando la protagonista desciende por la escalera de caracol hacia la planta baja, su visión ya no está en el altillo donde se desarrolla la relación de pareja, entonces la protagonista no conoce los deseos ocultos de su esposo enfermo. De allí que el relato primero de este cuento inicie con una especie de advertencia de la razón por la que el remedio que Margarita Crovo encontró para su esposo enfermo, ético, no fue aprovechado por él de la forma prescrita:

Cierto día llegó el último remedio: un reclinatorio de raso para el cielo. Pero no lo pudo usar debidamente. Sin embargo, Manuel Crovo lo estuvo esperando durante dos años; sí, y cuando vino, se realizó una especie de boda, o por lo menos, una tentativa de boda en la que el Sueño actuó como padrino misterioso, vestido de profundo terciopelo negro. (Dávila, 2010, p.185)

El relato *El último remedio* inicia con el texto citado, que cumple el papel de una prolepsis dentro de la narración, pues da a conocer con anticipación de qué se trata el último remedio destinado a Manuel Crovo. Con respecto a la prolepsis, Genette (1989) indica que su función es la mayoría de las veces de epílogo: “sirve para conducir hasta su término lógico tal o cual línea de acción” (p. 122). La línea de acción que sigue el relato se enfoca en describir los motivos de Margarita Crovo para conseguir el remedio para su esposo, quien finalmente no lo consume al verse invadido por el deseo hacia la mujer lactante de la que bebería su leche y sangre, pues ese era el remedio para la enfermedad que le aquejaba, según prescripción del curandero que consultó Margarita. En el relato *Lepra*, el protagonista, un hombre de cuarenta y cinco años que disfruta de su soledad, contrae lepra. Esta enfermedad da un vuelco a su forma de vida, y pasa de la soberbia y comodidad a la necesidad de compañía. Invierte su fortuna en curarse, pero

está solo. Así retorna a su pueblo y se refugia en las calles. Dentro de este contexto se presenta el símbolo de caracol en el desenlace del relato:

Ahora ha oscurecido. Él va saliendo poco a poco de los alisares de la ribera; pasa el caracol del puente y entra en las primeras calles de la ciudad, que continúa desierta. Y está a oscuras. Pero su camiseta resplandece como una gran rosa blanca sobre el pecho de un fantasma errante. (Dávila, 2010, p. 213)

El caracol del puente adquiere un sentido horizontal, contrario al vertical que se describe en la escalera del relato *El último remedio*. En este sentido, el espacio que desplaza al protagonista, los días domingos y lo aleja de la ciudad, marca un límite espacio-temporal, donde la ciudad y el campo adquieren características que fluctúan entre el abandono y lo deprimente, desde donde el protagonista:

Contempla el sombrío desfile de los ebrios que pasan a los urinarios; las mujeres pobres, hacia las bateas de cemento de la lavandería; las prostitutas hacia los baños oscuros, alfombrados de siniestros mohos; los miserables, hacia las horribles letrinas amarillas. Emanaciones innombrables, borborismos bestiales, aguas tenebrosas que desembocan en un planeta sumergido. (Dávila, 2010, p. 213)

La descripción de las calles de la ciudad donde se asienta el protagonista, luego de experimentar el desprecio de quienes eran sus más cercanos, se contrapone al énfasis que la voz narrativa dedica al sentir que el protagonista experimenta cuando llega el domingo y atraviesa el puente de caracol:

Pero los domingos por la tarde está vacante y hay fiesta pura en su corazón.

Coge esa orilla y remonta por ella, a través de los oscuros alisares [...] Retorna a la cueva y tendido sobre la arena, duerme. Cuando despierta, el sol está ya detrás

de los eucaliptos, y es solo una gran mancha de oro sin calor. (Dávila, 2010, p. 213)

La topografía detallada para enunciar ambos espacios contrapuestos, permite percibir el desplazamiento abismal que el protagonista experimenta tanto en el campo físico como en su ser interno y lo ubica en el límite de la vida y la muerte, tránsito mediado por el puente de caracol.

3.2 Lo femenino y la analepsis en la construcción de los *Trece Relatos*

La analepsis como recurso literario irrumpe en el tiempo de la narración primera para develar eventos que ocurrieron con anterioridad a esta y que son esenciales para adentrarse en la trama del relato, así como en las acciones de los personajes. Esta figura retórica permite examinar las causas que devienen del pasado y tienen resonancia en el accionar presente de los protagonistas, cuyas características en el caso de los *Trece relatos* son la marginación social, la soledad y un alto grado de introspección.

Este autoconocimiento que caracteriza a los protagonistas de esta obra se hace tangible a través de la voz narrativa, dentro de un proceso donde la analepsis contribuye a que la mirada interna de los personajes se centre en ciertos pasajes del pasado y traslada al presente escenas clave para conocer las motivaciones de los personajes. Los protagonistas vuelven a vivir su pasado desde la posición de testigos, entonces alcanzan una especie de catarsis que les permite comprender la razón de su existencia en el último instante de vida, lo que deviene en un ansia por retornar al seno materno.

En este sentido se da paso a una forma de muerte mística, que surge en el relato a través del uso de la analepsis, pues el recuerdo constituye un detonante de autorreconocimiento que conduce a adentrarse en el ser interno del personaje, en un ejercicio de reencuentro con lo femenino. En los *Trece Relatos* este reencuentro constituye aquella parte no resuelta en el pasado de los personajes y que está vinculada

con su relación con el símbolo de la madre. También se podría afirmar que el apareamiento de lo femenino a través de la figura de la analepsis da paso a la muerte mística a la que Argullo y Hallado (2005) definen como “ese paisaje de salvación en la otra vida [...] la vida presente se convertiría en un tipo de muerte, frente a la vida real, que era lo que sucedía después de la muerte del cuerpo” (p. 64). En los *Trece relatos*, este tipo de muerte mística se manifiesta en forma de símbolos que remiten a una gestación simbólica y que detona a propósito de la analepsis cuyos recuerdos hacen referencia a lo femenino.

Un ejemplo de esta afirmación se puede leer en el relato *El cóndor ciego*, donde a través de la prosopografía, la voz narrativa describe la caída del cóndor por el abismo, profundidad que debido a su forma cóncava emula la imagen del vientre materno sobre la que se precipita el protagonista: “Enseguida, sabiéndose ya sobre el abismo, cerró las alas de golpe” (Dávila, 2010, p. 110). El cóndor se deja caer como una semilla que germinará, para retornar nuevamente sobre el ciclo vital. Entonces la frase que en el relato se repite a manera de mantra: “Descanse y vuele. Muera otra vez conmigo” cobra fuerza con la muerte del Cóndor ciego, y se convierte, así, en el símbolo de la vida y de la muerte fusionadas en un constante retorno. Cuando el Cóndor ciego decide su muerte, se intuye en este acto un trasfondo espiritual que busca alcanzar la trascendencia. De allí que en el relato se presenten pistas como la repetición de la frase que se citó en líneas anteriores y la imagen del Cóndor como líder de su grupo con el que asciende por la montaña, escena que emula, en un ejercicio de intertextualidad, a Jesús con sus discípulos en el Monte de los Olivos:

El ciego no protestó. Se limitó a limpiarse el pico en la roca.

- Es tiempo. Subamos a la piedra negra -propuso, y empezó a ascender. Le siguieron en silencio” (Dávila, 2010, p. 109).

La búsqueda de la muerte, como la experimenta el protagonista del relato *El cóndor ciego*, se explica a través del uso de la analepsis como una rememoración del pasado que conduce a un reencuentro con lo femenino a través de la muerte mística a la que Argullo y Hallado (2005) reconocen como:

Una operación espiritual en la cual el hombre lo que hacía era adelantar ese momento. La muerte mística tiene que ver con esa inversión de las ideas de vida y muerte. La muerte mística es acelerar la verdadera vida o anticipar la verdadera vida durante la experiencia mística. Supone una anticipación de la verdadera vida. (p. 64)

El cóndor ciego adelanta el momento de su muerte para convertirla en una verdadera vida donde comulgue con lo femenino. El lector se ve involucrado en esta decisión, cuando a través de la analepsis se le hace partícipe de la búsqueda que experimenta el protagonista con respecto a su reencuentro con lo femenino a través de la figura de Amarga, personaje recurrente en el recuerdo del cóndor y a quien busca de forma insistente en su presente, a través de la familia de cóndores que lidera: “El ciego les esperaba en el sitio acostumbrado. Luego que todas las alas estuvieron cerradas interrogó:/-¿Han visto a Amarga?/-Amarga no ha sido vista -respondió Chambo contrariado” (Dávila, 2010, p. 109).

La presencia de Amarga toma forma en el recuerdo del cóndor viejo, quien la trae al presente a través de la analepsis. Así, el recuerdo se convierte en el detonante cuando el protagonista decide su muerte:

Veía el sol de un abril lejano -casi vapor de sol y de recuerdo- en ese nivel de los grandes rayos, ¡al que no llega el humo de los montes! Él, y Amarga revolaban oteando la comarca. El Pastaza fulguraba abajo. A veces lo escuchaban como un

inmenso plumero de metal sacudido en el viento. Él y Amarga revolaban, revolaban, siempre. (Dávila, 2010, p. 108)

De allí que el vínculo entre la analepsis y los símbolos que remiten a lo femenino se presente como un leitmotiv en el relato *El cóndor ciego*, pues la presencia de Amarga en el recuerdo del cóndor evoca de forma directa al *anima* con la cual busca integrarse el cóndor ciego, y al no encontrarla a través de su grupo de cóndores, él decide forzar la concreción de ese recuerdo cuando se entrega a la muerte.

Con respecto a lo femenino, como se mencionó en el primer capítulo de esta investigación se lo ha enfocado a partir del arquetipo de *anima* al que Jung y Wilhelm (1961) reconocen como “la naturaleza de lo oscuro. Es la fuerza de lo pesado y turbio, está adherida al corazón carne corpóreo [...] el *anima* busca la muerte” (p. 100). En este sentido, los personajes de los *Trece relatos* transitan en lo profundo de su ser interno, para reconocerse y encontrar un sentido a su existencia. Este ejercicio de introspección surge con la cercanía de la muerte, en este punto clave donde confluyen vida y muerte también se unen el pasado con el presente, en un ejercicio de analepsis, cuyo resultado es experimentar una necesidad imperiosa de regresar a la vida, luego de haber explorado el pasado con atención en los detalles significativos, que al permanecer ocultos corresponden a lo femenino o *anima*, y que dan significado profundo a la existencia. De esta manera, la analepsis se convierte en un recurso literario clave para adentrarse en la lectura de los *Trece Relatos*, pues al vincular el pasado en la narración primera a través de la analepsis, se da paso al reconocimiento de *animus* y *anima* como arquetipos integradores de la unidad en el trance de vida-muerte de los protagonistas. Este autorreconocimiento que experimentan los personajes en el momento de su muerte, a través del retorno a su pasado como testigos de su vida, los conduce a anhelar un nuevo

nacimiento, de allí que en el relato se recurra a símbolos que aluden a lo femenino como señal del retorno al seno materno.

Este anhelo por un nuevo nacimiento conduce a la afirmación de Jung y Wilhelm (1961): “El animus ama la vida. El anima busca la muerte” (p. 100). Estos arquetipos representan a dos dualidades que de manera individual no logran desarrollarse, por lo que se encuentran en una constante búsqueda para alcanzar la complementariedad y de esta forma la unidad. En los protagonistas de los *Trece relatos*, este fenómeno ocurre cuando al estar en el lindero de la vida y de la muerte, por medio de la analepsis enfrentan su pasado; en este retroceso, al ser testigos de su historia, notan que pese a haber llegado el momento final de su vida, aún no ha logrado alcanzar la ansiada unidad. En este sentido, la función contemplativa que cumple la analepsis, permite que los personajes se trasladen a una escena clave de su vida y a partir de esa información se entiende el actuar de los personajes en su tránsito a un nuevo retorno al lugar de origen.

Entonces, el recuerdo se convierte en el detonante que los conduce al autorreconocimiento, como es el caso del protagonista del relato *Durante la Extremaunción*, donde se cuenta la vida de Diógenes Sánchez, padre de seis niñas que ve su vida en retroceso, mientras agoniza. Este personaje, a quien se describe como un hombre entregado a su familia, a través de la analepsis se traslada hacia su concepción, donde la voz narrativa cuenta la forma en que fue engendrado: “Había nacido de un encuentro violento y ciego, en un miserable ataque de furor carnal perpetrado sobre su madre, una noche de agosto en el campo, mientras los fuegos fatuos de la pradera danzaban en torno al estupro” (Dávila, 2010, p. 176). Esta pista que se lee en el relato conduce a relacionar la personalidad introvertida del personaje con una profunda cercanía al arquetipo de *anima*, incluso desde el momento en que fue engendrado: “El *anima* es la

naturaleza de lo oscuro, [...] Todos los placeres sensuales y agitaciones coléricas son efecto del *anima*” (Jung y Wilhelm, 1960, p. 100). La analepsis, en el pasaje final del relato, donde se remite a la forma en que se engendró al protagonista surge para poner en escena una parte del pasado del personaje que ha sido decisiva en la formación de su temperamento, inclinado a las características de *anima* como son la quietud, la tranquilidad y la sensibilidad, y que al final lo conduce a la muerte como una forma de encontrar en ese espacio el equilibrio con el *animus* lacerado desde el momento de su gestación.

El *anima* en forma de oscuridad y muerte conduce a Diógenes Sánchez hacia un anhelado retorno a la vida con la intención de resarcir la forma en que fue engendrado. Se puede intuir que busca un acercamiento con la madre violentada, con quien habría establecido un contacto emocional y espiritual, pese a que ella murió cuando él nació, lo que habría imposibilitado un contacto filial entre los dos:

No conoció a su madre, muerta en el momento del alumbramiento, pero ahora la sentía encerrándole en su entraña de sombra encarnada y húmeda a cuyo fondo él se sabía atado por un fino cordón de seda, a través del cual experimentaba las alegrías y las tribulaciones de la desconocida carcelera. (Dávila, 2010, p. 176)

A través de la analepsis, la voz narrativa cuenta que Diógenes Sánchez fue engendrado debido a una violación y además perdió a su madre durante el parto. Dentro del lenguaje literario, es interesante la imagen que se emplea para describir la conexión que se ha establecido entre madre e hijo en estas circunstancias: la imagen del fino cordón de seda remite a un estado larvario de un ser que no puede nacer de manera completa y que se encuentra atado al seno materno. Un estado de *anima* que lo encarcela nuevamente mientras él agoniza, pero ahora él se mantiene allí de manera voluntaria en un intento de nuevo nacimiento. La analepsis permite intuir que la familia de Diógenes Sánchez estuvo formada solamente por mujeres, para que encontrara en

ellas la imagen materna arrebatada. Idea que se refuerza con la imagen del único hijo que engendró, pero que murió al momento de nacer y que era recordado como *Casi-Leopoldo*. Es curioso notar la circularidad en este pasaje de la narración, mientras Diógenes Sánchez como hijo perdió a su madre (*anima*), como padre pierde a su hijo (*animus*):

¿Quién venía ahora? Alguien faltaba; lo había notado poco antes, y era precisamente el niño Casi-Leopoldo. Había nacido muerto, y por esta fúnebre circunstancia constituía una especie de foso o de vacío en la femenina cadena de las hermanas. “Nacido muerto” sonaba a burla. ¿Qué objeto había llevado a esa pequeña alma -ánimula- a encarnar, moverse “adentro” unos tantos meses sin ser visto de nadie, y luego abandonar el cuerpecillo amoratado y roñoso? Zambullón de mal gusto en la carne, el de este espíritu irónico, para cuya existencia terrestre, ellos, ya tenían listo el nombre de Leopoldo, en caso de nacer varón, y el de Victoria en caso de resultar hembra. Había traído sexo de hombre, pero sexo muerto como todo él, y por esto fue casi Leopoldo. (Él pensaba siempre con amargura, que no había logrado hacer un hijo, sino un muñeco, un muñeco mágico en colaboración con la muerte). (Dávila, 2010, p. 172)

La analepsis se presenta como una explicación para comprender el sentir del protagonista como un ser carente de vida. Encerrado en la sombra y en la humedad de un vientre que lo apresa del que no ha podido salir transformado en un ser completo y se conserva en una forma larvaria. Con este antecedente, el hijo nacido muerto (Leopoldo), imagen que remite a un ser carente de *animus*, conjuga con la imagen de la niña para quien ya tenían nombre (Victoria) “en caso de resultar hembra” ausencia de *anima*. La narración de estas escenas conduce a la imagen de un personaje que fluctúa entre la vida

y la muerte, como sucede con Diógenes Sánchez, que no encuentra un espacio o lugar al cual pertenecer y es invadido por la soledad porque aún no es un ser completo.

De allí la retrospectiva del relato que lo conduce desde el lecho donde agoniza hasta el seno materno para que alcance la completitud. Al respecto Bachelard (2000) concluye que “El ideal de hombre proyectado por el animus de la mujer y el ideal de mujer proyectado por el anima del hombre son fuerzas flexibles que pueden superar los obstáculos de la realidad” (p. 115).

Los saltos de tiempo en este relato aclaran la motivación del personaje principal sobre su anhelo de retornar al seno materno y vincular de esta manera su pasado con un futuro reconciliatorio y cuyo detonante estaba vinculado con las emociones que se generaron a través de la imagen lacerada de lo femenino.

En el cuento *Un nudo en la garganta*, en la narración primera se cuenta la historia de un solitario vendedor ambulante que contrae tuberculosis. Cuando los signos de esta enfermedad lo invaden y presiente su muerte, su primer impulso es retornar a su lugar de origen para refugiarse en el recuerdo de su hermano y principalmente en la imagen de su madre:

Pero el anhelo inquebrantable del retorno a la aldea nativa, junto a su hermano fabricante de peines de cuerno, y a su madre, la vieja tendera de la esquina de la única plaza, le insufló de una vez, toda la energía necesaria para armar los preparativos de la marcha, la última. (Dávila, 2010, p. 131)

El detonante de la retrospectiva en este relato surge a propósito del decaimiento en la salud del protagonista debido a la tuberculosis. Le preocupa que su voz se vaya apagando y con ella su forma de sobrevivir, debido a su actividad como buhonero: “Ahora, no pregonaba ya así. Su voz, rota y oscura con ligeros sonidos de papel de estraza, nombraba las humildes mercancías, queda y medrosamente, y como a oídos de

los transeúntes” (Dávila, 2010, p. 128). La voz narrativa conduce de forma paulatina por el tránsito de desgaste físico del protagonista y hace notar cómo este proceso provoca estragos psicológicos que desencadenan la sensación de soledad del buhonero, personaje anónimo que al sentir la muerte busca el calor de un hogar.

Es interesante, en el relato, el uso del recurso de la intertextualidad con el mito griego de las Moiras. Estas tres personificaciones femeninas del destino se caracterizan por portar diferentes elementos cada una (hilo, aguja, tijeras) y con ellos decidir el destino de los humanos. Los rastros equivalentes en el relato *Un nudo en la garganta* al mito de las Moiras se presentan en los tres materiales que el buhonero anuncia a los viandantes, y que se vinculan a la narración primera a través de la retrospección de la voz narrativa cuando cuenta la vida del buhonero, tres meses antes de contraer la tuberculosis:

-¡Hilo con agujas! ¡Tijeritas!...

Tres meses antes aún podía gritar, atravesando la muchedumbre bulliciosa y febril de las calles aledañas a los mercados; las plazas de estacionamientos; las orillas de los viejos portales rumorosos.

-Espejitos: ¡dos, un sucre! (Dávila, 2010, p-128)

Las Moiras, en este ejercicio de intertextualidad, se presentan como imagen de lo femenino en el relato, a través de elementos simbólicos que las caracterizan como hilos, agujas y tijeras. Aparecen en la construcción del relato por medio de la figura de la metonimia, donde se reconoce la parte por el todo. Así, se deduce que el destino del buhonero ya está trazado, su fin llega y en él surge una desesperación lacerante marcada por la soledad, que en ese momento de su existencia lo hace sentirse vacío, sin un lugar de pertenencia:

Preso de agitación, se puso de pie e hizo la prueba de pregonar a medio grito, como dentro de un rueda:

-¡Tijeraas!

Pero se encontró en el presente, su voz antigua. Sintió que enrojecía en la penumbra, y sin comprender aún, dejó escapar unas dos lágrimas súbitas, sin pestañear, mirando el vacío desde dentro. (Dávila, 2010, p. 129)

El buhonero, consciente de su destino, anhela retornar al espacio de lo femenino en forma de espacio de recogimiento y simbolizado en el relato por su pueblo natal, su madre y el recuerdo de su hermano. Un lugar de recogimiento para volver a empezar, después de la muerte y que es precisamente el sitio donde inició su vida, y que recuerda cuando empeña su cajón de buhonero, su única pertenencia material, para regresar al espacio geográfico donde vivió en la niñez y donde conoció el calor de hogar:

Tomó su querido y ya viejo cajón de mercero y salió con dirección a una pequeña casa que conocía desde dos años atrás. El prestamista clandestino que era el dueño de la guarida, lo recibió como a un viejo cliente, y en realidad lo era. Una inusitada firmeza sostuvo en todo momento el trato por parte del vendedor enfermo. Y, al fin, obtuvo lo que había pedido: ochenta sures y por todo. Al salir, recordó una sola y fugitiva, pero exacta vislumbre, el cuadro de la vida que acababa de amortajar en esa casa. Viose sirviente de una vieja familia noble venida a menos, a la que acompañó hasta la edad de veinte y un años, en que libertó ya, se acogió al cajón de mercachifle. Mirose luego deambular durante los doce años siguientes, a lo largo y a lo oscuro de los incontables vericuetos de la centenaria ciudad. (Dávila, 2010, p, 132)

A través de la analepsis, el protagonista del relato observa su pasado al que había amortajado como si se tratase de un muerto. Sin embargo, ahora desde su posición de testigo, observa cuando su vida se detuvo al empeñar su destino como sirviente. Esta situación de desamparo tomó luego la forma de esclavitud a la que se sumó la soledad,

cuando se convirtió en vendedor ambulante. Ambos momentos en la vida del protagonista lo convirtieron en un objeto y lo despojaron de la libertad al convertirlo en sirviente en un primero momento y luego en un objeto en medio de una ciudad indiferente en la que deambulaba como un personaje anónimo que busca sobrevivir. El destierro al que el destino sometió al buhonero lo convirtió en un ser anulado en la sociedad y al reflexionar sobre esto, cuando observó su pasado por medio de la analepsis, el último deseo que quiso cumplir antes de la llegada de la muerte fue retornar a su lugar de origen, es decir el espacio reconfortante de lo femenino. Y de esta manera borrar su paso por una ciudad lacerante que ha mimetizado en sí una marginación centenaria.

En el relato *El hombre que limpió su arma*, el protagonista, Simón Atara, debe purgar un asesinato que cometió años atrás contra su pareja embarazada. Este pasaje del relato se presenta en una retrospectiva que se introduce en la narración primera, donde se cuenta que Atara, mientras se desempeñaba como guardia, dispara accidentalmente contra un niño. A partir de este hecho, el protagonista transita por el mundo de lo onírico, lo que se comprende como un contacto con el mundo de lo femenino, que le permite recordar su pasado a través del sueño y comprender la razón de purgar una culpa verdadera, por un hecho accidental. Cabe señalar la opinión de Bachelard (2000) sobre los sueños y su relación con lo femenino:

Los sueños y las ensoñaciones, los ensueños y las ilusiones, los recuerdos y la rememoración son otros tantos índices de la necesidad de poner en femenino todo lo que hay de envolvente y de dulce más allá de las designaciones demasiado simplemente masculinas de nuestros estados de alma. (p.49)

En Atara se condensan emociones profundas que emergen a su consciente a través del estado de ensoñación que caracteriza al relato y que se evidencia en pistas

como los personajes que encuentra mientras realiza la guardia y que remiten a lo onírico: “Hacia el amanecer divisó una sombra entre las matas. Se palpó el arma y apuró el paso. Encontró una especie de mendigo desvelado./-¿Qué haces aquí? -le interrogó/-No tengo sueño, hermano. Salí...un momentico (Dávila, 2010, p. 144).

En el espacio psicológico del protagonista se identifica un ambiente de ensoñación que se manifiesta en su profesión, en los recorridos nocturnos que realiza, mientras hace guardia, en los diálogos que se entretajan con otros personajes. Este ambiente onírico del relato establece un paralelismo con el ensimismamiento del protagonista cuando se dedica a limpiar su arma:

La víspera de la fiesta de La Candelaria, por la tarde, Simón Atara, el guardián de la Empresa Eléctrica, se hallaba empeñado en la limpieza de su viejo revólver. Siempre que se dedicaba a este pequeño menester ponía una cara misteriosa; y, si advertía que alguien le observaba, su expresión era la de un alquimista abstraído sobre el crisol. (Dávila, 2010, p. 144)

En la descripción del personaje ensimismado al inicio del relato, se advierte la dedicación que pone al limpiar su arma y que lo lleva a un estado de trance. Acto que encierra una doble significación al vincularse con lo femenino y a su vez con el camino que transita el protagonista para depurar su alma de un crimen que cometió años atrás contra su pareja que estaba embarazada. Entonces, a través de la analepsis se trae este crimen a la narración inicial para explicar la purga que debe cumplir el protagonista:

Simón Atara vio los ojos de la mujer. Estaban oscuros y transparentes como el humo. Su pelo tenía una líquida película de luna. (La recogería por el camino). Sin embargo, no era Amalia Mijares, a la que cierta vez en la playa desierta de Daraguaní, había pateado brutalmente en el vientre grávido. No era ella, la concubina muerta. (Dávila, 2010, p. 154)

La retrospectiva aclara la purga que debe cumplir Atara. Entonces, en la construcción del relato cobran relevancia tanto el título del relato como el desenlace, pues en estos dos momentos se remarca que Simón Atara necesita limpiar su alma por el crimen cometido años atrás y que pese a quedar perdido en su historia, no desapareció. De allí su necesidad de limpiar su arma con tal dedicación que incluso se percibía el carácter alquímico que confería a esa tarea y la posibilidad de anamnesis:

Mientras atravesaba los resonantes corredores, Simón Atara creía comprender lo incomunicable de su situación; las raras mutaciones de las cosas, transferidas desde otras épocas; los hilos extraños que se habían pegado como una baba de otro mundo a su cuerpo; y sobre todo la conexión de ciertos instrumentos pardos -actuales- con los negros carretes de una edad negra, ¡sepultada y viva! (Dávila, 2010, p. 160)

Con la analepsis, además de aclararse en ese pasaje el pasado del protagonista, también se aclara el juego de letras que cambian el significado de la palabra alma/arma, que constituye el núcleo del relato y que se aprecia con mayor claridad en el desenlace del relato, cuando Simón Atara es condenado a deambular como un desconocido por el monte donde lo abandonan un par de custodios:

El soldado negro que lo había conducido hasta allí dijo:

-Ahí va el hombre que limpió su arma.

-...su alma -corrigió un sargento.

-Su alma -repitió el negro, esforzándose (Dávila, 2010, p. 160)

Lo femenino como el retorno al pasado para purgar un crimen se presenta en este relato como un recurso que convoca también la circularidad del tiempo.

Encontramos este elemento presente en la estructura de la narración y de esta forma se reconocen aspectos que brindan verosimilitud a la historia, al conectar pasajes del inicio

de la narración con el desenlace, donde destaca el juego de palabras que cambian de significado al reemplazarlas por una letra diferente, recurso que resulta decisivo en la construcción del relato.

En el tercer capítulo de este trabajo de investigación se concluye que la analepsis como recurso literario es nuclear en la construcción de los *Trece relatos*, su uso abre paso a la presencia del tiempo circular y crea la sensación de continuidad, al vincular el pasado con el presente y el futuro de los protagonistas en un circuito que se metaforiza en imágenes significativas en los relatos, como la descripción de escaleras o la figura del caracol, símbolo característico de las culturas andinas ancestrales y que representan la continuidad.

A partir de este hallazgo en la obra de Dávila Andrade, se construye la idea de retorno al origen como uno de los motivos presentes en la obra. La finalidad de este motivo se orienta hacia la construcción de la imagen de la continuidad dentro de un espacio que vincula lo femenino con la idea de retorno al origen, en una dinámica donde vida y muerte se conjugan y se comprenden como una sucesión infinita de culminación y generación.

En este aspecto es preciso destacar que a través de la analepsis los protagonistas de los relatos consiguen retroceder a espacios temporales clave que les permiten generar espacios de introspección donde se conjugan los arquetipos de anima/animus con los principios temporales de la cosmovisión andina que remiten a la imagen del tiempo circular que está representado con la simbología del caracol.

CONCLUSIONES

Este trabajo se propuso resolver la pregunta de investigación: ¿Cómo se revitaliza la concepción del tiempo cíclico y la muerte cuando se vinculan con la imagen de lo femenino, asumido como tema recurrente en la obra *Trece relatos* de César Dávila Andrade, para establecer que tanto la vida como la muerte se suceden e interrelacionan constantemente? Para responder esta interrogante se realizó un recorrido que condujo a relacionar el significado de lo femenino, de la circularidad del tiempo y de la analepsis como un recurso literario pertinente. Estos elementos permitieron un acercamiento a los *Trece relatos* de César Dávila Andrade desde la óptica de lo psicológico, lo místico-esotérico, los preceptos de la Filosofía Oriental y de la Filosofía Andina vinculados a través del uso de la analepsis. A través de este análisis se valoró el aporte del escritor en lo referente a su concepción de vida y muerte, a la que describe como un ciclo que se genera de manera continua a través del reconocimiento del pasado, del autoconocimiento y del equilibrio de los opuestos, y que se manifiestan en los *Trece Relatos* a través de una construcción estética coherente.

En lo referente a las temáticas de vida-muerte, y su relación con el tratamiento de lo femenino, se han analizado las acciones de los personajes en función de la propuesta de los arquetipos de *anima/animus*. Este acercamiento ha permitido una lectura que ha revelado una reflexión sobre la relación del aspecto místico/esotérico y la realidad del contexto vivencial de César Dávila Andrade y que se refleja en los textos analizados en este trabajo de investigación. Es importante destacar la mixtura latente en los *Trece Relatos*, un espacio narrativo donde se conjugan tanto elementos psicológicos y

místicos que han sido develados al emplear los postulados teóricos de Carl Gustav Jung. Así mismo está presente la cosmovisión andina, específicamente en la concepción del tiempo circular, representada con la imagen del caracol, aspecto que encuentra un vínculo con la propuesta del mandala de Jung; de esta manera se han encontrado similitudes tanto en lo referente a los temas, como en su forma de comprenderlos en las culturas antiguas, tal es el caso de la cosmovisión andina y la oriental, esta última que ha constituido una las bases en las que Jung sustenta sus propuestas y que se encuentran presentes en la obra de Dávila Andrade.

Es preciso destacar que los elementos mencionados como son los temas de vida/muerte; anima/animus; tiempo circular y flujo permanente encuentran un vínculo que los constituye en el símbolo de una eterna generación de vida al valorar dentro de la narración el uso de la analepsis como un recurso que permite desarrollar el concepto de circularidad temporal, pues el recuerdo constituye en los personajes uno de los factores vitales para su reencuentro consigo mismos y el cumplimiento de su anhelo por conseguir el regreso al vientre materno como un estadio de *anima* que les permite gestar una nueva vida.

Por lo tanto, concluimos en que se puede mencionar que el arquetipo *anima* se presenta como el equilibrio que anhelan los personajes masculinos cuando experimentan la muerte. Ese momento clave de la narración constituye el detonante que permite el autorreconocimiento a través de un acto de retrospección manifestado a través de la analepsis y que se constituye en vínculo entre vida y muerte. El motivo recurrente en la narración es alcanzar la completitud a través de la reconciliación con el arquetipo de *anima*, que se manifiesta de manera simbólica a través de elementos de la naturaleza que remiten a lo femenino por su forma cóncava y su capacidad de generar vida. Entre estos elementos se cuentan: el abismo, la tierra, el agua, la quebrada, sitios

que en la narración cobran protagonismo cuando los personajes se entregan a la muerte con el afán de encontrar una nueva oportunidad de vida y alcanzar el renacimiento.

Dentro del análisis de este circuito vida/muerte, fue nuclear el tratamiento del tema de la circularidad del tiempo y su manifestación dentro de los *Trece relatos*. Este tema se encuentra vinculado con la concepción de vida y muerte como un circuito que se genera y fluye constantemente. En este espacio es preciso destacar el protagonismo de elementos simbólicos que remiten a la regeneración, donde la concepción de lo femenino es fundamental, ya sea cuando se manifiesta a través de elementos simbólicos como los que remiten a la naturaleza o través de la concepción circular del tiempo, ya sea desde la visión de la Cultura Oriental o desde la Cosmovisión Andina. En este aspecto es importante destacar que César Dávila Andrade conocía y practicaba los principios promulgados por estas dos corrientes filosóficas y en su obra literaria se da cuenta de este dominio, lo que permite reflexionar en la capacidad crítica, analítica y sistémica característica de los procesos de introspección del escritor y en cómo estas se materializan estéticamente en su obra literaria.

Un hallazgo significativo de esta investigación es haber encontrado que en la obra de Dávila Andrade se fusionan los principios de dos filosofías antiguas que entre sus tesis fundamentales buscan el reconocimiento del ser interno. Este objetivo se logra a través de la reconciliación de los opuestos y de la valoración del pasado como un espacio de aprendizaje al que se recurre de manera constante. La práctica de estos dos principios tiene como finalidad alcanzar la completitud, afán que ha preocupado al ser humano a lo largo de la historia y que en la obra de Dávila Andrade se resuelve a través de las imágenes y símbolos que se encuentran en el desarrollo de la historia y en la configuración de sus personajes. Estos temas tratados dentro de la estética pertinente del lenguaje literario utilizado por el autor dan paso a un acercamiento y tratamiento de

problemáticas esenciales de la realidad, que permiten reflexionar en hechos casuales que vinculan al ser humano desde reflexiones que surgen gracias a un ejercicio de interiorización e introspección constantes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, J. (2004). *La psicología analítica de Jung y sus aportes a la psicoterapia*. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/647/64730107.pdf>.
- Arraigada, L. (2019). *Avatares de la forma en el espacio-tiempo Pacha*, Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/tods/n42/2594-0619-tods-42-165.pdf>
- Argullo, R. y Hallado, D. (2005). Conversación alrededor del tema de la muerte. En D. Hallado. (Ed.). *Seis Miradas sobre la muerte* (pp. 61-73). Paidós
- Bachelard, G. (2000). *La poética de la ensoñación*. México: fondo de Cultura Económica de México.
- Barber, G. (2009). *Concepciones del tiempo en Jorge Luis Borges*. <https://revistas.uca.edu.ar/index.php/TAB/article/view/2996>
- Blanco, J. (2006). *El juego del anima y el animus en el Anillo del Pavo Real de Miguel Rojas*. Recuperado de: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/8157/0>
- Borges, J. (1953). *Historia de la eternidad*. Alianza Editorial
- Carini Catón Eduardo. (2009). Ritual, tiempo y espacios sagrados en el budismo en Argentina, <http://www.scielo.org.ar/pdf/ava/n16/n16a11.pdf>
- Castro, O., Posada, C. (1998). *Manual de Teoría Literaria*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Cine ecuatoriano. (2018, 9 de septiembre). Documental Biográfico Primera Parte César Dávila Andrade "Ángel sin cielo" 1990 [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=IqO0wWznBTI>

Cine ecuatoriano. (2018, 9 de septiembre). "Angel sin cielo" César Dávila Andrade II PARTE Documental Biográfico 1990 [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=F_K9o6N1KQ0

Cordero, G. (1980). *Concepción cíclica y lineal de la historia*.
<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/praxis/article/view/11589>

Dávila Andrade, C. (2010). *Trece relatos*, Quito, Libresa

Dávila Andrade, C. (1984). *Obras completas. Relato*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Sede Cuenca

Dávila, Vázquez, J. (1998). *César Dávila Andrade. Combate poético y suicido*. Cuenca: Universidad de Cuenca

Espinosa, M. (2018). *César Dávila Andrade: la noche y la bohemia quiteña*
<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/1130/1058>

Estermann, J. (2006). *Filosofía Andina, Sabiduría indígena para un mundo nuevo*.
http://www.academia.edu/21410818/Estermann_Josef_-_Filosofia_andina

Estermann, J. (2013). *Ecosofía andina: Un paradigma alternativo de convivencia cósmica y de Vivir Bien*
<https://www.studocu.com/esar/document/universidadde-buenos-aires/medicina-i/ecosofia-de-estermann/16918829>

Estermann, J. (s.f.). **Ecosofía andina: Un paradigma alternativo de convivencia cósmica y de Vivir Bien**. <https://www.uraqi.cl/filosofia-andina/>

Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica

Ferrari, M. (s.f.). *El esoterismo de lo femenino: historia, deseo, destino y reinterpretación mítico-filosófica de algunas representaciones de lo femenino en Walter Benjamin*.
http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_4/ferrari_mesa_4.pdf

Freud, S. (2006). *El malestar de la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial

Genette. G. (1989). *Figuras III*. Editorial Lumen

Gordillo Suárez, A. (2013) *Budismo zen en la etapa hermética de César Dávila Andrade*.

<https://www.bibliotecasdelecuador.com/Record/oai:localhost:280001542/Details>

Hallado Daniel (comp), (2005). *Seis miradas sobre la muerte*, Barcelona: Paidós

Jung, C. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Ediciones Paidós

Jung, C. Wilhelm, R. (1961). *El secreto de la flor de oro*. Buenos Aires: Ediciones Paidós

Jung, C. (1989). *Psicología y Alquimia*. Barcelona: Plaza y James

Jung, C. (2011). *Símbolos de transformación*. Barcelona: Espasa

Merchán, M. (2018). *13 relatos de César Dávila: el devenir, la identidad narrativa y la muerte*. En Pera, M. (Ed.), *César Dávila: distancia presencia del olvido*. (pp.161-181). Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Artículo de Obregón compiladoras, Arango I. León M. Viveros M. Género e identidad. Ensayos sobre lo masculino y lo femenino. Recuperado de:
<https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/12356789/108/Arango-Ensayos.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Ramírez. F. (2014). La dinámica de lo femenino y lo masculino en la psicología analítica junguiana.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5123827.pdf>.

Planes, J, Rodríguez, A. (2019). El espectro corporeizado: resonancias semánticas del 'flashback' metaléptico en 'Fresas salvajes' ('Smultronstället', 1957)
http://www.tripodos.com/index.php/Facultat_Comunicacio_Blanquerna/article/iew/621/709

Quance, R. (2000). *Mujer y árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. Madrid: La bolsa de la medusa.

Robalino Vicente. (2013). *Experiencias del exilio en Alejandra Pizarnik y César Dávila Andrade*, Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.

ANEXO 1

Documental biográfico, primera parte: César Dávila Andrade "Ángel sin cielo"1990



<https://www.youtube.com/watch?v=IqO0wWznBTI>

ANEXO 2

Documental biográfico, segunda parte: César Dávila Andrade "Ángel sin cielo" 1990



https://www.youtube.com/watch?v=F_K9o6N1KO0

ANEXO 3

**Concepción del tiempo y el símbolo del caracol o churo. Audio facilitado por:
Waskar Caluña**

Informante: David Moromenacho

Hay que entender que los símbolos en todas las culturas no son estáticos y tienen la posibilidad de ir cambiando con el tiempo, además de irse resignificando, es decir: se usan, tienen auge, algunos entran en decadencia, cambian, se transforman, se van imponiendo otros, cambian, se combinan. Los símbolos son como la cultura, son vivos y van en constante transformación y por eso mismo no pueden tener una definición única o exacta, sino que pueden tener ciertas representaciones.

Con respecto al churo o espiral, es decir, esta forma que va regresando sobre sí misma y va dándose las vueltas, se puede tener también varias interpretaciones. Una podría estar ligada al hecho de que en el mundo andino, en el pensamiento andino, lo cíclico siempre va a estar presente y el ciclo tiene que ver con un ir y volver, con las cosas que van, suceden y vuelven nuevamente y que no siempre vuelven igual. En el mundo andino no hay esta visión de occidente moderno que tiene una visión lineal y progresiva del tiempo, de las cosas, del desarrollo.

Por ejemplo, en el occidente moderno se tiene la idea de que la economía tiende a crecer, el crecimiento infinito, la acumulación; en el tema del desarrollo que siempre se puede mejorar en las formas de vida, en la calidad de vida, en el progreso; en la tecnología que siempre va a avanzar. Estas aspiraciones están en la mente de las

personas. Mientras que en el mundo andino la idea de ciclo es el volver a comenzar y no solo del mundo andino, sino de las sociedades agrarias en las cuales para poder sembrar, siempre hay que volver a comenzar todo el tiempo y de ahí puede surgir esta idea del ciclo, de que todo lo que va, viene. De igual manera ocurre en el cosmos, donde cada cierto tiempo los astros y elementos que lo conforman vuelven a recomenzar.

De allí se pueden derivar otras interpretaciones y se pueden extrapolar a lo relacionado a la idea del tiempo. La historia o lo que nosotros vemos que sucedió en realidad no está solo o no solo es algo que ya fue, sino que puede tener repercusiones en el futuro o lo que va a suceder después. Por ejemplo, en el culto a los difuntos, la gente pide cosas a los difuntos. Es decir, a una persona que ya ha dejado este mundo que teóricamente en el pensamiento occidental estaría en el pasado, porque la muerte ya fue, le pedimos que influya en nuestro futuro, que nos mejore las cosas. Estamos en ese constante ir y venir, entonces el churo representa eso, esa es la idea del churo

Las cosas no empiezan y terminan, pueden continuar; ahí vendría esta paciencia infinita que llaman algunos, es decir, es otra racionalidad el churo podría representar esto. En contraposición a esto que vemos como una visión lineal y progresiva del tiempo y que además no es solo propio del mundo andino. Esta visión no lineal y progresiva del tiempo estuvo presente en Europa y en los pueblos asiáticos, africanos se mantiene, entonces como seres humanos no pensamos las cosas de la misma manera y por lo tanto podemos representar esos pensamientos y esas formas de vida mediante estas otras formas como esta visión no lineal y progresiva del tiempo que estaría más representada por un churo que por una línea recta.

ANEXO 4

Concepción del tiempo y el símbolo del caracol o churo. Audio facilitado por: Waskar Caluña

Informante: Awki Jetama

La espiral para nosotros como pueblos andinos siempre ha estado presente. Desde la parte arqueológica o la parte más antigua con los petroglifos que tenemos acá en Otavalo, donde encontramos representaciones en espirales o en churos. En la actualidad ¿qué es para nosotros el churo? Es como nos desarrollamos en todas las actividades. A nivel de Imbabura, el churo está presente en todo: en las danzas está el churo, en el aspecto ceremonial está el churo. Nosotros tenemos rituales específicos para churos, como el Churituta o la noche de los churos donde se muestra el churo y cómo se puede ir representando dentro de las personas, en este caso en los líderes. A los líderes se les forman rizos o churos con chicha en la cabeza y después se va realizando una danza en churo, en un círculo que no tiene fin, que tiene continuidad.

En nuestra vida cotidiana decimos que debemos caminar como en churo o en ocasiones también decimos en zigzag, es decir, esa forma de caminar que no es recta y que conduce a un lugar donde ya estuvimos. Es así como nosotros vemos. Cuando hablamos de las cosas antiguas, hablamos como en un churo. Cuando empezamos a escuchar las leyendas como nos cuentan en las comunidades, a partir de este momento irse hacia lo antiguo y volver; irse hacia lo antiguo, volver; irse hacia lo antiguo, volver. Así es como a nosotros nos cuentan las historias.

Nosotros vivimos esa vida en churo, no es como la historia que nos cuentan en las instituciones educativas, en las ciudades que te vas de aquí hacia atrás o desde atrás hacia adelante o en línea recta, no. Cuando nos cuentan la historia siempre vamos a lo que sucedió, al presente, a lo que sucederá hacia adelante y a lo que sucedió. Así es como nos vamos desarrollando en una vida en churo, desde la forma de hablar, desde la forma de contar. En la parte de las danzas a nivel de Imbabura, todo se danza en círculo, todo se danza en churo y ese churo nunca, nunca se termina siempre va avanzando y va llegando al lugar en el que ya estuvimos.

El churo también se aplica en la vestimenta, en el aspecto de las fajas, de los collares. Los collares actuales son distintos, los collares propios eran largos y se envolvían formando círculos, ahí estaba representado el churo, al igual que en las manillas. Cuando se coloca la faja también tiene una forma de churo. Todo está visto de esa manera. El churo para nosotros es la continuidad.