

Carmen Rosa Álvarez Torres

Entre espejos

Intimidad y lenguaje en los cuentos
de Jorge Dávila Vázquez



Universidad Politécnica Salesiana

Entre espejos

**Intimidad y lenguaje en los
cuentos de Jorge Dávila Vázquez**

Carmen Rosa Álvarez Torres

Entre espejos
Intimidad y lenguaje en los
cuentos de Jorge Dávila Vázquez



ABYA
YALA | UNIVERSIDAD
POLITÉCNICA
SALESIANA

2021

Entre espejos: intimidad y lenguaje en los cuentos de Jorge Dávila Vázquez

© Carmen Rosa Álvarez Torres

1ra edición: Universidad Politécnica Salesiana
Av. Turuhuayco 3-69 y Calle Vieja
Cuenca-Ecuador
Casilla: 2074
P.B.X. (+593 7) 2050000
Fax: (+593 7) 4 088958
e-mail: rpublicas@ups.edu.ec
www.ups.edu.ec

CARRERA DE COMUNICACIÓN

ISBN impreso: 978-9978-10-592-4

ISBN digital: 978-9978-10-594-8

Edición, diseño,
diagramación
e impresión Editorial Universitaria Abya-Yala
Quito-Ecuador

Tiraje: 300 ejemplares

Impreso en Quito-Ecuador, septiembre de 2021

Publicación arbitrada de la Universidad Politécnica Salesiana

El contenido de este libro es de exclusiva responsabilidad de los autores



Índice

Dedicatoria	7
Palabras preliminares	9
Dávila en su propio espejo	19
El autor en su obra.....	20
El recuerdo: las imágenes compartidas.....	28
Jorge Dávila: la nueva narrativa ecuatoriana	36
La realidad en el espejo del lenguaje	49
Jorge Dávila el tejedor de palabras.....	52
Más allá del reflejo lenguaje-literatura	66
La superficie del tiempo: el pliegue del espacio	77
Bordar el espacio, dibujar el tiempo	81
La memoria que teje los espacios.....	97
El reflejo de la intimidad: el doblez del lenguaje	107
La intimidad de la lengua: el lenguaje de las palabras sobre sí mismas	108
La literatura: ese espejo que nos mira	119
Palabras finales	131
Bibliografía	133

Dedicatoria

A Jorge Dávila y María Cristina Machado, mis mentores.

A Fernando por su infinita y sabia paciencia.

*A Fernanda, Luis Fernando y Fabián Francisco motivo de orgullo
y alegrías en cada instante de mi vida.*

Palabras preliminares

La vida es quizá solo como un reflejo imperfecto en un espejo, que dura lo que la imagen fugaz que cruza un cristal azogado, pero es: ¡Es! La muerte rompe el espejo, Diógenes; lo hace añicos, y ya no alcanzas a entrar en él, por más que te esfuerces. Quedas, disgregado, disperso, como un puñado de semillas estériles, que ya no van a nacer jamás

(César Dávila Andrade)

No es posible iniciar un diálogo sincero partiendo de una falacia: Jorge Dávila no era el propósito de mis reflexiones al iniciar este estudio de la literatura ecuatoriana.¹ Su obra me complace y enamora, lo que me impedía, en cierta forma, ponerla a discutir con lo rígido y hermético de la ciencia. La idea primaria fue abordar autores contemporáneos, con una producción de literatura provocativa, moderna, de esas construcciones que rompen esquemas y obligan a la pugna y al debate constante frente a lo tradicional, a lo clásico. Había elegido para ello el libro *Moderato Contable, muestra del relato cuencano del siglo XXI*, lo suficientemente sugerente como para una propuesta científica. Comencé a leer, investigar, descifrar y comprendí que no entendía nada y que había caído en una especie de pozo sin fondo. Entonces recordé este pasaje: “¿Era el pozo realmente tan profundo o era que la niña caía muy despacio? No sabría decirlo, pero, lo cierto es que, en su caída, Alicia tuvo tiempo de

1 Este ensayo es el resultado de la investigación para la tesis titulada *El espejo de la intimidad: la superficie del lenguaje en los cuentos de Jorge Dávila Vázquez*, en el Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad Pontificia Bolivariana.

mirar a su alrededor y preguntarse qué le iba a ocurrir” (Carroll, 1979, p. 7). Esta imagen —y el cansancio de tanta literatura heterogénea— me invitaron a retomar una de mis lecturas favoritas de todos los tiempos: *Alicia en el país de las maravillas*, con el único fin de distraer la mente e intentar mirar el libro de la infancia con los ojos de la ciencia y la exigencia de una investigación. Afortunadamente, eso no ocurrió y volví a maravillarme con las imágenes y los símbolos inconfundiblemente mágicos; con las palabras y su lógica ilógica que hace más simple la vida. Y, así mismo, con la magia de la lectura, despertó una sensación propia de esas que desencadenan las palabras leídas; llegó a mi mente la imagen del *espejo* —la del otro libro de Carroll—, esa imagen de atravesar el espejo y encontrarnos, de pronto, dentro de él, frente a todo ese mundo maravilloso, fantasioso e inalcanzable: “Pero, ¡qué ven mis ojos! ¡Parece como si el cristal del espejo se esfumara de verdad, como si se disolviera en una densa niebla! ¡Apuesto a que ahora me sería más fácil pasar al otro lado!” (Carroll, 2000, p. 15).

Con la propuesta primaria distorsionada tomé la sugerencia de concentrarme en un solo autor de este grupo de cuentistas cuencanos. Entonces sí, sin pensarlo dos veces, elegí a Jorge Dávila. ¿Por qué?, porque sus cuentos me encantan, porque son pinturas de nuestra realidad y nos identifican; porque me reflejo en ellos; porque de todos los escritores cuencanos es él quien mejor conjuga lo universal con lo local de manera bella y singular. Y desde luego, porque lo conocía más que a otros escritores.

Lo conocía desde mi adolescencia, pero lo empecé a reconocer —en la literatura— durante mi juventud. Tenía entre mis recuerdos algunas imágenes de sus cuentos que convivían conmigo y me encontraba siempre en algún personaje, en alguna historia, en algún escenario (muchas veces creí que una de mis tías bien podría ser la protagonista de un cuento): “La llegada de Laurita lo transformaba todo, era como si arribara Titania, la reina de las hadas, y su séquito misterioso e invisible, al dorado verano de Monay” (Dávila, 2004, p. 159).

Este recorrido fue afirmando, poco a poco, un encuentro con elementos que iban tomando forma para un estudio, el primero: mirar las palabras que componen los cuentos por considerar que encerraban —y al mismo tiempo mostraban— más de lo que a simple vista se ve. El segundo: el autor y su obra literaria —en especial sus cuentos— de los que se desprendían símbolos como el espejo, la intimidad, el tiempo.

Encontrarse con Dávila, hablar y reflexionar con él, reafirman la idea de que la literatura y el arte transforman al ser humano. Escuchar su conversación marcada por el sarcasmo, la ironía y el buen humor, afirman su estilo literario. Sus palabras saben a él y suenan a él, igual en sus cuentos como en su discurso o en las charlas amenas y cotidianas. Es evidente un reflejo que deja ver lo esencial, pero que debe ser mirado con atención, desde otras posturas, con la curiosidad propia del que averigua.

Esa búsqueda se consolidó en lecturas exhaustivas que, paso a paso, marcaron los caminos, a manera de pistas que se tejían entre los textos. De a poco se asociaron a formas rigurosas de reflexión sobre el lenguaje y su esencia:

Del pensar preparatorio y de su consumación forma parte una educación del pensar en el corazón de las ciencias. Encontrar la forma adecuada para que dicha educación del pensar no se confunda ni con la investigación ni con la erudición, es sumamente difícil. Esta pretensión siempre está en peligro, sobre todo cuando el pensar tiene que empezar por encontrar siempre y al mismo tiempo su propia estancia. Pensar en medio de las ciencias significa: pensar junto a ella sin despreciarlas (Heidegger, 2012, p. 159).

Estos pensamientos permitieron reconocer los puntos de encuentro que poseen el arte y las ciencias; encuentros en donde las ciencias humanas alcanzan un sitio de atención particular, en virtud de que se valen de procesos delicados en donde lo inductivo se superpone a lo deductivo y lo instintivo a lo subjetivo; lo que permitió propiciar el diálogo a partir de un tratamiento esmerado que demanda tacto y especial

cuidado al momento de adentrarse en un texto literario con otras intenciones que no sean la del disfrute total.

De este modo, y teniendo al lenguaje de los cuentos davilianos como objeto de atención, se propone el encuentro entre el lenguaje — que nos constituye y reviste— y la inconsciente provocación de la literatura. Esta asociación (lenguaje-literatura) encuentra reflejos en escritores como Foucault y Deleuze, y una resonancia más cercana con el pensador español José Luis Pardo. Sus meditaciones sobre la interioridad y la exterioridad, como formas de mirar la vida se hacen transversales en todo este estudio.

Poner a dialogar a la filosofía y al arte puede considerarse un trabajo interpretativo distanciándose de la letra de su autor, pero este ensayo busca una conversación frontal con las palabras expuestas en los cuentos, palabras que nombran; cosas que dibujan espacios y atmósferas a partir del tinte del lenguaje; objetos que hablan por sí mismos, que cuentan con voz propia. Un diálogo que nos define como seres de lenguaje y que en la literatura *crea* mundos que se potencian para alcanzar ecos provocativos en la infinita construcción del universo. Este estudio ilumina la idea de que el arte y la literatura modifican al mundo, que lo engendran y re-crean eterna y constantemente.

La obra de Dávila invita a una mirada atenta a la literatura ecuatoriana, para exponer su valor particular, para posicionarla dentro del contexto literario local como parte de esa vasta producción intelectual que marca diferencias entre lo europeo y americano, entre lo *nuestro* y lo foráneo. Este recorrido eligió al escritor cuencano por su estilo,² sus temáticas y su ya reconocido valor en el ámbito de las letras. Nuestra literatura es amplia, en número de expositores y en propuestas, sin embargo,

2 Varios estudios han señalado ya algunos de los rasgos característicos del estilo narrativo de Dávila Vázquez: uso de diversas perspectivas (de narrador y temporales), sintaxis y vocabulario preciosistas, cambios violentos de tiempo, etc. (Dávila, 1980, p. 186).

hoy, más que nunca, es indiscutible la falta de su promoción y conocimiento. En el Ecuador se ha resaltado siempre a la literatura indigenista y de costumbres —apegada al realismo social— que se ha convertido en referente de la creación literaria con obras como *Huasiungo*, *Cumandá*, *El chulla Romero y Flores*, *A la Costa*, *Los que se van*, *Los Sangurimas*, por nombrar algunas, y esas mismas obras se repiten sucesivamente en la academia. Maravillosas muestras del componente artístico de las letras ecuatorianas, pero no las únicas. Esto afirma la necesidad de que nuevos estudios se focalicen en lo local hasta lograr la atención que se merece.

Sobre la trama de este estudio

Dice Gadamer que “el arte hace surgir una verdad” y esta idea ha rodeado este trabajo. Si bien nos encontramos enfrentados a un proceso de inducción, característico del trabajo científico, es preciso reconocer que las ciencias humanas se identifican más bien por lo pragmático y utilitario. Todo estudio que se ocupe de ellas necesita una postura refinada y una consciencia plena de otros componentes como el auto-reconocimiento, el trabajo de la memoria, la representación, la interpelación, entre otras. El hombre está enfrentado día a día a esa necesidad de formarse y adaptarse, para comprenderse a sí mismo, lo que le impulsa cada vez más lejos; y mientras avanza, más impulso requiere.

Estas reflexiones han estado presentes durante todo este recorrido con la consciencia de que no existe un solo camino. Heidegger sostiene que “una interpretación no debe limitarse a extraer el asunto del texto, sino que también debe aportar algo suyo al asunto, aunque sea de manera imperceptible y sin forzar las cosas” (2012, p. 160). Este ensayo no propone solo un parafraseo sobre lo expuesto, sino ese “aporte” del que habla Heidegger. Esta es otra forma de ver el texto literario, que tiene como referente al lenguaje que reviste al ser humano y todo lo que de él se desprende. El abordaje que sobre el lenguaje se hace, está instaurado en la idea de que toda palabra tiene valor en sí misma, porque ninguna palabra dicha o escrita es igual a la que le antecedió en la cadena de la rea-

lización de la comunicación, como lo sostiene Gadamer: “Ningún signo es idéntico a sí mismo en el sentido absoluto del significado” (2010, p. 23). La curiosidad propia del día a día propició una indagación cuyo camino se fue haciendo con las primeras lecturas que inspiraron un modo de tejer la trama de esta reflexión.

Las lecturas sobre los cuentos davilianos se marcan por el uso singular del lenguaje que expone más allá del propio cuento. Sostener que ningún signo es idéntico a sí mismo, en el sentido absoluto del significado, puede equivaler a decir que ninguna lectura es idéntica a otra, a pesar de parecer siempre la misma. Cada lectura dejó en evidencia las nuevas formas de sentir no precisamente el texto, sino más bien las palabras.

Entre las características del estilo daviliano, su habilidad para describir sin hacerlo es cautivadora. Los términos propios de la ciudad, los monólogos y los diálogos internos son provocativos para una lectura persistente e inflexible, en asociación al placer que provoca el encuentro con cada historia, sus imágenes y escenarios. En los cuentos, sus protagonistas son las cosas, los objetos, los lugares y, luego, los personajes que conviven con ellos y en ellos. Los personajes davilianos tienen características particulares, una de ellas es la transición cultural que se manifiesta de múltiples formas, de la niñez a la adolescencia, de la vida a la muerte, de la compañía a la soledad, de la vida rural hacia una ciudad y sus condiciones de progreso e industrialización, de lo conservador a lo moderno... en fin, pero siempre como una lucha inquebrantable por salir, por huir; esta condición los dibuja en una constante sensación de imperfección, vacío y evasión.

Las labores domésticas y manuales, que requieren silencio y paciencia consecutiva (borda y borda, teje y teje) son el asidero de buenos y malos pensamientos, y de una inevitable intromisión en el mundo de los otros. En esta labor, el chisme y la burla de las miserias ajenas construyen el camino para vislumbrar a una sociedad cuyas realidades, al margen de la luz de la ciencia, construyen la verdadera esencia de esa naturaleza humana. Una particular forma de exponer esas distintas facetas. Dávila

lo consigue cuando ironiza y ridiculiza poniendo en evidencia ocultas percepciones de nuestra condición, tan ocultas que las creemos propias de los otros, jamás nuestras. Sus cuentos hacen uso de elementos que, a manera de diálogo, monólogo o sentencia, dejan ver esos matices sociales y culturales que de otro modo pueden pasar desapercibidos. En sus relatos los lectores nos convertimos en parte de la trama porque llegamos a vernos en algunas imágenes no fielmente representados, sino más bien semejantes, con esos mismos tintes que nos hacen diferentes al objeto que se refleja en un espejo, en complicidad con la luz que bien puede ser natural y clara, pero que en otras ocasiones es tan artificial y oscura que distorsiona al objeto reflejado: “Los espejos son ambiguos y engañosos: reproducen imágenes pero también las deforman, comenzando por lo que creemos es la inversión de la imagen” (Sabino, 2017, p. 10).

En estas obras existen algunos elementos protagónicos que se descifran al tiempo que la lectura transcurre, destejiendo y tejiendo, para emular así la eterna labor que constituye la cimiento del cobijo humano, tal cual las “Penélopes” que en la obra *daviliana* tienen varios matices: la que espera eternamente, la fiel, la paciente, la embaucadora, la laboriosa.

Son poderosas las imágenes del *tejido* y el *espejo* que se asocian a una condición femenina y doméstica ancestral. La faena del tejido, por su condición redundante, paciente y laboriosa, es acompañada de la conversación, del chisme, el cuento. Mientras que la imagen del espejo es delatora, reveladora y embustera también. Todas estas actividades bien pueden ser símbolos del propio acto lingüístico que se edifica al momento de nombrar las cosas y los espacios; de evocar las memorias y de describir las atmósferas. Estos elementos espían y delatan algo que se pretende no develar.

El lector encontrará en el primer capítulo un cuadro del escritor cuencano, dibujado a partir de sus propias palabras, conseguidas en las conversaciones entabladas con él, de las que se rescatan sus percepciones y memorias, que luego se vuelven a presentar en las imágenes recreadas de su infancia y adolescencia. Se destaca la labor de la edificación del tex-

to, de la que se desprenden los cuentos contruidos en los ambientes de una ciudad conservadora y muchas veces traicionera, de la que se desea huir de mil maneras. En este capítulo también se realiza una panorámica interesante de la literatura ecuatoriana, desde la perspectiva del propio escritor, no solo como cronista natural de la historia cuencana, sino como protagonista del quehacer literario local.

El segundo capítulo propone una reflexión sobre el lenguaje, la necesidad de entender este lenguaje que reviste al ser y se convierte en ser. Se trata de hacer un hincapié en la forma cómo el lenguaje, a través de la literatura, se convierte en una manera auténtica de mirar desde el tejido que consiguen las palabras. Este capítulo se construyó a partir de reflexiones sobre la literatura, en particular, sobre los pensamientos de Michel Foucault y José Luis Pardo, en correspondencia a los conceptos de doblez y espesura del lenguaje, que sostienen el pensamiento de que el símbolo siempre tiene algo más que decir, que las palabras no solo nombran, sino que construyen: espacios, tiempos, imágenes totales; estos símbolos se muestran sin ningún velo que los oculte. Es de este lenguaje que se compone el texto literario, es decir, de este lenguaje inagotable no solo por su perdurabilidad, sino por su condición de infinidad de posibilidades para mostrarse. Todas estas cualidades del encuentro literatura-lenguaje se conjugan, a la vez, con la forma de escribir del autor cuencano. Las palabras que se proyectan en los cuentos invitan a enfrentarse a ese mundo creado y re-creado, en donde el autor deja depositadas las raíces de su tiempo y su memoria y se establecen como elemento sustancial que deja ver no solo lo que el escritor tiene o quiere contar, sino que se constituyen, de manera inevitable, en el reflejo de la sociedad, de la época y los lugares que determinan ese constructo social y cultural, que se pinta de manera particular, dejando ver características que nos definen y que son parte esencial de la condición humana, lo que le otorga a una obra el carácter de universal.

En el tercer capítulo, la imagen del entramado que Dávila logra al describir lugares y objetos determina la condición de los personajes y

revitaliza la concepción de espacio y tiempo, más allá de su determinación física temporal. Con la ayuda de la literatura se ha logrado capturar las dimensiones de *tiempoespacio* como uno solo y uno mismo. Tiempo que se hace espacio y espacio que se hace tiempo desde las descripciones de esos objetos, lugares y atmósferas que proyectan los cuentos. La propuesta de mirar al espacio no como el concepto de algo que ocupamos porque está vacío, sino de un espacio que nos antecede y ocupa; de mirar al tiempo no como ese mecanismo de medición, sino como lo infinito y constante que se simboliza en la memoria y los recuerdos, cuya reiterada evocación convierte el tiempo en algo que se extiende y distiende hasta volverlo espacio. El juego de la memoria en Dávila es fundamental y en este estudio se reconoce que mucho de su composición literaria está definido por ese juego, lo que queda expuesto a partir de los fragmentos de cuentos en los que se estableció una especie de reflejo de esa memoria. En este capítulo se afirma la idea de mirar a Dávila y su maravillosa manera de construir espacios cuando, con tonos hermosos, describe: la casa, los rincones, el campo, la ciudad, y demuestra que la literatura posee ese privilegio de llevar al plano del arte aspectos del saber común.

Al cerrar el texto, en el capítulo cuarto, se evidencia que la imagen de la *intimidad* resuena en forma armoniosa a lo largo de todo este recorrido, tal como se lo vislumbró desde el inicio de esta propuesta. Partimos de re-pensar sobre las palabras que tejen los cuentos, del lenguaje que muestra y refleja a partir de las múltiples formas de decir las cosas, que se convierten en signos a los que hemos seguido durante todo el camino recorrido, y concluimos en que estas palabras, una vez expuestas, han mostrado la intimidad. Volver a las palabras, palabras sobre palabras, ha sido la tarea central de este capítulo que, tomando como marco la reflexión y el arte, han ido situando conceptos e ideas en forma paulatina hasta lograr determinar que la intimidad se ve, se refleja, se muestra; que lo interior está expuesto por el lenguaje y que éste, a su vez, es el espejo que espía cuando tal vez, no estamos tan conscientes de lo que decimos.

Dávila en su propio espejo

*Escribo para ti, para ellos, para todos...
Y escribo
para mí mismo,
antes de que me asalten las sombras
del olvido.*

(Jorge Dávila Vázquez)

En el ensayo de Sabine Melchior-Bonett, titulado *Historia del espejo*, se dice que cuando contemplamos nuestra propia imagen nos tropezamos con los límites del tiempo que avanza en su tarea de destrucción. Alcanzamos la consciencia de aquellas manifestaciones de orden biológico y mortal que nos duelen y atormentan; este objeto se vuelve un mudo testigo de deseos, temores y la inagotable evidencia de la realidad: “El hombre solo existe en serie, situado ante un espejo que repite hasta la saciedad” (2010, pp. 263-281). Con esta idea ha sido indispensable abrir con un espacio desde la propia mirada del autor, una presentación de sí mismo. ¿Cómo se ve Jorge Dávila, cómo se ve él dentro de la literatura ecuatoriana y cómo se lo ve desde fuera?

La fortuna de contar con su presencia cercana ha permitido que mucho de este trabajo resulte de las conversaciones e ideas intercambiadas con el propio escritor. Este apartado es una reflexión de lo que representa el proceso de la creación literaria, como un ejercicio en el que se evidencia que la obra logra instituirse como antecedente del acontecer humano, mucho antes que este acontecer se haya dado. Se conjuga una relación entre el arte literario y lo que la ciencia o la teoría proponen.

En *Tiempo y narración* Ricoeur habla de una hipótesis en la que estos dos elementos, lo real y lo fantástico, se encuentran a través de la narración:

Entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad transcultural. [...] el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal (1995, p. 113).

Para quienes conocen a Dávila lo ubican como una mente iluminada por la memoria detallada y el recuerdo. En este sentido, sus cuentos tienen un componente vivencial que rompe con la idea autómatas de la literatura mallarmeana y simbólica del modernismo a la que Jorge Dávila había dedicado mucho tiempo de lecturas, desde los primeros años de su vida y que, sin embargo, no define su estilo, en el que se destaca más bien una necesidad por compartir su narración, primero como creación estética y expresiva que construye mundos solitarios, simples y a veces incongruentes, y por otro lado, una evidente exaltación a lo local, a lo real y a lo vivido. El escritor cuencano nunca duda en asegurar que él no escribe para sí mismo, sino que lo hace para todos, para quien quiera oírlo, leerlo y verlo en sus narraciones.

El autor en su obra

Jorge Dávila Vázquez es un hombre interesante desde cualquier mirada, con una figura robusta y serena. De primera vista puede parecer una persona reservada y muy formal, pero al entablar conversación con él, ésta se transforma en tertulia. Nunca logra mantener un tono ceremonial o académico porque cualquier tema lo matiza con anécdotas jocosas o trivialidades que, escuchadas de su boca, se convierten en sentencia, en mensaje, en enseñanza. Ha rebasado ya los 70 años, su entorno lo muestra como un esposo que ha cedido las riendas de su familia a la mujer de la casa y esto es entendible porque su tiempo está ocupado

en las cuestiones literarias. Tiene dos hijos y cinco nietos. Su historia también está llena de anécdotas como suele contar él mismo:

Nació un viernes 14 de febrero de 1947, las tías viejecitas de su madre insistían en que los niños deben llevar el nombre del santo del día en que vienen al mundo, así que por poco se llama Valentín. Su madre admiraba mucho a la familia real británica, así que discutiendo con sus amadas parientas lo llamó Jorge y, por si fuera poco, Eduardo, y así lo llamaron: Jorge Eduardo Dávila Vázquez (Peñaloza, 2015).

Trabajó desde muy joven como profesor, también hizo teatro. Es doctor en filología por la Universidad de Cuenca, de la que ha sido catedrático por más de 29 años. Su labor de escritor estuvo sembrada en él desde los primeros años de vida, pero se inició de forma profesional a los 21 años. Entre sus pasiones se cuentan la lectura y el buen cine, de ellos se desprende un caudal de conocimientos que los usa en sus relatos. Jorge dice: “Leer es sinónimo de soñar. Los libros proporcionan mundos maravillosos como «Fantasía» el reino que sirve a Bastian Balthasar Bux, el héroe de *La historia interminable* de Michael Ende, para que se encuentre a sí mismo, justo a partir de la lectura de un gesto mágico” (Dávila, 2018, p. 11).

Los diálogos con el escritor cuencano ayudan a afirmar esa hipótesis reiterada de que la literatura es el espejo de la vida de los seres humanos. Unas veces nos miramos en ese espejo y otras es el espejo el que nos mira. Escribir no es precisamente una profesión, sino una forma de vida: lo percibo en Dávila y lo recuerdo de las reflexiones de otros muchos escritores. Cortázar dice: “Yo sé muy bien que un escritor no llega a escribir lo que quisiera escribir. Cada libro nuevo —un libro más— es un libro menos, menos en ese camino para irte acercando al libro final y absoluto que nunca escribes porque te mueres antes” (en Soler, 1977). La prodigiosa experiencia de emprender la aventura de escribir (un cuento, una novela, una poesía) puede causar, aun en el más experimentado escritor, algunos tipos de sensaciones, incluyendo las más complejas e inciertas. Algunos textos de Dávila muestran ese estado

en el que transitan los escritores. Un desasosiego total invade el inicio y el fin de incontables horas de concentración. En el principio de cada día las ideas parecieran irse dibujando en un horizonte de los sueños más que de la memoria. Y con cada nuevo amanecer el escritor, como todo el mundo, inicia su racionalidad abrumadora que, a la mitad de la jornada, lo tiene seducido por la tremenda arremetida de imágenes y sensaciones que llegan a su sensible forma de percibir la vida: “Dejo de escribir y, sin embargo, otras historias, otros seres, dentro de esta historia, me asaltan, incesantes, me piden voz, y luego de dudas de angustias, de tormentos que nunca pensé podría sufrir, se la doy en estas páginas” (Dávila, 2014, p. 97).

No queda duda de que emprender la construcción de una historia, ya sea que sus temas sean ficticios o estén apoyados en la realidad circundante, puede asimilarse a la dura tarea de iniciar el universo a partir de la nada, del barro informe que, en sus manos (sus palabras, para el caso), deberá ir tomando forma perfecta más que perfectible, pues deberá asegurar el cautiverio y el enamoramiento de los lectores al suscitar todas las emociones que percibe y siente el creador de obras al evocarlas, pensarlas o imaginarlas. El escritor, a decir de Dávila, no escribe solo para él mismo (aunque así lo sostengan algunos), escribe para todos, incluso más allá del tiempo y el espacio que revisten sus historias. En realidad, el buen escritor persigue la creación perfecta. El relato que lo refleje desde el íntimo rincón de su existencia. La angustia de no lograr plasmar con verosimilitud y exactitud lo que su pensamiento y su imaginación contienen, la incertidumbre de no acertar con la palabra o la frase propicia para dibujar lo que desea expresar, provocan un inevitable estado de frustración que comienza con una nueva lucha, cada noche, en la soledad de su espacio y en la infinidad de su tiempo.

Luego, todo parece tener siempre sentido: existe algo interior que está luchando por salir, por dejarse ver, por dejarse oír. Una idea fluye y avanza, la historia va tomando forma y puede llegar a encantar. Por momentos se siente que se ha logrado vencer al monstruo de la perfec-

ción que le dicta —luego de cada frase, de cada idea— que sería mejor cambiarla por otra que parece estar germinando ya en su cabeza. La incertidumbre no siempre vence. El texto, casi listo, solo parece necesitar una pincelada. Al retomarlo, de súbito, brota la historia que parecía haber evadido con intencionada habilidad. Ahí están todos los recuerdos de la infancia. Sobre todo, los sombríos y ásperos, aquellos que pasan rasgando el alma:

De pronto, Darío dijo en un tono lúgubre:

—¿Por qué será que crecemos y nos volvemos tristes?

—No sé —repuso el otro—. Tal vez porque dejamos de soñar, a medida que nos volvemos adultos. ¿No has notado que los mayores sueñan poco o no sueñan, y que solo algunas cosas les alegran?

—Puede ser —arriesgó el pequeño indio—. Yo mismo no tengo esa alegría que nos hacía correr, saltar, trepar a los árboles... (Dávila, 2016, p. 177).

Con estas ideas me encamino hacia la entrevista. No tengo preguntas elaboradas. Tracé algunos esbozos, pero los deseché. Estoy pensando que debe estar cansado de entrevistas, preguntas, indagaciones. (El escritor se nutre de su imaginación que germina en el túnel de la soledad). Más tarde, ya muy entrada la charla, deduzco que ama la tertulia, la conversación amena, el recuento de los tiempos y las anécdotas de aquel que añora el pasado de la intimidad familiar; que las comparte con la nobleza de un alma limpia y transparente que no repara en dejarse ver más allá de una particular e impecable apariencia física.

Llego a la puerta y pregunto al guardia por Jorge. La sonrisa de mi interlocutor me deja ver que su fama (no precisamente la del escritor, sino la del inquilino peculiar) es la misma que guardo en mi mente. Enseguida se me autoriza avanzar a su departamento y antes de que yo logre identificar el número de piso ya está él en la puerta principal del edificio, con una sonrisa sincera y cálida. Me saluda como si fuéramos de la misma camada. Me increpa por traer pastel, el dulce ya ha sido

poco a poco retirado de su dieta. Mientras menos, mejor. (Otra vez, más tarde, podré observar que, igual que la solterona *Camila* que odia el dulce, lo devora con la misma pasión que un niño a su caramelo).

La señorita Camila tiene ahorrados unos centavitos en el banco y los va comiendo lentamente, es económica, no muy golosa —bueno, le gusta el dulce de leche, ama los bizcochuelos, los bombones con mermelada adentro, las galletas, los caramelos, la jalea, la gelatina, el rompopo—, guarda cosas en cajitas que se apolillan... (Dávila, 2004, p. 27).

Su hogar es tal, en todo el sentido de la palabra. Podría, si quisiera, ser el habitante de una moderna construcción arquitectónica de la zona. Pero Jorge ha trasladado, con absoluta sencillez, toda la historia de su familia a la habitación compartida con su eterna compañera. Él, al igual que muchos coterráneos —y contemporáneos, sobre todo— se casó por una sola vez en esta vida.

Observo y pienso: los tapetes deben ser tejidos por Lalita, aunque ella no representa a *Penélope*. Las matas de orquídeas, que con orgullo son exhibidas en las fotos públicas que acompañan a algunos de sus poemas son, sin duda, cultivadas con cuidado y paciencia por su esposa, y así se lo expongo. Rápidamente me aclara que, por ella, pero también por el privilegiado clima del entorno y la luz natural que se cuele por los amplios ventanales que dejan ver un paisaje familiar para el lugareño: río manso, *de aguas diáfanas y piedras pulidas*, cobijado de vegetación particular de la zona andina. Juntos rodeamos la sala, el comedor y la cocina. Analizamos el paso fugaz del tiempo y la violenta irrupción de la modernidad en nuestra conservadora ciudad. Él fue uno de los primeros habitantes de ese edificio; de la zona no, porque fue poblada desde los años 80 por familias pudientes y de “buen nombre”, ahora vive el que puede (puede pagar, porque sigue siendo privilegiada). A él eso no le importa mucho. Evoca sus años de infancia y adolescencia muy lejos de este tipo de vida. En fin, ese no es el tema. Sin embargo, sigo tomando nota. “Tal vez sí es tema para mi trabajo”, me digo, saliéndome un momento de mi curioso transitar. No puedo evitar levantar la vista, más

allá de los cuadros y las imágenes que adornan los corredores de su casa, y que conducen a su estudio. Una tabla recorre todo el cielo raso de ese tramo, a unos cuarenta centímetros, como cortando de manera simétrica las paredes a lo largo de todas las habitaciones, y está abarrotada de libros. Pareciera que en su casa ya no hay espacio para un libro más.

No sé por dónde empezar, la política no ha sido nunca un tema que nos interese (a los dos), hablamos algo de eso, cuidando nuestras susceptibilidades y pasamos la página. De literatura sí. Primero de lo correspondiente al momento literario que vive nuestro país. Dávila expone su punto de vista con absoluta elocuencia, como si leyera un libro, y sostiene que al momento estamos frente a una generación de escritores que surge quince años después, (se refiere a que, desde inicios de 2000, en el Ecuador no se había presentado algo nuevo y productivo con lo cual se pueda debatir hasta este momento, y Dávila considera que existe un grupo de jóvenes que le están devolviendo el debate a la literatura).

Esta nueva generación merece ser atendida y considerada. Aunque desarrolla los temas ya tratados, adquiere una nueva manera de ver las cosas. Es el caso de Lucrecia Maldonado, Juan Pablo Castro³ y otros jóvenes autores. La poesía es mucho más vanguardista, que la nuestra (con la “nuestra” se refiere a los escritores de la década de los 70 y 80 a la que pertenece JDV). Poesía parricida, de ruptura, como la de Carlos Vallejo, que no tiene nada que ver con Bruno Sáenz, Julio Pazos, Javier Ponce, Javier Carvajal. [La de los jóvenes] es poesía nueva, audaz, novedosa. Las mujeres ocupan un lugar de mucha importancia en esta labor creativa: María de los Ángeles Martínez, Xiomara España, gran poeta. Hablo de una generación del 2000 en adelante. Es abundante. En Cuenca el nombre más oído es Isabel Aguilar y en Quito Agustín

3 Dávila referencia siempre a escritores representantes de un estilo particular y distintivo. Busca y encuentra entre los nuevos escritores, elementos que garanticen calidad y excelencia creativa. Estos dos autores no son contemporáneos, están separados por dos décadas de edad, sin embargo, Jorge Dávila, de manera casi inconsciente, los nombra como formando un conjunto que sin duda se emparenta en la calidad de sus trabajos.

Guambo, lanzado y brillante —cuenta apenas con 25 años— (Álvarez, 2016).

Todos estos datos me muestran que está involucrado, que su condición conservadora y su mirada aguda frente a las nuevas propuestas, le tienen activo y atento a los cambios.

Seguimos avanzando en nuestra conversación. Grabo sus palabras y las mías para no descuidar detalles. Ahora indago sobre sus temáticas. Se ha escrito ya sobre éstas, sin embargo, oírlo desde su propia voz puede traer matices inesperados para entender lo íntimo de su creación, al menos así lo intuyo en este momento. Sus temas se anclan en la realidad familiar y social de las décadas del setenta y ochenta. Problemas familiares, taras de generaciones anteriores en cuanto a apellido, nombres un poco superficiales, que tenían valor en la época a la que se refieren los relatos. Estos temas también son un claro reflejo de sus inclinaciones literarias y artísticas.

Al momento considera que David Curbelo⁴ está llevando a cabo lo que se podría tomar como un “acercamiento a Dávila” desde la mira-

4 Jesús David Curbelo (Camagüey, Cuba, 1965), poeta, narrador, crítico, ensayista, traductor literario, editor y profesor universitario. Licenciado en Filología. Enseña Literatura Universal y Latinoamericana en la Facultad de Artes Escénicas de Universidad de las Artes, y Pensamiento Latinoamericano, Pensamiento Cubano y Literatura Española en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Ha sido galardonado en dos oportunidades con el Premio de la Crítica de Cuba por los libros de poesía *El lobo y el centauro* (2001) y *Parques* (2004). Su obra ha sido publicada en diversos países como Inglaterra, Estados Unidos, Alemania, Bélgica, Suiza, Italia, España, República Checa, China, Uruguay, México, Ecuador, Venezuela, Argentina, Puerto Rico y Colombia. Fue guionista y conductor del espacio televisivo “A trasluz”, en el cual entrevistó a más de cien poetas cubanos contemporáneos, y coordinador y profesor principal del programa televisivo “Un diálogo que camina”, curso de cincuenta conferencias acerca de algunos momentos esenciales en la historia de la poesía mundial. En 1999 le fue otorgada la Distinción por la Cultura Nacional.

da del arte, que conjuga lo literario con lo histórico, la música y el cine, y a continuación hace la siguiente reflexión:

En mi caso los gestos son sofisticados como el cine. Algunos desdeñan mis gustos por el teatro, la ópera, y se van por otros modos como el jazz, por ejemplo. En ese sentido, la obra es la escisión, hay quienes llegan a la lucha por defender ideales estéticos. Pero el ideal estético es más una forma de aprehender lo humano. Soy practicante de ese sentido de belleza, de esos cánones. Ubidia ahonda en la debilidad humana pero desde el sustrato de la lucha social. Pérez también va por la cuestión social (cuento sobre el problema de Aztra). Me interesa la cuestión social, pero no llego a ese compromiso que tienen Égüez y Cárdenas. Me identifico más con Carlos Carrión. Me interesa el estrato bajo de la sociedad; también como Mackenzie, en *El Rincón de justos*, ahí él desarrolla un lenguaje del lumpen (Álvarez, 2016).

Mientras Dávila habla y yo sigo grabando, intuyo otras voces dentro de él: es posible que, al escribir sus cuentos, haya soslayado algunos pasajes por considerarlos íntimos, solo suyos. Sin embargo, al leer sus textos es claro que los vuelve a encontrar en la voz de la solterona, de la tía vieja, de la costurera de barrio, de la viuda. Todas, muchas, la mayoría, mujeres anónimas —para el caso—, pero con nombre entre sus recuerdos. Ahí, en cada una de sus historias se deja ver también la suya y la de la madre, la de la hermana, la del tío, en fin, la historia familiar.

Parece decirme: soy yo, me busco y me encuentro. El cuento me ha servido para explorar mis recuerdos, mis miedos y mis soledades. Ahora con tantos y tantos años ya, cuando mi cuerpo pide pista para llegar al sublime final, me reconozco en cada una de mis historias: soy. No el escritor, no el creador. Soy lo creado. Cuánto de mí encuentro hoy en mis historias inventadas y cuánto de mí escondí en mi vida real: “Cuando estoy triste o deprimido, entro en un paisaje que me regalaste en uno de mis cumpleaños” (Dávila, 2001, p. 56). En mis historias me encuentro, me siento libre y auténtico. Mejor si alguien más las disfruta. Yo las mastico y las saboreo una a una. Esbozo una sonrisa: *La señora que leía a Escudero*, ahí me veo. En una de las *Carreño*; quizá en *Elvira*

primer amor. Qué más da. Estos son mis recuerdos disfrazados de historias, cuentos y relatos; pasaron de ser *Personal e intransferible*, a ser de todos. La profunda e íntima relación que tengo con ellos solo la conozco yo y mi ser más profundo. Mis palabras les han otorgado vida, los ha materializado, ahora toca ver, qué opinan mis —también amados— lectores. Ya no tengo el ímpetu de antes para cuestiones de pasión, pero sí una pasión particular para seguir escribiendo... nunca pondré el punto final, cuando baje al inframundo trataré de resucitarme en mis “Eurídicés”. Por cierto, ayer pensé, ¿o soñé?, (da lo mismo), que me había encontrado con Narciso y me ha dictado algunos poemas:

“No se miren tanto al espejo, niñas”,

repetía incesante el tío Jesús.

Los paganos decían que Narciso

se dejó atrapar por su imagen

reflejada en el agua, y en pos de ella,

se lanzó a la pequeña laguna

en que se veía, pobre insensato,

y, por supuesto, se ahogó, es sabido (Dávila, 2017, inédito).

El recuerdo: las imágenes compartidas

El juego del recuerdo ya impone una primera reflexión sobre el tiempo y lo temporal que, en la construcción de una narración, tiene un papel importante. No se trata de contar sucesos a partir de la evocación de acontecimientos. En la literatura, estos recuerdos rompen con la temporalidad y entramos en el juego del pliegue y el despliegue del tiempo, en donde solo el presente se constituye en la única dimensión. Destemporalizar el tiempo y verlo desde su única dimensión es posible desde el lenguaje que sitúa los acontecimientos. Encontrar a Jorge Dávi-

la, hablar con él, no solo ubicó un punto de su memoria, sino también de mi propia memoria. Jorge Dávila me recordó a mi padre, no porque fuera escritor, sino por su labor de construir. No puedo evitar pensar que los dos construyen —no, que lo hicieron en un tiempo pasado— ambos son, por su obra, eternos. Se trata de un presente infinito. Mi padre se encerraba horas, tardes enteras, a desgastar su mirada soñadora y apasionada para, con trazos tenues y perfectos, dibujar en enormes pergaminos, un sinfín de líneas que un día terminaban materializadas en una hermosa vivienda. Tenía un estilo particular y él siempre dijo que lo adquirió en Europa, en uno de sus más añorados viajes a Francia.

Dávila tiene la misma pasión que mi padre. Mis recuerdos en este momento despiertos me sitúan en el año de 1985 cuando comencé mis estudios de literatura en la Universidad Estatal de Cuenca, en donde Jorge fue mi profesor. La crítica y el análisis de la literatura universal sembraron en mí esa necesidad de leer y descifrar, propia de la literatura. Él también se dejó cautivar, como mi padre, de Francia y sus encantos, y aseguró que mucho de su arte lo aprendió por esos mundos. Cuando le conocí, me dio la sensación de que también dibujaba, pero otro tipo de trazos, otro tipo de construcción que terminaba en un hermoso cuento o una novela, un poema o un drama. Definitivamente, Jorge y mi padre ponían enorme pasión en sus trazos y ambos lograron perennizarse en el tiempo.

Cuando conocí a Jorge Dávila ya era un importante escritor. En nuestra ciudad todos hablábamos de la suerte que tenía al haber estudiado en la Escuela Superior de Arte Dramático de Marseille. En Villeurbanne fue alumno de Roger Planchon, el reconocido dramaturgo francés, miembro de la Unión Teatral Europea. Todo el círculo cultural cuencano sabía que Jorge había recorrido los mismos sitios que cientos de escritores ya reconocidos a nivel mundial, gracias a una beca del Gobierno francés para continuar con sus estudios sobre dramaturgia, entre 1970 y 1971. Como docente, nunca escatimó ningún esfuerzo para lograr recrear, en la mente de sus jóvenes estudiantes, las experiencias

en París y Estrasburgo. Y nos deleitaba con sus apreciaciones sobre las novelas y los cuentos que le habían cautivado mientras se formaba en el difícil, pero encantador oficio del arte literario.

Al parecer, su encuentro con la Europa de los años 70, época de enorme producción científica y literaria, contrastó en forma inquietante con su natal Cuenca. Una ciudad tranquila y taciturna que aún conserva una atmósfera lacónica y simple, muy distinta a las brillantes ciudades europeas. Quienes conocen Cuenca la asocian con el rítmico cantar de sus cuatro ríos, cuyas transparentes aguas, aún hoy, en tiempos de máquinas, inventos e innovaciones, son el asidero de lavanderas campesinas que acuden a refrescar sus coloridas ropas y sus fragantes cuerpos. Entre sus particularidades se destacan las historias del barrio, los chismes de la esquina, las mujeres solas, los curas pecadores y uno que otro tonto que, en lugar de dar lástima, ayuda a recordar que la cordura y la inteligencia no son cualidades, sino condiciones para vivir, imágenes a las que Dávila dibuja en sus relatos y que, a través del lenguaje cotidiano, muestran su esencia.

¿De dónde vienen, vecinitas? / _Del cementerio, vecina. / _Sí, hoy día tres años de la muerte de papacito. / _ ¡Tres años ya! / _Tres años... fue un silencio en el que los años caían en meses, semanas y días, pesadamente, como pájaros de plomo [...] _ ¿De quién sería el entierro que nos alcanzó en el cementerio? / _De algún pobre ha de haber sido, porque no había casi nada de acompañamiento, vecinita. / _Ele no, qué es pues vecina, si era de una de las viejitas Carreño. / _ ¿De cuáles Carreño, vecinita? [...] _De las Carreño que tienen la casa frente de la puerta falsa de la iglesia de los padres, vecinita. / _Ah, ya, ya, de las hijas del finado Don Pepito. / Ele, de ésas, vecinita, de ésas. / _Ve pues, todavía ha estado viva la unita, ¿no? / _No vecina, vivían dos. Ahora ha muerto la una y queda la otra, viva (Dávila, 1974, pp. 90-91).

La asociación entre el lector y la creación estética literaria traza un camino que muestra esos mundos de pasión y amor que el escritor pone en sus creaciones, y que, al ser narradas, se poseionan en un presente eterno.

El encuentro con el escritor cuencano deja ver a un ser humano infinitamente sensible y sagaz, cuya productividad se plasma en todas las manifestaciones literarias, de la que escojo el cuento y el relato corto, por tratarse de una estructura breve, tensa e intensa que atrapa al lector en una especie de encuentro súbito y voraz, donde se conjugan, al mismo nivel, imaginación y realidad. De estos cuentos, se extraen, casi de manera inconsciente, historias que narran la *intimidación* expuesta en la simpleza de las cosas, los lugares y las personas; nombradas y dibujadas a partir de un lenguaje singular que les otorga, así mismo, la particularidad que inspira este trabajo.

Dávila evoca su vida llena de maravillosas experiencias que, con el pasar de los años, serán el ingrediente principal de sus creaciones narrativas, poéticas, dramáticas y ensayísticas. El material de sus historias lo constituye su familia, en la que se cuenta a otro grande de la literatura ecuatoriana: César Dávila Andrade.⁵ Sus experiencias infantiles y una herencia literaria familiar marcan su vida y su habilidad creativa. Su literatura es el reflejo de su entorno, su barrio y su ciudad:

Quando amanece, tímido el sol besa las calles solitarias y el rostro de las casas escondidas. / Hay un cósmico amor en esa caricia matutina. / Un viento frío llega de las montañas. / Un aire tempranero despierta la ciudad, barre los sueños y hace que el hombre se apreste a los trabajos y los días. / La tibia claridad se detiene en el alba de las cornisas, los

5 Cuencano, nacido en 1918 y fallecido en Venezuela en 1967. Escritor y poeta de una personalidad extraña y meditativa. Con una habilidad única para la reflexión profunda sobre la vida y todas sus miserias. Se caracterizaba por autoimponerse largos períodos de encierro y soledad que le propiciaban una real penetración hacia su interioridad, en donde su imagen reflejaba horrorosas evocaciones de dolor, desconcierto y búsqueda inalcanzable de algo que nunca supo descifrar. Jorge Dávila dice de su tío: “No hay duda del enorme influjo que tuvieron en su personalidad, en sus actitudes vitales e intelectuales —de ahí lo de Faquir— sus lecturas, llamémoslas esotéricas, por bautizarlas de algún modo” (1998, p. 36). Después de una intensa producción de relatos y poemas en los que deja ver su alma apesadumbrada e inquieta, y sin poder tomar las riendas de su desbocada indignación por las injusticias de la vida, decidió dar fin a sus padecimientos.

techos, las ventanas. / Es paloma de luz, trémulo arcángel que anuncia el esplendor del nuevo día (Dávila, 2014, p. 11).

Leer sus obras es mirarse en un espejo que deja ver, desde el simple y obvio reflejo hasta lo más escondido, ominoso y triste de nuestra naturaleza humana. El escritor es quien transforma en imágenes todas las sensaciones que se producen en el sombrío zaguán de una casa antigua, en el barrio anquilado por el tiempo, en las arrugas surcas de las caras que madrugan a misa. O, simplemente, en la memoria pertinaz que ni la senectud parece declinar:

La murmuración tenía los ojos puestos en la casa ruिनosa; en los muebles, que habían ido saliendo uno a uno, “porque total, yo para qué los necesito”; las joyas de la madre, “porque, yo no voy a tener mismo a quien dar, no, ya estoy muy viejo para casarme y cosas de esas” (para casarse, sí, cuchicheaban, para las “cosas así” no, no, perro que come veta... y éste, pregunten a los viejos, véanle los ojos cuando pasa una mujer, le brilla, le chispean) (Dávila 1981).

En el estudio antes de David Curbelo (2017) podemos encontrar un interesante trabajo que transita por la obra daviliana. Anticipa que no alcanzará a profundizar en los detalles y, de manera concisa y ordenada, muestra un recorrido por las temáticas que, sin lugar a dudas, sintetizan los recuerdos del escritor fraguados en sus narraciones. El trabajo de Curbelo ha sido de mucha utilidad para mirar de un solo suspiro el recorrido de Dávila. Ese documento se titula *Jorge Dávila Vázquez ante el cuadrado mágico: una mirada a la espiral tradición-ruptura en su narrativa*. Según Curbelo (2017), a partir de la “teoría del cuadrado mágico”⁶ es posible extrapolar conocimientos del álgebra o la aritmética a las especulaciones acerca de la poesía (y de la literatura en general):

6 Es una propuesta de análisis literario del poeta cubano Roberto Manzano, que corresponde a un trazo hipotético que se aplicaría a una obra literaria para definir su estilo y consiste en una división de ésta en dos ejes (uno horizontal que transita de lo antiguo a lo moderno y otro vertical que va de lo culto a lo popular), en donde una obra podría identificarse con lo culto y lo antiguo, quedando más apegada a un conservadurismo estético; y otra más próxima a lo popular y lo moder-

Cuadrado mágico, la hipotética figura geométrica atravesada por dos ejes (uno horizontal que transita de lo antiguo a lo moderno, y otro vertical que va de lo culto a lo popular) [...]. Esa me parece la actitud de Jorge Dávila Vázquez ante la literatura.

En este texto ha sido placentero encontrar resonancia de lo que me parece son los temas reiterantes en las narraciones davilianas:

Opta por «ignorar» la política y la economía y las deja apenas como un tenue fondo sobre el que se erige la miseria material de sus personajes, la que los conduce a múltiples indigencias morales: alcoholismo, prostitución, mendicidad, avaricia, estafas, etc. (Curbelo, 2017, p. 17).

Dávila elige trabajar la memoria y los recuerdos. Muchos de sus cuentos están contruidos a partir de evocaciones que recuperan poco a poco esos elementos memorables que aparecen, a veces, en una palabra, en una imagen, un nombre, un título de libro, de obra de teatro, de cuento narrado oralmente. De hecho, Jorge Dávila manifiesta con insistencia que sus tías le contaban cuentos o sucesos históricos a los que le ponían su propio contingente de imaginación y es evidente que las dibuja como personajes de sus cuentos: “Por eso anhelábamos la llegada de nuestra mágica tía, que se producía de pronto, como el más hermoso y sorprendente de los regalos; pese a que su estancia nunca se prolongaba más allá de dos días” (Dávila, 2004, p. 164). En estos hechos históricos no era difícil encontrarse con situaciones cotidianas vividas por él cuando era niño. Historias —mezcla de realidad y fantasía— que fueron despertando la curiosidad inocente, pero también un enorme deseo de investigar. De este modo el trabajo de Jorge Dávila también corresponde a un perseverante proceso investigativo que tiene como fuente no solo

no, considerándose más apegada a un vanguardismo. Para Manzano, un escritor puede considerarse completo cuando sus propuestas abarcan cada cuadrante, de forma que su obra mezcla lo antiguo y lo moderno, lo culto y lo popular, y que va desde lo convencional y tradicional hacia lo contemporáneo, evidenciado en el lenguaje y el pensamiento que utiliza el escritor y que le da características particulares que le ubican constantemente en un sitio privilegiado. Curbelo encuentra en Dávila un ejemplo de esta teoría.

textos de historia o ciencia, sino también novelas, películas, cuentos y otras obras de arte que, con habilidad para organizar su pensamiento, fueron recogiendo múltiples elementos que poco a poco se convirtieron en material de sus propias narraciones: “Mi segunda gran pasión, luego de la lectura, fue el cine, siempre” (Dávila, 2018, p. 28).

En sus narraciones se encuentra un afecto particular a los elementos de la literatura griega, de la que extrae personajes y episodios que, con singular agudeza narrativa, logra reinventar en nuevas historias, poniéndolas al nivel de lo cotidiano: “*Viejas Sirenas. 1.* La que perdió la voz, pero sigue, por los siglos de los siglos, sentada en su promontorio, mirando el mar y los barcos que pasan, susurrando inútilmente el canto que en otros tiempos causara naufragios y desastres” (Dávila, 2018, p. 20).

Los recuerdos de Dávila se remontan a su fantasía infantil encendida por las lecturas de los clásicos y, más adelante, por sus viajes al viejo continente y lecturas de mayor peso, en donde temas como la ética, la gnoseología, el arte, la cultura y la religión se hacen presentes en las últimas obras narrativas.

De la infancia de Dávila se sabe mucho, está en sus obras. Si hablamos de una ciudad simple, acogedora y pintoresca, tal vez es porque lo hemos extraído de una de sus historias. Si reconocemos los defectos de su gente, también lo habremos encontrado en un relato o poema suyo. Las abuelitas sostenían que “ciudad chica, era un infierno grande” y Dávila lo muestra así, como un reflejo de esta forma de vida: exponente de nuestras debilidades humanas como el chisme, la exageración, las mentiras y los rumores. Elementos clave para propiciar en la mente de un incansable inventor, historias sin límites:

Usted se acordará de su tía Josefina, Fina le decían, aunque la verdad es que, de tal, solo tenía el nombre, ¡qué gorda era!, y la hija una que debía ser su prima o algo así, no sé cómo se llamaba, espere a ver si me acuerdo, sí, sí: Genoveva, la Veva, por Dios que era tan gorda como la

mamá, y como ella, andaba dos pasos delante de su enorme trasero (Dávila, 1980, p. 70).

Toda esta atmósfera insidiosa solo pudo ser canalizada hacia el arte de la narración. Esta forma de narrar la adquiere gracias a ese mundo y a que su afanosa madre —inteligente y perspicaz, llamada Ana María Vázquez— leía a diario para sus hijos historias de sultanes, de héroes, hombres valientes y mujeres hermosas. Claro que era muy cuidadosa para evitar aquellas escenas que podrían despertar los malos pensamientos de sus pequeños hijos y, con evidente habilidad, interrumpía los relatos, cual astuta Sherezade, cuando el tema hablaba de concubinas, ladrones, pecadores y otros personajes indignos de nombrar. Pero fue eso, la curiosidad sobre lo omitido, lo que llevó al pequeño Jorge a aventurarse en la peligrosa tarea de releer los libros en su versión completa y original. Jorge Dávila aún hoy recuerda con infinita ternura a su amada madre, como un ángel a quien él le debe su pasión por la literatura.

Muchos se han preguntado si de veras la Gorda era un ángel. Pero, ante las evidencias, no les quedó más que desechar sus dudas, aceptando la realidad. / Claro que no tenía alas, y de poco le iban a servir, con su grande y generosa anatomía. Pero sabía estar, en el instante justo, en el sitio en que la necesitaban, por lejos que estuviera. Un poco agitada, sí, pero puntual. /No irradiaba nunca una luz muy fuerte de su ancha cara dulce y triste, pero ¡cómo iluminaba su proximidad un rostro oscurecido por la vida!/ Jamás hizo un milagro sonado, de esos que registran las causas de santidad; pero vivía de los pequeños prodigios: con un hilo, sus mágicos dedos hacían ya una minúscula red, ya una diminuta canasta, ya una hamaca como para un ratoncito; con un hilo y un botón, un roncador, que sonaba más que un trompo; con nada era capaz de crear un mundo que encantaba a los niños, que la miraban extasiados (Dávila, 2004, p. 126).

Este es Jorge Dávila, un ser humano amante de la vida, de la literatura, del cine, de lo sencillo y lo colosal que representan estos mundos. Su obra es un espejo que nos refleja, depende de nuestra imagen, cómo nos encontramos en él, un día somos Penélope, otro una sirena solitaria,

un tonto que cruza la calle, un loco que inventa. Para este autor, escribir y soñar son sinónimos, pareciera que aún sueña con la inocencia de la infancia. En sus letras se reconoce un estado puro de la palabra que dibuja el pensamiento, que continúa creando y tejiendo laboriosamente.

Jorge Dávila: la nueva narrativa ecuatoriana

Una simple y sucinta mirada a la literatura ecuatoriana nos deja ver una producción llena de matices, marcada, como tantas otras producciones latinoamericanas, por la demoledora tradición europea que trajo consigo lo ostentoso de las cortes nobles del siglo XV. Pero también está definida por rasgos puros de una tradición indigenista que mantiene un vínculo sagrado con la tierra, la patria y la familia. Así mismo, la creación artística cuencana evidencia esos contrastes y muestra otros muy particulares de la serranía, el campo y la ciudad progresista de los años 50 y 70. Cuenca y cuencanos que no desean despojarse de una herencia particular en la que se confunde la *hidalguía* española, el folklor mestizo y la sencillez indígena. Tres elementos que conviven en un mismo cosmos, hermético y receloso, que aún contiene los vestigios del mestizaje, cuyo mayor referente está en el lenguaje, reflejo de sus íntimas costumbres:

Cuéntales, hija, cuéntales, pero no muy largo, porque se van a terminar las velas y no creo que tengo más. Y no te olvides que en media hora rezamos para irnos a dormir. / Entonces la inefable narradora empezaba un relato en el que Isabel, la reina de Castilla, aparecía tan hermosa como una artista de cine, y Colón, moreno y guapo, yéndose a las Indias en tres carabelas, ya que Isabel, cuyos gestos eran representados con sumo cuidado por Laurita, le había entregado para comprarse esos barcos, una caja llena de sus joyas, que contenía incluso su broche de diamantes favorito, regalo del rey don Fernando de Aragón, su marido [...]. Y semejante película de aventuras terminaba abruptamente, con el grito de tierra, tierra, que coincidía con el de la abuela: ¡Ya basta, Laura, ya basta! Es hora de rezar para que se vayan estos chicos a la cama (Dávila, 2004, p. 163).

Dentro del Ecuador, Jorge Dávila Vázquez es considerado uno de los escritores más representativos. Críticos, novelistas y catedráticos, como Juan Valdano, Raúl Vallejo, Cecilia Ansaldo, Diego Araujo, Alfonso Echeverri, Iván Égüez... dan cuenta de esta referencia. Aportes y análisis a su obra se encuentran en tesis de grado y de maestría; artículos relacionados a su obra constan dentro de tesis sobre la literatura ecuatoriana y un importante número de estudios que lo califican como “uno de los grandes del Ecuador”. En el mes de agosto de 2016 recibió el mayor galardón que se entrega en este país a un escritor consagrado, se trata del Premio Eugenio Espejo.

La novela titulada *María Joaquina en la vida y en la muerte*, publicada en 1976, es un referente indiscutible de la producción daviliana. Cuenta con características singulares que comienzan con la construcción de sus personajes tomados del contexto político ecuatoriano. Antonio Sacoto, crítico literario dice que:

El primer rasgo de *María Joaquina en la vida y en la muerte*, es el histórico. Ignacio Veintemilla gobernó el Ecuador de 1876 a 1883. Los historiadores Murillo y Cevallos García anotan el valor y fidelidad con que Marieta Veintemilla, sobrina del dictador, defendió al Gobierno (2005, p. 22).

Alusión a la realidad histórica que corresponde a un período de la vida política ecuatoriana que representa un momento crítico en la democracia de este país, sucesos reales a los que Dávila les otorga su propio matiz: el coronel De Santis y *María Joaquina*. Sobre esta novela se han realizado innumerables estudios y acercamientos, uno de los más recientes sostiene que:

María Joaquina [...] ostenta tres novedades interesantes: desplaza el protagonismo del dictador a un personaje femenino, *María Joaquina De Santis*; desliza, asimismo, el énfasis temático del autoritarismo dictatorial al incesto practicado entre ésta y su tío José Antonio De Santis, el tirano; y nos cuenta la(s) historia(s) gracias a las voces de muchos personajes, buena parte de las veces anónimos, en unos montajes poli-

fónicos sorprendentes que son, para mi gusto, de lo mejor de la literatura latinoamericana de la época, solo comparables a las excelencias de *La ciudad y los perros* o *Conversación en La Catedral* (Curbelo, 2017, p. 12).

Otro reconocido crítico en nuestro medio literario, Juan Valdano, también admite la maestría con que se manejan los elementos narrativos en la citada novela. Escribe en la revista *El Guacamayo y la Serpiente* (CCE-Cuenca) un análisis sobre la creación de Dávila a la que considera una de las muestras de uso evidente del realismo mágico propio de América Latina y otras visiones referidas a la construcción de los personajes. En la misma revista, meses después, Julio Pazos define el análisis social y literario de la novela de Jorge Dávila: “Una novela en la que la psicología, la ontología, lo metafísico, lo sobrenatural, se dan la mano, en hábil juego literario para demostrar las quiebras del espíritu y dar paso a las satisfacciones materiales de todas las concupiscencias” (2002, p. 44).

La perspectiva histórica, cultural y social, que los análisis literarios proponen, tiene para el pueblo ecuatoriano valor simbólico esencial en la concepción de la identidad y singularidad que podría sintetizarse en la obra *daviliana*. Cada estudio que propicia una búsqueda implica, al mismo tiempo, una construcción del camino que ha de llevar a ese consecuente encuentro con lo novedoso. En la obra titulada *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años 1950-1980*, la coautora Cecilia Ansaldo hace una versión previa de lo que sería estudiar la obra de Dávila. Sin embargo, aún no se presenta un trabajo profundo que analice el trayecto y la productividad del escritor, mirados desde una propuesta dialógica que se construyan a partir de las imágenes y los símbolos de su narratología.

La perspectiva sociológica también se busca al analizar sus obras, para comprender algunas características distintivas de la sociedad cuencana. Estos acercamientos los realiza Juan Valdano en *Identidad y formas de lo ecuatoriano*, donde sostiene que:

En la conjunción de estos factores, unos fijos e inamovibles (como lo territorial y climático), otros enormemente fluctuantes (la movilidad de las poblaciones, lo cambiante de la cultura), se va perfilando la identidad de un grupo humano que, en el devenir del tiempo histórico, se ha consolidado como pueblo (2005, p. 29).

Esta idea de observar la obra daviliana desde la perspectiva social fue parte de un interesante estudio realizado por el catedrático cuencaño Manuel Villavicencio en su tesis *Las voces subterráneas en la narrativa de Jorge Dávila Vásquez* (2000), de la que se ha desprendido un estudio posterior que formara parte del XI Encuentro de Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla: “Ciudad, palimpsesto e ironía” (2002). Él califica a Dávila como un escritor prolífico, que supervive en un cambio de siglo con las connotaciones de una mente ágil, inventiva y evocadora. El estudio de Villavicencio recorre los caminos por los que el escritor construye el imaginario de la ciudad de Cuenca de los años cincuenta y analiza la fuerte presencia del diálogo intertextual así como el uso de recursos literarios como la parodia, los mitos clásicos y otros elementos de la literatura universal. Estas características muestran un diálogo entre el pasado y el presente, que construye nuevos discursos con particulares elementos estilísticos, enumerados por Villavicencio: una evidencia clara de experimentalismo de una narrativa posmoderna, personajes a una sola voz desaparecen, la perspectiva temporal se rompe, la secuencia se transforma en mensaje a-lineal, rompe con la linealidad y la alinealidad no tiene límite, los narradores son diferentes, pasan de un tiempo a otro, se obliga a buscar claves.⁷ Ese juego constructivo-narrativo se dibuja sutilmente en las historias y los acontecimientos, en las tramas y en los personajes que bordean las realidades de un presente proyectado en las debilidades humanas: la pasión, los celos, la intriga, el mentor de la intriga, la movilidad humana y el sentido de pertenencia, tienen un hilo conductor: la idea de salir. Salir del campo, salir del país, salir del encierro social, salir de la conciencia... en fin, de abandonar algo que

7 Se puede ver esta experimentalidad en *María Joaquina en la vida y en la muerte* (1976).

obstruye el camino hacia un progreso, ya sea un progreso social, personal o espiritual (2000, p. 21).

Una parte de la nueva narrativa y algo de la narrativa de la transición de Dávila reflejan el espíritu cuencano como apegado a las tradiciones familiares, a una actitud conservadora y reaccionaria que lucha con una mentalidad liberal que cede a las tentaciones de la Modernidad y que insiste en salir hacia otros mundos no solo físicos, también espirituales. El ansia de salir de un mundo cerrado, capsular, terrible, para ver otros mundos, posibles, mejores.⁸ En todos los cuentos del periodo de la obra *De rumores y sombras* (1991), los personajes davilianos luchan por emigrar. En *Las criaturas de la noche* (1985), la salida se manifiesta en las nuevas formas de ver el mundo; no se adaptan a una sociedad en plena decadencia y constituyen, poco a poco, la fuerza que moverá a la sociedad hacia una modernidad a través del tiempo. Este análisis también está presente en una tesis de grado de la Universidad de Cuenca, *Oscilaciones entre la realidad y la fantasía en la novela El sueño y la lluvia de JDV*, de Ana María Bermeo y Sonia Guamán (2013), en la que las autoras determinan dónde y por qué están presentes estas oscilaciones, recurso retórico que está no solo en el juego de la realidad y la fantasía que se construyen en el tiempo, sino también en la construcción de personajes, espacios y narradores. *El sueño y la lluvia* es una novela juvenil cuya historia se desarrolla en un punto geográfico conocido en Cuenca: Monay, en donde la familia está representada por la cotidianidad, la cultura, costumbres, anhelos, miedos y creencias, y en la que devienen dos temas paralelos importantes: miedo ante la sequía en el campo y miedo a la muerte. Estas formas de manejar la construcción temporal, transitando entre lo real y lo fantástico, son constantes en casi toda la narrativa de Dávila.

8 Este ámbito, este mundo, es el de una sociedad en decadencia, concretamente de una clase social (aristocrática), que arrastra en su caída, que contagia su medianía o declinación a los seres de otras clases o estratos, pero que giran en torno a ella. Es el mundo de seres presos en su cotidianidad (Dávila, 1980, p. 186).

Otros escritores han expresado su admiración por Jorge Dávila en revistas, introducciones y prólogos de presentación, focalizados sobre todo en las temáticas exhortativas propias del escritor. En el artículo “Hay algo de entrañable en los fantasmas que danzan”, Lucrecia Maldonado sostiene que:

Este cuento [*Peregrino en el tiempo*], fantástico y maravilloso, habla del arquetípico viaje de un alma a través de varios cuerpos, y no solo eso, sino del viaje a través de personajes míticos e históricos, presencias en el arte y la literatura que no solo enriquecen, sino que también atormentan la esencia vital del personaje que se desplaza por entre ellas (2011, p. 161).

Así se condensa un entretejido de discusiones, valoraciones e investigaciones que sobre la obra de Dávila cuentan ya un importante camino utilizado para este estudio. En unos casos se trata de analizar su estilo, como es el estudio que realiza Bruno Sáenz:

No todos pueden, menos aún con espontaneidad y vigor narrativo, combinar en un relato las memorias de la infancia, el cariño filial, la fantasía de los cuentos de hadas, la soterrada herencia indígena (alguna vez tan presente en nuestros pueblos y ciudades) y las referencias culturales (literarias en particular), evidentes para algunos, algo menos para otros, pero siempre enriquecedoras, siempre portadoras de un sentido adicional que se abre al lector que no se conforma con la superficie de la historia (p. 13).

En otros casos, son los temas que pintan la localidad cuencana o la universalidad de la sentencia evocada en el mito griego, un fuerte elemento reiterante. También destaca como tema la imagen de la mujer, a quien otorga atención sublime. Así lo ve Manuel Villavicencio:

Otra de las irrupciones notables que se dan en la actual literatura ecuatoriana, es la de la mujer, quien deja de ser un personaje accesorio al servicio del protagonismo del primer personaje masculino, para transformarse en la protagonista de la obra literaria (2000, p. 34).

Se puede referenciar un estudio más apegado al análisis de elementos literarios como el caso del trabajo de Gabriela Barrera y Verónica Delgado, *Representaciones de la ciudad desde la cuentista cuencana: una ciudad tradicional, una ciudad en procesos de modernización y una ciudad de hoy* (2011). Ahí califican a los cuentos de Dávila como “representantes del microcosmos”, como un mundo que enfrenta lo moral con lo material en una yuxtaposición temporal. Las autoras resaltan el uso del monólogo interior a través de un lenguaje coloquial cargado de diminutivos, hipérboles, eufemismos, equívocos, juego de palabras. Este trabajo expone cinco etapas en la producción daviliana: experimental, de transición, de búsqueda, de apropiación del oficio y de madurez, que se dejan ver en sus obras.

Cuando el propio Jorge Dávila expone su visión acerca del desarrollo de la narrativa ecuatoriana tiene una actitud histórica y panorámica clara. Puede hacer un recorrido articulado que a la vez evidencia sus preferencias. Para él, en la Colonia, existe una figura descollante en el Barroco que es Juan Bautista Aguirre; en el Romanticismo destaca a Juan León Mera, Julio Zaldumbide, Dolores Veintimilla de Galindo. En el Realismo la figura indiscutible se constituye en Luis Ángel Martínez. El análisis de la evasión o escape que demuestra la literatura de este período es evocado por Dávila con total convicción, cualidades que considera propias del Modernismo cuya importancia yace en la poesía de los decapitados con Medardo Ángel Silva, Arturo Borja, Humberto Fierro, Ernesto Noboa y Caamaño, y el cuencano Alfonso Moreno Mora.⁹ Después del

9 La Generación Decapitada fue un grupo de escritores ecuatorianos representantes del Modernismo que escribieron influenciados por los poetas franceses de finales del siglo XIX. Sus obras mostraban una sensibilidad sublime frente a la vida, con temas altamente depresivos y melancólicos. Su característica romántica sirvió para generar temas musicales que perduran y traspasan fronteras, como el caso de “El alma en los labios” de Medardo Ángel Silva o “Para mí tu recuerdo” de Arturo Borja. Aunque nunca formaron un grupo para escribir o publicar, se los recuerda juntos por su estilo y por su corta existencia: todos murieron antes de los 40 años y dos de ellos se suicidaron.

Modernismo, y sobre todo en la poesía, vivimos de un posmodernismo con grandes figuras como Cesar Dávila Andrade, César Andrade Cordeiro y Gonzalo Escudero. Paralelamente aparece un gran momento de la narrativa ecuatoriana con la Generación del 30 y el Realismo Social, además de reacciones internas como las de Pablo Palacio. También son claras las condiciones dialécticas que ocurren dentro de la producción ecuatoriana, Jorge Dávila considera que existe un proceso de disensión, los autores empiezan a usar elementos del Realismo pero también se proyectan a otras tendencias que se evidencian a finales del 40 y se acentúan a inicios del 50, período que lo reafirma como *época de transición*, cuyas características son el paso de un realismo tenso, agresivo, casi naturalista, a otros tipos de realismo: un realismo lírico con creaciones como las de Alfonso Cuesta y Cuesta, y un realismo lírico delicadísimo como el de César Dávila Andrade, Arturo Montesinos Malo y Alejandro Carrión, una especie de aprovechamiento de lo anterior y al mismo tiempo la superación. Expone que para la década de los 60 se da la transición y toma como figura de ejemplo a Alicia Yáñez Cossío, mientras que para Demetrio Aguilera Malta queda bien firme su condición de neo-realista mágico ecuatoriano, porque ya con su obra *Don Goyo*, en los años 30, mostró claras formas de este estilo literario, y con *Siete lunas, siete serpientes* alcanza la cumbre de su escritura (Álvarez, 2016).

Al hablar de su generación (la del 70) Jorge Dávila es cuidadoso y meticoloso con el análisis del escenario de la época. Reconoce entonces el valor de Abdón Ubidia, Raúl Pérez Torres, Iván Égüez, Jorge Velasco Mackenzie, Carlos Carrión, a quienes considera los más sólidos de la década. Y para los 80 enlista a Eliécer Cárdenas, David Ramírez y Raúl Vallejo, cuya producción, él mismo, comenzó a llamar *la nueva narrativa ecuatoriana*.

Dávila sostiene que la literatura de los años 30 es una importante representación, sobre todo en lo poético, aunque no es la única como lo sostienen otros pensadores y algunos críticos. Algo de la narrativa llamada “nueva”, de los 80, y la de la “transición”, de los 70 (de la que él es

parte), reflejan el espíritu de lo cuencano como lo provinciano, apegado a las tradiciones familiares, bastante reaccionaria y conservadora.¹⁰

La obra de Dávila posee un evidente componente local marcado en sus personajes, ambientes, hechos y datos históricos, pero también posee un contingente mucho más amplio de referentes literarios que no se limitan al contexto ecuatoriano. A más de sus viajes al viejo continente, debemos sumar su incansable empeño por leer, como él mismo lo dice:

Un año en Francia me marcó para toda la vida, pues seguí unos cursos de asistencia de dirección en los que lo fundamental era la lectura del teatro del Gran Siglo. Mi pasión por Moliere y Racine data de esa época, cuando ya tenía más de veinte años, y también mi renovada admiración por Ionesco, Montherlant, Claudel o Gilraudoux. Y, en otro campo, por su puesto, se reforzó entonces el fervor que sentía por narradores como Balzac, Stendhal, Flaubert, Maupassant y algunos del siglo XX (Dávila, 2018, p. 17).

Enfrenta con respeto las críticas que sobre él se han hecho. No las trasciende, las toma y las analiza con responsable atención. Piensa que, a diferencia de lo que dicen los críticos, su obra sí es experimental, porque se puede mirar un salto enorme desde la narrativa de Alfonso Cuesta hasta la de 1970, narrativa a la que no se debe calificar de mejor, sino de diferente. Dávila describe así algunas características de sus obras, que muestran ese salto hacia otras formas de narrar:

10 Dávila hace un énfasis especial en esa narrativa nueva y las anteriores representada por Alfonso Cuesta y Arturo Montesinos, que estalla entre una mentalidad nueva y una tradicional, que recorre toda la novela, en donde el personaje se va, migra a otro mundo, mundo que no es físico. En César Dávila esa salida, ese escape, es espiritual, por ejemplo, en el cuento “El hombre que limpió su arma”: la limpieza de las armas podría interpretarse claramente como la limpieza de su alma. Es una salida hacia otros mundos no físicos, sino espirituales, metafísicos. Ese también es el caso de Arturo Montesinos, en donde se evidencian búsquedas de otras latitudes en un ansia de salir de este mundo hermético cuencano.

Se trata de narradores a una sola voz que prácticamente desaparecen. La perspectiva del narrador se rompe y se vuelve más rica. El experimentalismo de la narrativa ecuatoriana se puede ver en el uso del narrador y de la perspectiva temporal; se rompe con la linealidad y aparece una alinealidad, diferente a la construcción en zigzag. La alinealidad no tiene límite. Las historias ocurren simultánea y espontáneamente en donde narradores y personajes pasan de un tiempo a otro y la lectura se constituye a partir de unas claves. La novela *María Joaquina* es una obra experimental, se la ha calificado como una *sinfonía para cien voces*. En ella se introduce algo diferente de todo lo anterior: en la narrativa tradicional, el punto de vista es único, en JDV, el punto de vista es múltiple; al leer la historia es evidente el cambio, desde el punto de vista del nivel, de la realidad. En *María Joaquina* sucede así, unos personajes dicen una cosa, afirman cosas ciertas que, sin embargo, se transforma más adelante en una serie de versiones que aparecen en el relato, como, por ejemplo, los novios de la protagonista que aumentan en progresión geométrica y luego son asesinados en las montañas; pero primero son 5 y, a partir de los rumores, terminan en 105 mil, hipérbole propia del barroco y del realismo mágico. El cambio es también, desde el punto de vista de la estructura narrativa, de la perspectiva a nivel de la realidad. Todo ello es experimentalismo. Cambia la perspectiva del narrador, del nivel de realidad, del nivel temporal y del personaje que, no es visto de manera plana, cada quien va componiendo el personaje a su modo. Todos estos cambios en la forma de construcción, los considero, experimentalismo (Álvarez, 2016).

Para Jorge Dávila su obra alcanza una condición social cuando miramos los personajes que, como en cualquier obra narrativa, se envuelven en los conflictos de la sociedad, esto a nivel personal y colectivo. A su vez, esta mirada genera formas particulares, en cada ocasión diferentes: una cosa es la expresión habitual de una sociedad tradicional llamada estable y otra cosa son las formas neológicas coloquiales de una sociedad rota que no tiene un estándar, sino una serie de núcleos que van apareciendo de acuerdo con las necesidades de los movimientos personales, sociales, humanos.

A los personajes y las personas, a las actitudes sociales, tanto de los actores como de los espectadores, los mira desde la condición protagónica-antagónica. Se mueven en un mundo como una especie de comparsa: “Pasa el chofer, el vendedor, que no tienen papeles protagonistas, pero están ahí y están actuando a su modo” (Álvarez, 2016). Los personajes también los construye con lo que él llama “el método Proust”: una construcción no a partir de muchos seres humanos, sino que en un solo personaje pueden llegar a existir hasta 17 personas reales.

La obra de Jorge Dávila está asociada a un lenguaje privilegiado por la calidad exhibida en sus descripciones con trazos precisos que dibujan la vida y el transcurrir con genialidad.¹¹ Su destreza para usar y convertir su lenguaje en obras de arte literario es semejante al laborioso trabajo de la mujer que *borda* o *teje*, con habilidad, las labores y la vida. En sus cuentos brillan imágenes reiteradas de muchas maneras: “Más allá la cinta métrica, de las madejas de colores, de las agujas y el dedal. Cortan la seda, el lino, los terciopelos, holandas y batistas con aguda precisión, y un día pueden cortar el hilo de la vida” (Dávila, 2001, p. 115). Sus textos se vuelven sentencias y sus evocaciones se convierten en el marco de las historias que atrapan al lector.

El trabajo de tejer y destejer se consolida como una deliciosa provocación que nace de la lectura de las palabras que se van punteando con habilidad. Es una invitación a encontrar, en las narraciones daviilanas, la presencia de símbolos que se sostienen en el lenguaje, como una tarea apasionante, que impulsa a continuar el desarrollo de cada historia, igual a lo que sucede en las *Mil y una noches*, una conclusión inconclusa que deja siempre latente la necesidad de continuar con la lectura.

11 Un mundo caracterizado magistralmente no solo en cuanto a las relaciones sociales, sino al “escenario” y los seres: la casa aristocrática —con una pátina de elegancia y vejez, de decadencia—, la del profesional, la pulpería, la cantina, el prostíbulo disimulado, el antro de la bruja, el cuchitril de la solterona, el baldío para juegos inocentes y de los otros (Dávila, 1980, p. 186).

Esa seducción a la que nos enfrentamos en los textos se logra desde dos acciones: una, a través de palabras que edifican las historias a partir de insinuaciones, ironías, burlas, chismes, críticas, que invitan a múltiples interpretaciones del ánimo dibujado en cada historia. Otra, al observar-nombrar los objetos de la casa, como parte de la temática daviñana, lo que nos conduce por ese transitar en la *intimidad*, a ratos de manera inevitable, pues la historia atrapa y vuelve a cada uno cómplice o partícipe del relato:

Solo hay un pequeño inconveniente. Ya tú conoces a nuestra querida Sole, tan llena de supersticiones, de creencias, de ideas. Ella afirma que el espejo sigue, y en especial a mí. / _Es un espía, dice, con voz enronquecida, fíjate, te está mirando, pasa todo el tiempo acechándote, escudriñando tus movimientos, tus actos, tu cuerpo, para luego contarte todas tus intimidades, con detalle a Carlos, seguramente (Dávila, 2011).

A pesar de tener claro el punto de vista, acerca del alcance de una obra literaria, Jorge Dávila sostiene que tiene dudas sobre si la literatura aporta directamente a conocer a una sociedad; sostiene que más bien la literatura es, para él, un vehículo de conocimiento, pero un vehículo de conocimiento de mucho cuidado porque está mezclado con la ficción. En ese caso la considera más un medio de entretenimiento, un vehículo de reflexión que puede evocar momentos que, aunque no sean marcados por la historia, tienen conexión con la historia y que pueden servir para reflexionar los momentos históricos de la sociedad.

Al cierre de este capítulo, múltiples sensaciones quedan jugando en la mente. Este encuentro cercano con el escritor y su obra ha servido para abrir una nueva página, en la que se busca contestar las preguntas que han sembrado el diálogo y la intimidad de éste. Aparecen nuevas interrogantes y la inevitable necesidad de responderlos, lo que se desencadena en otras reflexiones e ideas que van tejiendo los capítulos que a continuación se escriben, en un incesante recorrido en el que un tema se cierra solo para volverse a abrir junto a otro, con nuevas preguntas sobre lo desconocido y lo infinito de la creación literaria.

La realidad en el espejo del lenguaje

*A veces, en el silencio del ático, me da por
balancearme, entonces, todos los objetos
amontonados en la penumbra me miran con recelo.
—Está loca, murmuran, está loca. Poseída.
Yo, indiferente, sonrío y continúo con mi vaivén;
total, ¿qué me puede importar lo que cuatro
cachivaches sin clase piensen de mí?*

(Jorge Dávila Vázquez)

Sin duda la característica primaria del lenguaje humano es la intención de mostrar, de dejar ver, de hacer evidente el pensamiento. Este trabajo posee una reflexión constante sobre esa intencionalidad del lenguaje que atraviesa este estudio. Se puede considerar, hasta cierto punto, una acción metalingüística porque usa las palabras para reflexionar sobre las palabras exponentes de un pensamiento, que recorre una obra literaria que ha sido considerada por esa cualidad maravillosa del uso creativo y original de las imágenes. Pero esta tarea es compleja, pues al enfrentar el pensamiento y pretender dar forma a tantas ideas, muchas veces el lenguaje se presenta limitado, lo que genera una lucha, a veces inalcanzable, que se produce en el enfrentamiento entre lo abstracto y lo concreto. A esto debemos añadir la necesidad imperante que tenemos las personas de lograr reflejar, en un componente claro y significativo, lo que cada nombre representa emocional, psicológica y sentimentalmente.

Dicho así, es evidente que buscamos al lenguaje como continente de todos los acontecimientos racionales e irracionales que nuestra mente produce. Pero, a pesar de que nuestro pensamiento se presenta inalcanzable, la necesidad de comunicarnos es poderosa y está muy bien acompañada del lenguaje, que se ingenia para superar cada barrera comunicativa, con algún artificio o sobresaliente acierto, saliendo al paso de las necesidades expresivas, por difíciles que éstas sean, y va tomando un rol medular y protagónico hasta convertirse en pensamiento.

Cuando hablamos no hacemos procesos de reflexión constante para decidir si las palabras que salen de nuestra boca están representando fielmente lo que decimos, sino que, a cambio del uso reflexivo, encontramos otro mecanismo más efectivo, el uso de la imagen, que potencia toda forma de nombrar. La historia muestra que los estudios que se han hecho sobre el lenguaje son extenuantes y profundos. No podemos hablar de él sin entrar al mundo de las ideas, y no podemos hablar de las ideas sin referirnos a las cosas; tampoco es posible tomarlo como un simple referente porque las palabras son significativas en la medida que cada una se distingue de la otra, lo que conforma esa infinitud del lenguaje. Es por ello por lo que esta deliberación se apega más bien al sentido subjetivo de ese encuentro.

Está claro que estas reflexiones que anteceden están vinculadas a cualquier manifestación del lenguaje humano y su consolidación como medio de comunicación. Sin embargo, esta propuesta se centra en un tipo particular, uno especial, complejo y artificioso como el que se yerge dentro de la creación literaria. Una idea fija que acompaña este estudio es que el uso del lenguaje, desde la mirada de la literatura, tiene un rol vital porque no solo recoge el testimonio de una historia, lo narra y dibuja, sino que lo re-crea y ese también es el trabajo de las imágenes, signos o palabras. La literatura puede representar la realidad, la vida y la historia humana; el lenguaje representa y se representa a sí mismo. Al leer el texto literario los conceptos o palabras se potencian y permiten un nuevo diálogo, logran extraer los pensamientos a la superficie y se

tornan en superficie que muestran un camino que se va dibujando a medida que la lectura se desarrolla, algunas veces de manera inconsciente, otras de forma mucho más sugerente.

Este capítulo le otorga atención a ese componente literario. En primer lugar, se mira al lenguaje a través de una imagen simbólica, la del tejido, que representa la faena entendida en la naturaleza sintáctica de su construcción, un tejido que se desarrolla en forma perfecta, armónica y arquitectónica. Perfecta, porque sigue un patrón cuyo inicio camina a una consecución ineludible; armónica, porque ese patrón de elaboración da como resultado un producto entendible, útil y sobre todo hermoso —no solo en el caso del uso literario de las palabras, sino la elección de cada una de ellas—; finalmente arquitectónico, en el sentido de edificación sintagmal organizada, cimentada y erigida, con la habilidad y genialidad que solo el ser humano puede lograr. Si el lenguaje es un tejido que se intuye desde la realización lógica racional, la literatura es el tejido estético, singular y perfecto de la construcción de la imaginación.

En segundo lugar, este capítulo hace énfasis en ese tejido literario como un reflejo de la realidad cambiante y mutable, igual que los símbolos que la muestran. Se propone una reflexión de nuestra condición frente a la característica interna del lenguaje, irrepresentable en su totalidad. Sin embargo, es preciso reconocer que no se estamos frente un análisis académico del componente lingüístico de la acción del lenguaje. El apartado titulado “Más allá del reflejo lenguaje-literatura” hará referencia a esa cualidad interna del lenguaje de proyectar nuestras ideas y pensamientos, en donde la literatura aparece como el medio que refleja aquello, pero conscientes de que ésta no se ha creado con ese propósito.

Para Dávila, la narración es su manera de rescatar la memoria, a la que él mira como un río. Esta imagen bien puede ser una paradoja: un río que fluye nunca es el mismo. El río, en su condición de devenir invita a pensar que una historia nunca volverá a ser la misma; y es verdad, aunque la historia quede escrita y perennizada en las hojas del libro, nunca será la misma, porque quien la lea será el agua nueva de ese río.

De todos los textos de creación del hombre, el literario es el que muestra este carácter del lenguaje de re-pensarse, re-crearse y re-construirse infinitamente, cualidad que lo asemeja al pensamiento humano que tiene las mismas características. El ser de la literatura es inaprensible, tal como ese río que fluye, lo esencial concreto, objetivo y estático no existe en la obra literaria; lo que existe son palabras que la componen como un reflejo del otro lado del espejo en el que al mirarnos dejamos de ser nosotros mismos.

Jorge Dávila el tejedor de palabras

Aunque Dávila construye como un afanoso arquitecto, ladrillo a ladrillo, palabra por palabra, existe una imagen ancestral que resalta en sus cuentos, está relacionada con la labor de la tejedora. De esta habilidad, característica de la mujer, Dávila hace toda una faena. Así como la paciente Penélope teje a diario para destejer en la penumbra de su habitación, así teje el escritor, y en la misma penumbra desteje sus recuerdos que luego, puntada a puntada, reconstruyen su propia ficción:

La señora de Ítaca, rodeada de sus criadas, hila en una rueca de plata. El día cae con su peso de polvo sobre las encinas de la isla. / Entra Odiseo en la estancia, las mujeres se retiran. /- Esta mañana olvidé contarte unos sueños que tuve anoche, dice el hijo de Laertes, conocido en todas las islas y en el continente por su ingenio, su astucia y la poca tierra que posee. / Ella lo mira con una ternura y un amor que durarán por toda la eternidad, pese a que él no siempre le será fiel. /- Cuéntamelos ahora, dice, y suspende la labor. /- Luchaba desde hacía mucho en una tierra de bárbaros, y se me ocurrió que para tomar la ciudad que sitiábamos desde un tiempo que ya nadie recordaba, yo conocía la solución. Pero los dioses me impedían rebelarla (Dávila, 2004, p. 113).

Tomar la imagen de tejer no ha sido una acción fortuita o aventurada. La lectura constante de los cuentos davilianos abarca un aspecto fundamental y vinculante con elementos cotidianos que se universalizan a lo largo del tiempo, en distintas obras literarias. Este escritor posee una habilidad extrema para encontrar la punta del ovillo con el que

empieza a tejer, con ayuda de un lenguaje procaz, historias que se yerguen hasta alcanzar el nivel de una exquisita obra literaria como el caso de su versión de Caperucita narrada en la modalidad de micro-cuento: “Después de lo que pasó en el bosque —tenebroso asunto, de todos conocido—, a la niña esta se le adivinan las orejas de lobo debajo de su caperuza colorada” (Dávila, 1994, p. 121).

En su lenguaje abundan palabras cargadas de exposición semántica y cualidades estéticas, y de referencias locales, regionales y costumbristas, cuyas características son distintivas de unas formas de vida, de actitudes y muestra de la cotidiana vida de las personas:

Como en casi toda su producción literaria, lo culto sigue asociado a los libros leídos, los conciertos escuchados, los cuadros vistos, las piezas operísticas o ballets disfrutados, mientras que lo popular descansa en el lenguaje coloquial de los diversos estratos sociales que pueblan la ciudad (Curbelo, 2017, p. 7).

Los cuentos de Jorge Dávila están atravesados por aquello que provoca una constante reflexión frente a la constitución de los seres humanos: “Hay familias, como la nuestra, que se parecen a ciertos pueblos, viven de las glorias pasadas” (Dávila, 2014, p. 21).

Cuando el filósofo Michel Foucault reflexiona sobre el lenguaje lo define como el lugar de la verdad y del tiempo con voz propia, con vida auténtica, origen y fin, día y noche de la manifestación humana; elemento determinante de la sociedad y parte vital del universo mismo. Está en la literatura y se constituye, a través de ella, en la voz sutil, de la profundidad del pensamiento:

Y lo que *es* el lenguaje (no lo que quiere decir ni la forma en que lo dice), lo que es en su ser, es esta voz tan tenue, esta regresión tan imperceptible, esta debilidad en el fondo y alrededor de cualquier cosa, de cualquier rostro, que baña en una misma claridad neutra —día y noche a la vez—, el esfuerzo tardío del origen, la erosión temprana de la muerte (Foucault, 1997, p. 40).

El recorrido por la narrativa provoca esa forma auténtica de mirar a través de las palabras y cada vez que se emprende la lectura de una historia conformamos un complejo sistema de ideas con imágenes que se yerguen hasta dibujar, en forma clara, la imagen total de la historia narrada. La posibilidad infinita de retomar la narración, trazada de manera estética, reviste al lector de una nueva perspectiva, así mismo infinita, y más allá del tiempo narrado, las palabras dan forma a los estados pasionales y sentimentales de los personajes hasta lograr instituirse y anteponerse a sus pensamientos. No se trata de un narrador omnisciente que sabe y conoce de antemano todo lo que ocurrirá y todo lo que vivirán sus personajes.¹² Esta forma de narrar descubre nuevas posibilidades de constituirse, uno mismo, *en* el lenguaje con el que están contruidos, con habilidad, los elementos narrativos: “—«Tú y yo sabemos la verdad de lo que escribes»” (Dávila, 2001, p. 148).

Estas reflexiones sobre el lenguaje no solo sirven a la literatura, están también direccionadas a la ciencia, porque esta va construyendo, a lo largo de la vida, una historia vinculante en la que todos los seres humanos nos convertimos en coloridos fragmentos con los que se conforma una sociedad, temporal y espacial. Logramos una suerte de tapiz que se va dibujando de forma más bien simbólica y pintoresca, antes que organizada o coherente. De ello se desprende que, si alguien quiere conocer al ser humano, es necesario entenderlo desde su lenguaje, y la literatura se convierte en su medio más cercano: “Además de las cosas de comer le gustan los colores oscuros, la música antigua que pasa una emisora desde las diez de la noche, la baraja española, tejer en palillos, preparar jalea, no tener pesadillas, asistir a los velorios, chismear” (Dávila, 2001, p. 27). Entiéndase que conocer al hombre desde su lenguaje de ningún modo es conocerlo por la forma en que habla o dice algo. La

12 La casi ausencia de un narrador en tercera persona y el uso predominante del monólogo interior, originan una forma de relato muy peculiar a la que podríamos llamar “dramática” o “cinematográfica”. En el teatro y en el cine, la presencia visual —ante el espectador— del personaje que habla o monologa para sus adentros, hace innecesaria cualquier otra forma de identificación (Dávila, 1980, p. 186).

posibilidad de conocer desde el lenguaje es mucho más compleja y sublime; define al ser más allá de lo que él consolida en su mensaje materializado en palabras que, al ser expuesto, corre el riesgo de desaparecer. Para Foucault el “hablo” casi es sinónimo de “miento”.¹³ Lo compara con el canto de las sirenas que, desde una perspectiva puede ser veraz, pero que desde otra puede convertirse en una falacia. Hablar es más que decir algo, dibujarlo. Lo *dicho*, muchas veces, no está totalmente evidente en la forma del habla. Quizás la elección de las palabras para hablar apoye más bien la necesidad de esquivar una verdad, más profunda y más íntima. Dice Foucault:

Pero podría ocurrir que las cosas no fueran tan simples. Si bien la posición formal del “hablo” no plantea ningún problema específico, su sentido, a pesar de su aparente claridad, abre un abanico de cuestiones quizá ilimitado. “Hablo” en efecto se refiere a un discurso que, a la vez que le ofrece un objeto, le sirve de soporte. Ahora bien, este discurso está ausente; el “hablo” no es dueño de su soberanía más que en la ausencia de cualquier otro lenguaje; el discurso del que hablo no preexiste a la desnudez enunciada en el momento que digo “hablo” y desaparece en el mismo instante en que me callo. Toda posibilidad de lenguaje se encuentra aquí evaporada por la transitividad en que el lenguaje se produce (2014, p. 9).

Se afirma que el lenguaje otorga al ser humano una particularidad sustancial cuando elige tal o cual palabra. Esto es precisamente lo más asombroso de internarse en las palabras de un texto, ya sea escrito u oral. La habilidad con la que el emisor se envuelve en el discurso ha de llevarle de la mano por el universo que va dibujando como evidencia de

13 En la introducción de *El pensamiento del afuera*, Foucault manifiesta su postura frente a la necesidad de entender por qué *hablo* se convierte en *miento*. La intención del filósofo francés radica en la reflexión de que al momento que la palabra es expulsada de nuestra realidad en forma física y material, ha dejado de existir, ha pasado a otra esfera de la existencia y ha dejado un vacío, un desierto del que ya no es parte. La expulsión de la palabra es al mismo tiempo la negación de la palabra: “La palabra de la palabra nos conduce por la literatura, pero quizás también por otros caminos, a ese afuera donde desaparece el sujeto que habla” (2014, p. 14).

su intimidad. No se trata de hablar, se trata de ser. De hacerse ver desde las palabras:

Desde el momento en que la luz ilumina las cosas, vemos las cosas, pero ya no son esas mismas cosas. El lenguaje hace brillar para nosotros las cosas, pero ya no son las cosas mismas. El lenguaje hace brillar la claridad del ser, pero ya no es el ser mismo; es el ser rutilante de la claridad del lenguaje (Rojas, 2006, p. 206).

En este tejido del lenguaje —metáfora de la función creadora— la puntada generadora puede equipararse a una palabra. “Palabra-puntada” que situada en otro espacio del discurso ya no tiene la misma función o significado. Este tejido cuidadoso y propicio para dar cabida al mensaje se asemeja más bien a la postura heideggeriana que sostiene que el lenguaje es la casa del ser, un ser que es constituido por el lenguaje. En este sentido, la literatura adquiere un papel protagónico que impulsa a la palabra. No es un acto aventurado el querer mirar al texto literario desde la perspectiva de la consolidación de su mensaje:

Desde el momento de su entrada al convento, todo había sido oraciones y labores, silencio y medida, incomodidad y compañeras que, so pretexto de santificación, la fastidiaban, y hasta la herían, mientras ella sonreía tímidamente, aunque adentro se le formaba un pequeño y pronto evaporado laguito de rencor (Dávila, 2014, p. 53).

La lectura de los cuentos davilianos nos lleva hacia esas palabras que construyen el pensamiento como mensaje íntimo. Y la obra literaria se trasluce a partir del uso de las palabras expuestas en el texto, así lo define también Michel Foucault en su obra *La gran extranjería*:

La literatura es en el fondo un habla que obedece tal vez al código en el que está situada, pero que, en el momento mismo de comenzar, y en cada una de las palabras que pronuncia, compromete el código en el cual está situada y es comprometida (2015, p. 100).

Quien habla a través del texto está expulsado y se convierte en el elemento observable desde la perspectiva del lector:

Vale decir que, cada vez que alguien toma la pluma para escribir algo, hace literatura en la medida en que, si se quiere, la coacción del código queda suspendida en el acto mismo de escribir la palabra: una suspensión por la cual, en última instancia, la palabra muy bien podría no obedecer al código de la lengua (Foucault, 2015, p. 100).

Esta expulsión del que habla es lo que transmuta de código a mensaje. Existe la posibilidad de que, al momento de tejer el texto, quien lo teja, esté supeditado a su pensamiento, pero que quien lo lea, lo descifre desde su propia condición-código.

Esta configuración del ser humano, a la que se concibe como un tejido de tapiz, como un mosaico de características, es también el elemento símbolo de las diferencias profundas que se construyen en función de los espacios en los que se convive. Entender al lenguaje como un medio para mirarnos significa que la palabra tiene un enorme valor al momento de construir esa concepción. Así como la palabra define las diferencias, también las unifica y universaliza:

Desde que hace veinte siglos se le encargó la misión, no ha podido recuperar su divino equilibrio. No es para menos. Debía acercarse a la joven, saludarla y anunciar aquello que él mismo, pese a su celestial entendimiento, no alcanzaba a comprender: el Hijo de su Señor nacería de ella, una virgen, que no había conocido varón/. Acostumbrado a las diversas reacciones humanas ante la presencia angélica, pensó que esta doncellita de Nazaret haría toda una escena, con gritería histérica, llamados a la familia y a los vecinos, milagrería y desmayos incluidos; pero su asombro no tuvo límites, al ver la forma mansa, simple, en que ella aceptaba el misterio y lo acogía en su vientre, con infinita ternura, como solo pueden hacerlo las mujeres, con el hijo que ha de nacer muchos meses después de que ellas tienen conocimiento de que van a ser madres (Dávila, 1995, p. 125).

Si esta historia que acabamos de leer no estuviera en el imaginario de la humanidad, solo tendría valor en el contexto sociocultural inmediato, es decir, la interiorizarían aquellos cuyo código social está estrechamente vinculado. Las palabras cargadas de rumores y mensa-

jes no siempre dicen lo que nombran, es preciso ubicarlas de manera ontológica. La función connotativa de la palabra provoca múltiples significados y sus interpretaciones, casi siempre, van determinadas por innumerables realidades que son a su vez condicionadas. Esta cualidad está sujeta al contexto temporal, espacial, social, generacional, etc. Por ello su característica de innumerable.

José Luis Pardo sostiene que:

La conciencia de que el lenguaje presenta un doblez [denotación explícita, connotación implícita] es, probablemente, tan antigua como la conciencia misma del lenguaje [...]. Las palabras quieren decir algo más. [...], esta espesura o vida íntima solo la tienen las palabras desde el momento en que son dichas (1992, pp. 56-57).

Este doblez del que habla el pensador español es lo que consideramos el tejido del lenguaje. Un doblez que representa, por un lado, la cara que expone lo mentado, que lo nombra, que lo expulsa a través de la palabra; y un revés o envés que contiene la esencia del mensaje. Bien claro está que la lectura de un cuento, de una proposición, idea o frase podría quedar sujeta a lo que cada uno quiere entender o interpretar de ella; en este caso se trata de la postura privilegiada en la que se ubica el lector. Pensemos que en la gran mayoría de casos el interlocutor (autor del texto) no está presente para explicar cuál era su intención al escribir, entonces queda abierta esa maravillosa posibilidad a la que, lejos de llamar “interpretación”, deberíamos considerar una interiorización, es decir, tomar la lectura desde la propia realidad de quien la lee, constituir el texto como parte de la forma de mirar y observar una realidad en la que dejo de ser un decodificador para dar paso a un protagonismo emocional frente a lo que el texto me dicta. Asumir esa espesura de la palabra dicha.

Esta palabra expulsada por el escritor se convierte en un medio para mirar la realidad. Existe una poderosa comparación entre el mirar como observar y ver, frente al *mirar* como *abstraer*, *extraer*, *asimilar*. En el primer caso, se trata de enfrentarse de forma sensitiva al elemento

observado (podemos observar una foto, una imagen, un cuadro y podemos determinar algunas sensaciones que no las acabaríamos de describir), sin embargo, nunca será posible limitar esa mirada a una simple interpretación, debemos entender que este *mirar* al que nos referimos obliga a situarse, a “espacializarse”, como ocurre cuando la palabra, a través de un símbolo, una metáfora, alcanza a definir emociones y sensaciones indescriptibles. Cuando la palabra pasa de nombrar al objeto a contenerlo, es cuando se logra ese *mirar* abstraído al que nos referimos. Foucault lo expone de manera maravillosa en el siguiente párrafo:

La relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles una y otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de sintaxis. [...] el nombre propio no es más que el artificio: permite señalar con el dedo, es decir, pasar subrepticamente del espacio del que se habla al espacio que se contempla (1970 p. 19).

Aquí queda manifiesta la idea de que el lenguaje nos constituye, porque la palabra ya no solo nombra o muestra, sino que *se muestra* y *deja ver* desde quien la asume. Una mirada al ser que habla determina una parte de la realidad de la palabra nombrada, pero es preciso mucho más, es preciso tejer y construir la escena perfecta, dejar hablar a las cosas, a los silencios, a los espacios, dejar actuar, lo que Foucault denomina como “sucesiones de sintaxis”. Ese es el tejido al que nos referimos y buscamos en la literatura:

En atardeceres sucesivos, Antonia Vicuña contempló el desdibujamiento de los árboles, contra el sol moribundo, en tanto se iba perdiendo, con lentitud, el contorno de sus recuerdos y quedaban solo unas cuantas vagas ideas, como troncos arrastrados por la corriente del pasado, como islas en el instante azul de la memoria. / (Venían los primos. Jugábamos en ese estante (¿o estanque?) resplandeciente, donde navegaban barcos

de papel. Todavía puedo contemplar la chispa dorada del agua en la luz del medio día, al caer desde una flor de piedra) (Dávila, 1991, p. 76).

Este tejido sintáctico se va conformando con absoluta naturalidad en la obra literaria, pero también se encuentra, asombrosa y oportunamente, en las reflexiones filosóficas. En este fragmento del cuento “Paisaje al atardecer” no podemos pasar sin evocar, nosotros mismos, aquellos paisajes de nuestra propia infancia. No son los paisajes de la juventud o la edad madura, porque términos como lentitud, memoria y chispa dorada, están vinculados más bien a la inocencia y espontaneidad con la que la infancia abstrae las cosas de la naturaleza. De otro lado está el *juego* de palabras, en dónde el verbo *jugábamos* posee una fuerte carga semántica e imaginativa que actúa, casi de manera inconsciente, con el estanque como estante. Para el niño que está en total proceso de asimilación de vocabulario, el acercamiento sonoro que le producen algunos fonemas va marcando en su estructura mental clasificaciones y categorías que se encierran en la concepción, significación y utilidad de un vocablo. Así *estante* como el mueble que acoge los objetos y los exhibe bien podría tener, en la mente infantil, la misma función del *estanque* como el espacio que acoge múltiples elementos: agua, peces, patos, algas, sensaciones y hasta juguetes como barcos de papel. Es solo en la relación conceptual consciente cuando podemos determinar el objeto nombrado en función del nombre que se le otorga.

Cuando construimos un texto escrito es habitual cuidar las relaciones lógicas de los fonemas y las palabras, pero cuando lo hacemos desde la oralidad, es más útil trabajar desde las emociones que se desprenden de un acontecimiento. Llevar al plano de lo tangible, a través de la escritura, las emociones, es la tarea magistral de la literatura, tarea compleja si no sabemos combinar los términos y ubicarlos para producir estas sensaciones. Un texto literario que carece de este sentido no podría calificarse como tal.

No tengo nada más que decir, musitó, mordiéndose los labios, mientras cruzaban por su mente extrañas ideas, lejanos recuerdos.

—¿Conocía usted al acusado?

“El abejorro, el abejorro, había un abejorro azul zumbando...” (Claros jardines de la infancia, secretos).

—¿Desde cuándo lo conocía?

“Justina dijo que había visto un ángel. Nadie le creyó. Nadie le creía nunca nada a Justina. Nadie”.

—El día del atentado usted se levantó como de costumbre...

(Vio los hilos de lluvia, tenuemente, resbalando por los cristales sucios. Recordó que en una tarde así él había estado con Justina, y se acordaron de la vez que veían un abejorro en el jardín de la casa de al lado).

—Repita eso: caminó usted lentamente, no, no ha dicho distraídamente, ha dicho lentamente, léalo señor secretario (Dávila, 1979, pp. 93-94).

La forma cuidadosa con la que se construye un cuento, una narración (desde luego también la poesía) está vinculada al uso motivado del lenguaje,¹⁴ en donde la palabra va más allá de nombrar la *cosa*. En el fragmento que antecede, del cuento “El testigo”, solo si entramos en la lectura y tomamos la disposición sintáctica de las palabras, podemos involucrarnos con la historia que cuenta el interrogatorio a una persona que, mientras responde, rememora momentos de su infancia. Es evidente la condición de connotación del lenguaje y el doblez de la palabra del que habla Pardo, que se deja ver en todo el mosaico tejido de esa sintaxis elaborada, lo que se asemeja al tapiz hábilmente conseguido y que culmina en una armoniosa obra final, concreta, terminada (nunca cerrada).

14 El término “motivado” corresponde a Saussure. Está relacionado con la doble articulación del lenguaje que propone Martinet: el significante y el significado, sincronía y asincronía, arbitrario y motivado. Así, Rojas sostiene que “no hay pues una pura arbitrariedad. Las palabras no se originan porque sí; tienen su motivación en el interior de la lengua, no fuera de ella [...] El giro lingüístico de Saussure consiste en la tesis fundamental de que es la lengua la que organiza el pensamiento, y no al revés” (2006, p. 134).

Para ilustrar esta idea de infinitud de secuencias, en donde intérprete se convierte en interpretado, en donde el sujeto se transforma en objeto y el objeto en sujeto, podemos utilizar el símbolo topológico de la banda de Möbius, que ilustra esa forma circular y con frontera al mismo tiempo, cualidad bidimensional del lenguaje que aparenta dos caras: *significante y significado*, y que, sin embargo, se trata de la misma cara porque sin una no aparece la otra.¹⁵ Una imagen que muestra un lado de la realidad y al mismo tiempo pasa a ser la realidad. En la literatura se sublima esa contextura y su condición inconmensurable, como en el fragmento del cuento, en donde entramos y salimos de la ficción a la realidad y viceversa:

Sheerezada tenía, por supuesto, la voz, los ademanes, los ojos de Laurita, y como ella poseía el don milagroso de narrar. ¿Salvaría su vida? Rezábamos porque así fuera, y enseguida estábamos ya navegando con Simbad en su barco, que acababa estrellándose contra la montaña de imán; salíamos de la lámpara de Aladino y le ayudábamos a vencer a su enemigo y a conquistar a la princesa; volábamos por los aires, sujetos a un genio cascarrabias, que podía soltarnos como lo hizo con el calendario tuerto; y temblando de miedo, olvidábamos la fórmula mágica, el «ábrete sésamo» de Ali Baba, encerrados en la cueva, donde los cuarenta ladrones habían acumulado tesoros infinitos...

–Laurita, hija, –le decía la abuela, en tono severo–, por qué no les hablas a estos chicos de cosas más reales... más útiles (Dávila, 2004, pp. 160-161).

Este fragmento del cuento “La noche maravillosa” permite esta reflexión sobre el lenguaje y su doblez. Por instantes estamos dentro de la historia y luego la estamos mirando desde afuera y esa sensación se multiplica. La acción metalingüística nos lleva a una interpretación in-

15 La teoría literaria y filosófica de la banda de Möbius está basada en el descubrimiento matemático que habla de una superficie con dos dimensiones no orientables que cuentan con un solo lado en el espacio, no posee un principio ni un fin. Sus características de bidimensional y total son bien utilizadas en la literatura para construir historias que encierran estas cualidades.

finita en donde el intérprete conforma, por sí mismo, otro código, otro signo, otro sello. El análisis del lenguaje adquiere valor porque muestra las cosas, contenidas en las palabras que hablan por sí solas y definen las historias. Foucault lo dice:

Me gustaría hablar de otra cosa, de la extraña experiencia literaria que lleva al lenguaje a girar sobre sí mismo y descubre, en el reverso de nuestra tapicería verbal familiar, una ley asombrosa. Esa ley, creo que podríamos formularla así: no es cierto que el lenguaje se aplique a las cosas, en cambio, las cosas están contenidas y envueltas en el lenguaje como un tesoro hundido y silencioso en el estruendo del mar (2013, p. 56).

Visto así, el lenguaje no es una herramienta, sino nos constituye; no es un instrumento, y, sin embargo, construimos la realidad a partir de él. Estamos constituidos por el lenguaje de tal forma que, a medida que crecemos, lo vamos interiorizando al punto que nos volvemos uno mismo con él. Nuestra condición está definida por las palabras que usamos y sus maneras de mostrarse. Gadamer, en *Verdad y método*, también afirma que el lenguaje no es una herramienta ni un medio utilizado por la conciencia para comunicarse con el mundo. No es utilizado como algo absoluto y de total dominio, cada vez que nos conocemos lo hacemos con el lenguaje, esto implica que vamos creciendo con él: “Aprender a hablar no significa utilizar un instrumento ya existente para clasificar ese mundo familiar y conocido, sino que significa la adquisición de la familiaridad y conocimiento del mundo mismo tal como nos sale al encuentro” (2010, pp. 147-148). Este lenguaje se va depositando en nosotros como espacialidad y tiempo, porque al hablar construimos espacio y porque nos define en ese devenir infinito. El lenguaje nos constituye como espacio, como tiempo. Podemos entenderlo cuando decimos que los seres humanos estamos conformados de múltiples sensaciones y que estas sensaciones son los signos de las cualidades de los objetos y acontecimientos con los que convivimos:

La señora Susana no había leído a Flaubert ni a ningún otro escritor así de profano en su vida. Tengo la impresión de que no pasó de su devo-

cionario y de esas revistas que repartían los curas con fines píos y para recaudar algún dinerillo (Dávila, 2004, p. 149).

Este fragmento del cuento “La señora Susana” puede servir para ilustrar lo anterior: en un primer momento de la lectura, la sensación de convivencia está determinada más bien por la negación; se trata de alguien que, en lugar de convivir con algo, pasa a definirse por la ausencia de ese algo, en este caso la ausencia de Flaubert. Es poderosa la imagen de la cinta de Möbius en este fragmento. El nombre de Flaubert es sinónimo de la búsqueda de la “palabra exacta” (*le mot just*) —eso es lo que en este trabajo pretendemos— e inmediatamente estamos transitando en dos dimensiones: la del escritor del fragmento (Jorge Dávila) y la del elemento introducido en el cuento (Flaubert). Transitamos por el pasadizo, por la cinta. Pareciera que nos salimos por un momento de una dimensión para pasar a otra, pero en seguida caemos en la misma dimensión.¹⁶ Volviendo al cuento, Susana no convive con Flaubert, entonces, con qué o con quién convive. Con nada profano. Entonces, *profano* y *Flaubert* son sinónimos. El término profano ya no es adjetivo, sino sustantivo, al igual que Flaubert. Los dos nombran y sustancian lo evocado. Más adelante dirá que convive con lecturas piadosas. Antes de seguir la lectura del cuento (pues este fragmento es introductorio), ya sabemos que Susana, la protagonista de Dávila, no se parece en nada a Emma Bovary, la protagonista de Flaubert. Tiempo y espacio consolidados en una sola dimensión gracias a la literatura.

Nuestro rápido análisis nos ha llevado otra vez a la reflexión de que la palabra está cargada de significados, que se desprenden de las percepciones que representan los objetos que aprehendemos desde todas

16 Julio Cortázar es hábil en el juego de las palabras, con el cambio de dimensiones tiempo-espaciales. Algunos de sus cuentos: “La noche bocarriba”, “Continuidad en los parques” y “La isla al medio día” pueden mostrar esta transposición que en este trabajo no es vista como recurso literario, sino como elemento medular que se contiene en el uso de palabras. Un solo vocablo arroja al espectador hacia otra dimensión.

las sensaciones. El juego del interior-exterior con el que nos enfrentamos cuando utilizamos las palabras, permite pensar que el lenguaje es naturalmente mutable y está determinado, en gran parte, por esas percepciones-sensaciones que conforman cada una de nuestras realidades. En este caso estamos utilizando la literatura como el camino que abre las múltiples posibilidades que, asociadas al código, dejan ver: “Toda literatura, como acto de habla, solo es posible con respecto a esa lengua, con respecto a las estructuras de códigos que hacen que cada palabra de la lengua efectivamente pronunciada se vuelva transparente y pueda ser comprendida” (Foucault, 2013, p. 99).

El uso de las palabras permite el juego en el que los escenarios pueden trastocarse. Así, lo que está dentro de mí se exterioriza, se hace de otro; lo que está fuera, se interioriza y pasa a formar parte de mí. Esto es posible mirarlo desde el análisis del lenguaje. Una frase, una idea, un pensamiento de la narración pueden tener esas condiciones geniales que muestran este juego interior-exterior, en donde el hombre ya no es visto como esencia ni como ser, ni siquiera desde su subjetividad, sino que es considerado como *ser de lenguaje*, en donde prima la verdad del lenguaje, lo que se consigue a partir de la lectura de una historia: “A los ochenta años, creyéndose golondrina, voló de un octavo piso. Nadie ha vuelto a saber de ella” (Dávila, 2001, p. 68). La construcción de una idea, proposición, relato, cuento, en fin, de cualquier pensamiento que contiene sentido, es un proceso de mucho cuidado. El sentido es importante, porque las palabras, a veces, no tienen sentido, somos nosotros quienes les otorgamos ese valor, en la construcción de la comunicación.

La laboriosa pasión de quien pinta, teje y dibuja con las palabras ha obligado la reflexión sobre ese inalcanzable y maravilloso mundo del lenguaje. Este trabajo ha mirado, durante todo su recorrido, cómo el escritor logra iluminar un relato, una historia, un momento con una palabra que se une, en forma sutil y mágica, a otras, hasta alcanzar un brillo genuino y provocativo. A veces se siente que un solo vocablo puede iniciar un diálogo potente con el recuerdo, la fantasía y la reflexión.

Esta imagen del tejido se fortalece de continuo porque se convierte en un símbolo y en un signo a partir del cual es posible explicar la sensación de ese constructo vasto e inagotable que es el lenguaje. Así como pocos y contados puntos dan inicio a una obra útil y totalizante, de la misma manera, algunos sonidos, matizados por palabras, dan paso a un relato, un cuento o historia. De esta alegoría se desprende otra forma interesante de analizar la obra daviliana desde la reflexión del lenguaje, se trata de la imagen del espejo y su metáfora del reflejo que, desde la literatura, inspira nuevas realizaciones, algunas inusitadas, que se logran visualizar gracias a que el texto literario también muestra como lo hace un espejo.

Más allá del reflejo lenguaje-literatura

La relación entre lenguaje y literatura es un tema amplio que provoca siempre una reflexión tan apasionada como inagotable: una mirada hacia el componente cultural de cada sociedad que, a su vez, depende de distintos cánones y códigos que se evidencian en el componente ético y estético inherente al lenguaje. La historia de la humanidad muestra que son los poetas quienes mejor han dibujado ese “ser del lenguaje” del que habla Gadamer, porque la creación poética reviste de múltiples formas la realidad y el valor estético de una obra literaria no descansa solo en la forma cómo se ordenan las palabras, sino que son las palabras mismas las que adquieren valor y forma. Foucault lo define así:

La literatura no es un hecho en bruto del lenguaje que se deja penetrar poco a poco de la cuestión sutil, secundaria, de su esencia y su derecho a la existencia. Es en sí misma, la literatura es una instancia ahondada dentro del lenguaje, una distancia que se recorre sin cesar y sin que jamás se salve realmente; es, en fin, una suerte de lenguaje que oscila sobre sí, una suerte de vibración *in situ* (2015, p. 77).

La literatura y el lenguaje conviven y subsisten. El lenguaje, visto desde la literatura, posee formas y matices particulares que se construyen a través de personajes, ambientes y acontecimientos. La obra del

escritor cuencano Jorge Dávila está atravesada por esos matices que pintan las palabras con las que se ha logrado crear personajes singulares que exhiben, al mismo tiempo, elementos locales y universales, comunes por sus historias. No es asombroso que una mujer cuencana, que borda sin cansarse durante toda su vida, sufra iguales amarguras que la esposa del Ulises de Homero; o escuchar lamentos de un grupo de ancianas que comparten las añoranzas de su juventud igual que las viejas sirenas que lamentan el paso del tiempo: “La que dice que el pasado no existe, y atiza el fuego de sus noches desoladas con los pliegos de los cantos homéricos” (Dávila, 2018, p. 21), puesto que la universalidad del lenguaje logra ese perpetuo retorno.

Este volver infinito provoca la imagen reiterada de un *espejo* que se refleja a sí mismo y que, en este estudio, se propone observar para plantear algunas perspectivas sobre la lectura literaria. La primera imagen del espejo es la del bifrontismo, una constitución del lenguaje, cuyas palabras se reflejan y reflejan. Mirarse en el espejo es ver mi imagen reproducida y prolongada, y al mismo tiempo es ver otra imagen distinta: “Hay aquí como dos lados del espejo, pero lo que está a un lado, no se parece a lo que está al otro” (Deleuze, 1971, p. 40). En el libro *Lógica del sentido* de Gilles Deleuze existe esta reflexión sobre las dualidades: lenguaje-literatura, palabra-cosa, escritor-lector, escritura-obra, imágenes que en un momento se encuentran y reiteran, y en otro se alejan y se constituyen en sí mismas.

Estamos frente a la exégesis infinita de la obra literaria que se asocia a la interpretación de lo que el signo hace de la cosa nombrada, en un diálogo reiterante, en donde el lenguaje tiene el oficio de reflejar; reflejo que, por condiciones externas, moldea la realidad, hasta lograr una nueva imagen (otra realidad) y no la realidad misma; una condición de reflejo que se multiplica desde la mirada de quien se mira en él, como una supervivencia infinita: “El espejo opera como estrategia diseminadora tanto en la experiencia de quien lee como de quien escribe” (Sabino, 2017, p. 16). Cuando la literatura dice con palabras está reproduciendo

unas realidades que se pueden o no asemejar a la vida misma. Estas palabras son las que dejan salir a la superficie unas formas de entender y de abstraer el mundo en una pretensión admisible de designar el pensamiento, a pesar de que lo expresado nunca es igual a lo que expresa.

Foucault, en *Las palabras y las cosas*, expone esta reconstrucción infinita del lenguaje desde la época Clásica pasando por el Renacimiento hasta la Modernidad. Las palabras son determinantes de la representación, una tarea sin fin y de la cual tampoco se puede identificar su comienzo, puesto que todo lo nombrado tiene principio y final al momento mismo de ser nombrado y cada interpretación se superpone a otra interpretación. El hombre usa el lenguaje, pero no puede usarlo para dar una explicación objetiva del mismo, sin embargo, al usarlo, de algún modo ya lo entiende:

De la misma manera, aunque casi por inversión, el lenguaje se propone la tarea de restituir un discurso absolutamente primero, pero no puede enunciarlo sino por aproximación, tratando de decir al respecto cosas semejantes a él y haciendo nacer así al infinito las fidelidades vecinas y similares de la interpretación (Foucault, 1970, p. 54).

La interpretación de la obra literaria también es infinita no empieza con ella —le antecede y le sucede—, de allí su carácter inagotable. Desde luego, le antecede también al escritor no solo temporalmente, sino por la universalidad del tema tratado en cada una. Y antes de la obra, otros elementos (palabras) se ajustan para dar vida a esa obra, elementos que constituyen, a su vez, una forma de entender la realidad expuesta: “Toda interpretación de lo comprensible que ayude a otros a la comprensión tiene, desde luego, un carácter lingüístico” (Gadamer, 2011, p. 58). Esto nos muestra que el diálogo con el texto literario se explaya en una condición in-temporal, porque rompe todos los parámetros del tiempo y rebasa la condición sensorial de este elemento de medida, en virtud de que el lenguaje es, asimismo, inagotable. En consecuencia, lenguaje y obra literaria caminan de la mano.

La reflexión sobre el lenguaje es una condición sin la cual no podría abordarse una obra literaria que, compuesta y signada por palabras, logra un brillo y una condición singular. Foucault señala que “cada palabra, no bien escrita en la página en blanco de la obra, es una suerte de luz de giro que hace un guiño a algo que llamamos «literatura»” (2015, p. 79). En Dávila se puede hablar de una literatura iluminada, poblada de palabras que dan forma a un lenguaje particular,¹⁷ este lenguaje que recrea o reproduce unas formas también particulares, va dibujando escenas, paisajes, ambientes en donde los aspectos de la vida cotidiana, la simpleza de un día común, la naturaleza del entorno, la charla inocente, alcanzan un estado de acontecimiento protagónico que crece hasta llegar al nivel de la condición de universal; son episodios que se alejan de la nimiedad y pasan a la grandiosidad, evidenciando la capacidad creativa de un escritor que reconstruye esa realidad y la vida misma: “El ave fénix, fastidiada de tanta resurrección, se ha quedado en cenizas” (Dávila, 2001, p. 14).

Este juego entre la realidad y la ficción de la obra literaria no se limita a estas dos dimensiones, sino que —tal como el lenguaje— la literatura también se representa a sí misma y en sí misma:

Esta escritura hace de cualquier obra, en cierto modo, una pequeña representación, algo así como un modelo concreto de la literatura. Detenta la esencia de la literatura, pero da de ella al mismo tiempo su imagen visible, real. En este sentido se puede decir que cualquier obra

17 Este “lenguaje particular” al que nos referimos es indiscutible en el ámbito literario ecuatoriano. Críticos y escritores ecuatorianos lo han resaltado, ese es el caso de Antonio Sacoto quien en su estudio *El cuento ecuatoriano 1970-2010* sostiene que Dávila usa un lenguaje particular caracterizado por una condición distintiva y para sintetizarlo se recogen términos reiterantes en su estudio sobre Dávila como chismografía, bisbiseo, cuchicheo, susurros, suspiros, alusiones, etc., y sostiene: “...todos ellos con un sello muy morlaco (...), casi imperceptible de voces, o mejor, de medias voces, de susurros, de insinuaciones, una ópera omnia del chisme, el pan cotidiano de esas gentes que, a pesar de la modernidad, se aferran como alimañas, a su tradición, a su habla, a su cultura” (2012, p. 218).

dice no solamente lo que dice, lo que cuenta, su historia, su fábula, sino, además, dice lo que es la literatura (Foucault, 1996, p. 73).

A través de las imágenes, los signos o palabras, la obra literaria se deja ver. Es como una reinención constante que provoca la reflexión frente al hecho de que lenguaje y literatura pasan también por esa forma original o génesis, en el sentido de *poiesis*, la creación misma, el inicio de aquello que deja de estar oculto y se muestra como una novedad o invención. La vemos incluso como una pretensión de abstracción, acercándose así a la función de la misma filosofía:

¿Qué es este libro? Un largo canto sobre la palabra y sus revelaciones [...]. Un tributo a la poesía, parte esencial de la vida y de mi vida; la poesía, que para mí nunca ha sido discurso hermético, expresión indecifrible, sino forma de comunicación, declaración de amor, modo de estar en el mundo, solo o acompañado; canto y lamentación, exultación de alegría y tiniebla de dolor, que se hizo siempre, milagrosamente, y por sobre todas las cosas, PALABRA (Dávila, 2014, p. 9).

Esta forma de creación-reflexión de la literatura siempre ha de confluir hacia la profundidad de la palabra, tal como la poesía que puede verse como la contraparte del discurso. Mientras el discurso atiende a la necesidad de la información concreta, la poesía busca y encuentra la esencia de la sensación a partir del uso maravilloso de las imágenes. Es en este sentido que el lenguaje se convierte en el espacio propio de la literatura que, a través del trabajo artístico y pulido de la palabra, impulsa al lenguaje al nivel del *ser*, como lo dice Heidegger en *Caminos de bosque*:

Es necesario comprender correctamente el concepto de lenguaje. Según la representación habitual, el lenguaje pasa por ser una especie de comunicación. Sirve para conversar y ponerse de acuerdo y, en general para el entendimiento. Pero el lenguaje no es solo ni en primer lugar una expresión verbal y escrita de lo que ha de ser comunicado. El lenguaje no se limita a conducir hacia adelante en palabras y frases lo revelado y lo oculto, eso que se ha querido decir: el lenguaje es el primero que consigue llevar a lo abierto a lo ente en tanto que ente (2012, pp. 52-53).

Y aunque el lenguaje trabaje movido por las leyes lógicas del pensamiento —como lo dictan la gramática y la sintaxis—, las licencias literarias permiten edificar, con ayuda de la imaginación, ese *ser de lenguaje*. Y así, cuando la obra literaria aparece como la interpretación de la realidad, conforma por sí misma otra realidad, que genera una sensación nueva, reiterada y multiplicada, como la fragmentada superficie de un espejo quebrado.

El lenguaje revela una posibilidad infinita frente a la finitud y limitación del hombre, que se mueve entre una serie de objetos que no son estáticos y que son nombrados a través de las palabras, lo que hace que este lenguaje también este en constante cambio. La literatura, de alguna manera, muestra en forma privilegiada aspectos de la vida que son pensados y reflexionados por las ciencias humanas. La construcción del pensamiento, a través del lenguaje, no es un acto fortuito, fuera de la intensión de su emisor, sino que las palabras muestran algo y lo dicen a viva voz:

Transformamos las palabras en imágenes mentalmente. La novela cuenta una historia, pero la novela no es solo una historia. La historia surge de muchos objetos, descripciones, sonidos, conversaciones, fantasías, recuerdos, fragmentos de información, pensamientos, acontecimientos, escenas y momentos. Obtener placer de una novela es disfrutar del acto de separarse de las palabras y transformarlas en imágenes en nuestra mente (Pamuk, 2102, p. 24).

La obra literaria está conformada de palabras que han sido dispuestas de tal modo que, quien las lea, abstraiga o interprete, quede atraído por ellas. Este es el poder del lenguaje que en la literatura adquiere un tono más provocador, y el escritor la ha creado así, para ser dicha, para ser contada, para ser sentida; Foucault lo sostiene de este modo:

La literatura no está hecha en absoluto de un inefable: está hecha de un no inefable, de algo que podríamos por consiguiente llamar, en el sentido estricto y ordinario del término, *fable*, fábula. Está hecha pues de una fábula, de algo que es para decir y puede decirse (2013, p. 76).

Pero las palabras no siempre están relacionadas absolutamente con las cosas, porque de ser así tendríamos una palabra para nombrar cada cosa. En lugar de eso, nuestras palabras no solo se nominan, además, se sienten y tienen historias propias, historias que se van haciendo con cada encuentro. Mirar al texto literario desde la dimensión de la búsqueda y encuentro de palabras y símbolos que construyan una realidad, permite el hallazgo de una experiencia cada vez novedosa que, aunque suene reiterada, siempre será nueva, siempre será “otra”:

—Si quiere irse, que se vaya, refunfuñó, haciéndole la maleta. Que se largue; a fin de cuentas, yo no puedo seguir aguantándole más tiempo.

¡Diez años de mi vida desperdiciados! Y él sigue con las mismas historias y lamentos. Ay, que sus viajes, que sus aventuras, que este sedentarismo le mata. Ay, que la mujer hacía esto, que la mujer lo otro, que los criados, que las fiestas; que mi hijo ya debe estar hombre, que mi mujer así, que mi mujer asá, que por qué no te peinas como ella, que por qué no tejes, que ojalá hubiésemos tenido hijos, que... ¡Tonterías! Si quiere irse, que se vaya. El barco mercantil sale esta noche, que se largue (Dávila, 1981, p. 97).

Vemos así que una de las características más representativa del texto literario es su multivocidad inagotable, que se perpetúa, en forma alterna, en el tiempo. Según Gadamer, en su obra *Estética y hermenéutica*, el texto literario no es igual al texto científico que informa y cierra el diálogo. Al contrario, la literatura abre, de manera constante, la construcción dialógica y en lugar de informar, evoca y provoca la reflexión de esas posibilidades que se asientan en la conciencia de cada lector. Una especie de conformación lingüística ideal, algo que nadie podrá oír nunca (Gadamer, 2011, p. 190). En virtud de ello nos acercamos a las palabras, consideradas la esencia del discurso, cuyo mayor esplendor se alcanza cuando logran, además de expresar el contenido simbólico y característico del objeto nombrado, incluir el matiz de la cotidianidad humana en el que nos reflejamos de manera simple y hermosa cada vez que abrimos un libro:

Recuerdo como algo nebuloso al domingo; como algo de verdad especial, que tenía un color y olor diferentes de los demás días, sobre todo del lunes, el más detestado de la semana, porque empezaban las clases, porque era necesario madrugar, porque las lecciones no se aprendían jamás, porque los zapatos de diario estaban rotos y el fin de semana lo habíamos disimulado del mejor modo, andando descalzos o usando los de charol de la primera comunión, destinados luego a grandes ocasiones, entre ellas, al domingo (Dávila, 2001, p. 128).

No cabe duda de que en este fragmento del cuento “Domingo”, cada palabra fue buscada con cuidado y ubicada hasta alcanzar esa simplicidad de lo cotidiano y al mismo tiempo universalmente vivenciado, a tal punto que bien podría ser mi propio recuerdo. Este juego entre la lógica y el sentido es de un interés constante y universal. Así como una palabra refleja una idea, un concepto, una realidad, la literatura, en su totalidad, también representa lo mismo.

El trabajo literario es una construcción de realidades que se hace en sí mismo y, aunque no se lo ha creado con ese propósito, posee una significación implícita ilimitada que invita a ver más allá de un mero placer por transcribir el pensamiento. El texto literario, a través de las palabras y cómo las usamos, puede recrear en forma infinita el universo, trata de ir más allá de la representación. Podemos afirmar que el texto literario trasciende. Mientras el texto científico pretende dar valor teórico a la realidad, el texto literario es la realidad misma. La literatura se torna en una creación científica soslayada, a la que tienen acceso no solo los científicos de primera fila, sino todos los que puedan encontrar en ella un punto de referencia de su propia existencia. Es un vínculo entre el pasado y el futuro, que se construye en el mismo momento en que se abre el libro. Este arte se convierte para el sujeto en una terapia de mediación entre su pensamiento y el pensamiento del resto de la sociedad, en un diálogo crítico entre su realidad, sus ideas y las de los demás: “Una obra literaria no puede ser tomada como fuente biográfica precisa de un autor; sin embargo, no deja de reflejar —de manera directa o no— rasgos de su vida y entorno social y físico” (Dávila, 1998, p. 41).

En el acto creativo de la literatura, las ideas y pensamientos son trazados como un suceso largamente pensado y laborado:

Quando digo «pintar con palabras», me refiero a evocar una imagen muy clara y nítida en la mente del lector mediante el uso de las palabras. Cuando escribo una novela, frase a frase, palabra a palabra (dejando a un lado las escenas de diálogo), el primer paso siempre es la formación de una imagen en mi mente (Pamuk, 2011, p. 76).

Lo que encierra una obra literaria comprende un conocimiento profundo del lenguaje, pero también la consciencia plena de que siempre quedará algo por decir, de que algo se escapa a este *fable* del que habla Foucault; porque detrás de cada palabra existe algo más, se dice algo más, ya que —a pesar del empeño constante y riguroso por conocer las palabras y conjugar sus encuentros, hasta provocar ese dibujo de imágenes de las que habla Pamuk— queda esa necesidad latente de elegir las palabras y hacerlas trabajar más allá de su superficie semántica. Las palabras son movedizas, cambian constantemente como el río que fluye al infinito, lo que hace posible un diálogo también infinito. La creación literaria que nos representa se conforma de esos signos organizados para crear mundos con los que podemos dialogar y en los que nos reflejamos: “La literatura es en el fondo un habla que obedece tal vez al código en que está situada” (Foucault, 2015, p. 100). Es el *código* que Foucault sostiene en la condición epistémica del concepto, ese actuar del ser humano que depende del momento en el que mentaliza su mensaje o pensamiento. En este caso *código* es un *habla*, es decir, la singularidad del código que se define por elementos culturales, costumbres, hábitos y otro conjunto de externalidades que están por sobre lo sensible y permiten construir desde el lenguaje y la reflexión que nace del encuentro con lo creado.

Lo literario se puede ver como ese lenguaje que no oculta, una postura impúdica propia de la *intimidad*, de la que nos ocuparemos en el capítulo cuarto de este ensayo. No se trata de una relación de nominación de sensaciones o emociones íntimas. Es una relación sustancial

y tiene que ver con la manera cómo es sentida cada palabra al momento en que la nombramos. Aquello que muestra que las palabras no son solo una reproducción acústica-material o una representación, sino que están conformadas de una sustancia o resonancia, representada en su condición connotativa, esto es: la vida íntima del lenguaje o la intimidad de la lengua que, a su vez, se construye de un conjunto de denotaciones que le dan las distintas formas. Aquí se encuentra, otra vez, esa imagen de reflejo entre lenguaje y literatura. Las palabras, al ser nombradas, no solo muestran algo que se representa en ellas, sino que son ellas mismas. Las palabras adquieren una sustancialidad tan poderosa que construyen su propia historia. En la obra de Carroll *Alicia a través del espejo* existe esa metáfora de la imagen duplicada: el lenguaje es Alicia frente al espejo y la literatura es Alicia dentro del espejo, una dualidad que a la vez es indivisible en la forma sensorial de concebir la realidad.

En Dávila esta imagen especular es poderosa, por ello este recorrido se sostiene en la idea de que su obra posee un lenguaje universal que refleja de manera infinita la realidad humana. Un lenguaje que traspasa tiempo y espacio, y que puede ser leído y contado repetidamente. Una de las características de las narraciones davilianas está afincada en la necesidad de volver a leer sus cuentos tantas veces como la necesidad de mirarnos al espejo, para recordar nuestra propia imagen. Esta condición de su obra puede estar relacionada con el elaborado entramado de sus historias en donde la casa, el burdel, el río o la ciudad, se configuran desde una mirada personal, nostálgica y al mismo tiempo fantasiosa; ingredientes imprescindibles para narrar la intrincada condición humana. Su obra, sin duda, refleja a través de un lenguaje que convive con la realidad de sus personajes y que sitúa el tiempo de los acontecimientos en un universo infinito de sensaciones y significados. Es una forma de reflejar el mundo.

Este capítulo permite afirmar que el lenguaje es el móvil de la realidad. No es solo un acto de comunicación, es un ente, según Heidegger. No es un objeto, es un ser. La literatura, al igual que el lenguaje, es esa

poiesis interminable, ese “estar haciendo” constante, es el acto de hacer inacabado. Para Pamuk la literatura es un acto consciente, laborioso y cuidadoso que trabaja con un objeto en particular y lo refleja a través del texto. Mientras que Foucault piensa que en algunos momentos se puede pensar la obra como un reflejo sin objeto esencial, entonces el reflejo queda a cargo de quien lo mire. Podemos usar el lenguaje, pero no podemos usarlo para hablar del lenguaje porque éste es inacabable. Es un momento de asombro perpetuo, casi imposible y comparable a la mirada sobre sí mismo, inalcanzable.

Este doblez del lenguaje como sujeto-objeto del discurso bien puede ser abordado desde otras perspectivas. Las dos dimensiones que componen la arquitectura de la literatura dáviliana son materia prima del lenguaje humano, materia de tiempo y ser espacio. Mirar la obra de Dávila a través de varias aristas supone la composición del espacio por considerarlo un acto singular y bello que dibuja una habitación, la casa, los rincones, el barrio y otros, los cuales, vistos desde la teoría y la ciencia aparecen ordenados y clasificados de distintas formas, pero vistos desde la literatura son signos vinculados al quehacer humano, dejan de ser representativos y se convierten en característica interna del lenguaje que es, a su vez, irrepresentable en su totalidad. ¿Cómo logra Dávila componer esos espacios? Es lo que trataremos a continuación.

La superficie del tiempo: el pliegue del espacio

*Tú lo ignorabas
pero Borges dijo
que las cosas viven más
allá de nuestro olvido
y que no saben
nunca
que nos hemos ido*

(Jorge Dávila Vázquez)

Después de hablar del lenguaje y el reflejo lenguaje-literatura, nos motiva la intención de abordar el reflejo del lenguaje en el mundo de los objetos, las cosas, los lugares y en el transcurso narrativo del tiempo, característica central de los cuentos de Dávila. Esto lo hacemos siguiendo pistas que el propio escritor va marcando con el hilo de sus historias. En este camino vamos afirmando la noción de que el lenguaje es tiempo, pero también espacio.

Adentrarse en la obra de Dávila es desentrañar esa cualidad reflexiva y constructiva del lenguaje. Cada nueva lectura a sus cuentos o relatos provoca también nuevas imágenes y sensaciones. No es difícil encontrarse en algunas de sus historias. Y así como se observa el microcosmos de una habitación, también se transita por el mundo y el universo. Se puede decir que hay una convivencia entre objetos y personajes que establecen espacios habitados, poblados, compartidos. Este trabajo ve luz en algunos símbolos más que en otros: el espejo, la casa, el barrio,

los rincones, las habitaciones... y esos elementos son distintivos de un espacio habitado que coexiste en complicidad con ellos y en ellos. Son espacios que tienen identidad, que se animan y conviven con las personas. La literatura tiene esa forma natural y maravillosa de hacer que los lugares se conviertan en cómplices, amigos, enemigos, profetas:

La luz cae sobre los pisos de la vitrina, se refleja en los espejos del fondo, destella en el biselado de los cristales; para hacerlo todo más lejano e inanimado, y cae también sobre las flores que comienzan a marchitarse, sobre las yedras entre las que duermen las orquídeas y sobre la caja en que tú, la dueña de la vitrina con todas sus maravillas paralizadas, inútiles, duermes, inerte, para siempre (Dávila, 2007, pp. 107-108).

Y miramos también a las cosas que pueblan esos espacios coloridos y matizados, dibujados para ser sentidos, en historias asociadas a atmósferas definidas de forma detallada por los objetos. El recorrido por la obra de Dávila es una invitación constante al encuentro con esas formas que habitan los espacios y van entretejiendo las representaciones de vivir y habitar que persisten en el tiempo cronológico a pesar de los cambios evidentes. Sus narraciones van, poco a poco, organizando esos espacios hasta conseguir, de manera original, que el espacio y el personaje sean uno mismo a partir de palabras cargadas de significado y con un tamiz evidente aplicado al lenguaje cotidiano y coloquial que, reflexionadas dentro del texto y su historia, se muestran fuertes, vivas y procaces. Así encontramos en los cuentos símbolos y sensaciones, que enuncian espacios vinculados íntimamente con una dimensión temporal, así como la naturaleza humana trazada en sus personajes. Esta mirada a la obra es una muestra de esos elementos espaciales contruidos, a partir del entramado del tiempo, con detalles que se convierten en el símbolo de lo vidente, de lo exhibido, de lo que debe ser contado; tarea singular de la obra literaria que da paso al pensamiento hacia la superficie del lenguaje compuesto de transposiciones del estar, el habitar y el transcurrir:

¡Rosana para acordarse! Si se acuerda de todo: la casa, la sala, el marco de plata con el retrato de los abuelos, la foto del marco bordado: el matrimonio de la tía enmarcado en flores de naranjo, macilentas, la del abuelo entre rosas de raso negro-verdoso, cada vez más desmayada, hasta que un día amaneció en nada. En su memoria duerme un cuadrado de cartulina blanca y el llanto desesperado de la tía y la Veva. Recuerda los tapetes sobre las mesas y la estrella de polvo que dejaban al quitarlos, el piano viejo como una enorme dentadura postiza, las porcelanas cursis, la cabeza de Beethoven, la victrola dormida en un rincón (Dávila, 1983, p. 47).

El tiempo se va construyendo a partir de lo espaciado en el relato. En la pared de la sala, de una casa, yace un retrato ricamente enmarcado, le sigue otra imagen evocada, pero ya no lujosa, sino más simple, con un marco cuyo bordado tiene cualidades de abandono y tiempo lejano, así lo delatan los tonos de sus descoloridos detalles. El recuerdo muestra ese tiempo larguísimo de desidia cuando describe la ausencia de los tapetes que han dejado, como toda evidencia de su existencia, una estela de polvo. Y la descripción se agudiza con penetrantes tonalidades: piano viejo, dentadura postiza, porcelanas cursis, un rincón.

Esta forma de construir los relatos llama la atención al punto de que otros estudiosos ya lo han considerado como parte de su análisis literario a través de investigaciones que atienden a la categoría del espacio desde una condición geográfica, física, topológica, que suele conjugarse con la memoria.¹⁸ Este estudio intenta despojarse de esa concepción es-

18 A partir de las imágenes y símbolos evocados, el habitante de la ciudad empieza a sentir que recorre aquellos espacios que en el presente ya no existen y se salen de la memoria no solo para evocar viajes durante su niñez y adolescencia por laberínticos pasajes, sino para darle sustento a su propia existencia y “volver sobre los instantes fundadores, recabar alrededor de los acontecimientos y lugares que por algún motivo para nuestra vida se tomaron como fundamentales. Del mismo modo quienes no habitamos aquel espacio urbano, si bien no podemos familiarizarnos con ese universo, sí tenemos la oportunidad de establecer enlaces simbólicos y conocer desde dónde venimos, comprender lo que somos y planear lo que queremos ser” (Villavicencio, 2000, p. 55).

pacial-histórica instaurada desde las ciencias físicas y nos invita a abordar otra postura de mirar este signo. Para ello fue necesario buscar hasta encontrar un diálogo preciso, con teóricos que se acerquen más a la idea de un espacio que nos *ocupa* y nunca está vacío. Esta forma de mirar el espacio es tratada con pasión por el pensador español José Luis Pardo, de él se toman puntos en los que hay consonancias y diálogos, porque en ambos casos se trata de una concepción espacial simbólica, signada por el lenguaje y su relación ineludible con el tiempo, como el mismo autor expone: “Los signos-entes son fundamentalmente visibles, configuran el espacio sensible de ser, el espacio, naturaleza observable; el significado-esencia es, sin embargo, invisible, de carácter exclusivamente vocal, temporal, naturaleza intangible” (Pardo, 1992, p. 79).

Esta concepción de Pardo sigue la construcción filosófica deleuziana que asocia la infinitud de las acciones espaciales con la imagen del pliegue. Esta imagen es un símbolo eficaz para conceptualizar la idea del *espacio-tiempo* desde la condición de ida y vuelta reiterada, y de contención infinita, en donde un interior se exterioriza, en forma constante, con relación al espacio que le antecede, lo que temporalmente se determina como un presente infinito:

La materia, las cosas son compuestos siempre en movimiento de repliegue y despliegue; de un constante estar en pliegue, pliegue de pliegue de pliegue; la materia es, de suyo, barroca, se despliega al infinito; y las almas al ser simples se nos muestran como pliegues en ella, singularidades que abren puntos de vista, perspectivas (Espinoza, s/f, p. 131).

La imagen persistente del *tiempo* —detenido espacialmente— que se constituye en *recuerdo*, reconstruye la memoria a través de la narración, la ficción, el ensueño... con pedazos de tiempo, con objetos y lugares que no son, sino que somos. A través de los caminos del lenguaje —sus símbolos y signos— se va rescatando fragmentos de la memoria tomados de los recuerdos que evocan pasos por la vida que, de algún modo, siguen marcando el presente. En Dávila —hay que decirlo siempre— la memoria es un elemento distintivo de su estilo literario. Este

autor no deja de manifestarlo. Sus obras contienen pasajes y paisajes de su vida, de su casa, barrio, ciudad, eso es lo que hace de sus cuentos un reflejo incesante, porque en el dobléz del tiempo existe un lugar que parece eterno o porque los años que se suceden se organizan a partir de los espacios que dibuja con sutil lenguaje habitual:

Por la noche, bajo el foco único que malalumbraba una estrecha región de la sala inmensa, en donde se instalaban a sufrir con la radionovela de las siete, por cortesía de un maravilloso jabón rejuvenecedor, se preguntaban medias angustiadas, “qué será pues de hacer el almuerzo mañana”. Para mañana volver a interrogarse lo mismo, por supuesto; y si alguna de ellas decía “pero anoche pensábamos hacer arroz con lentejas y sopa de fideos y carne frita con camotes y empanadas de quesillo y dulce de leche”, las otras iban objetando uno por uno todos los elementos: “no pues arroz, estamos empezando a comer todos los días arroz, sin darnos cuenta. Las lentejas le hacen mal a la Carmela. Puede que la carne esté dura y no resulte frita. ¡Qué le hemos de mandar a la pobre Marga al mercado solo por camotes! Empanadas y fideo, ay, ponerse a amasar, no; bueno, bueno, si quieres, allá vos, pero tendrás cuidado, la última vez te salieron durísimas, una piedra, y casi no pusiste quesillo (Dávila, 1983, pp. 104-105).

Esta asociación entre filosofía y literatura como material para conocer la condición humana invita a leer al autor que, de manera natural, primero, sin forzar los conceptos, y luego con imágenes sugerentes, nos impulsa hacia un encuentro con los símbolos del tiempo que dibujan nuestras propias historias.

Bordar el espacio, dibujar el tiempo

Para Jorge Dávila la descripción de los ambientes y los lugares donde se desarrollan sus historias es esencial. Una habitación, la casa, el barrio, los jardines o el campo se pintan de manera sutil y siempre en vínculo íntimo con los personajes. Este dibujar esmerado de los espacios y lugares es portador de una atmósfera singular en cada cuento y define de manera sustancial a los protagonistas. Se trata de una estrategia que

muestra una forma sensible de recurrir a objetos y elementos que se asocian, para dar como resultado una escena que trasciende lo espacial. Se puede decir que los lugares se sienten: “Hay una luz descolorida más allá del jardín plantado por los dos. Pies de recuerdo pisan gramas de niñez, corretean por senderos pedregosos, se hieren brevemente y saltan, con un pequeño gemido” (Dávila, 1980, p. 43). Entonces, estos escenarios se encarnan en sensaciones de dolor y frío, y no solo sienten, sino que dicen. Otros escenarios van más allá, definen la condición social, el desamparo:

Y apenas entraba en la penumbra de los dos cuartos separados por bastidores y cubiertos de periódicos inmemoriales en los que se anunciaba Gilda y Rita Hayworth sonreía desde una figura cada vez más amarillenta, o Humphrey Bogart se superponía a la Hepburn entre las figuras cafés de la Reina Africana, le salían al encuentro los mismos fantasmas de la niñez (Dávila, 2004, p. 34).

No se trata de enumerar o determinar las cosas, sino de humanizarlas entregándoles la posibilidad de sentir y decir. En la cita que antecede, del cuento “Días, años”, se dibuja una habitación sencilla, más bien humilde, en la que la división por bastidores muestra la austeridad del lugar que debe ser forzosamente compartido, pues se trata de *dos* habitaciones, pero no independientes. Un cuarto cuyas paredes están cubiertas de periódicos viejos (amarillentos), características de los objetos que dejan ver el paso del tiempo. No se nombran a los personajes o protagonistas de la historia, pero se traen nombres de otros personajes, unos famosos que, en lugar de mostrar el brillo de su condición, pasan a sumarse a la miseria de quienes lo habitan.

El espacio dibujado desde la sensación de penumbra es, por sí solo, una muestra de situación anímica de la pobreza y la soledad. Pero, así como encontramos lugares, habitaciones y sitios al borde de la miseria y el abandono, también se hallan otras descripciones en donde la opulencia y el derroche son los que definen la convivencia con los personajes. Jorge Dávila siempre cuenta que su propia vida (sobre todo en su infancia) fue un continuo contraste entre estos dos mundos. En su

mente creativa, ya definida desde los primeros años de escuela, tenían cabida estas reflexiones sobre las diferencias sociales que marcaron su existencia en forma determinante. De esas experiencias nacen, imágenes que las encontramos en los cuentos:

En ese sitio poblado de frutales, con su inmensa casa de campo, sus innumerables habitaciones: el granero, la despensa, las cocinas, el comedor con sus alacenas, los grandes dormitorios, el cuarto de los aperos, el horno, las habitaciones de servicio, el vasto patio con sus aves y animales de corral que ya no existen más que en la nostalgia, allí, justo allí, viven todavía las amadas sombras de muchos seres que hace tiempo no son sino recuerdo cada vez más vago y nebuloso (Dávila, 2004, p. 118).

Las enumeraciones, tanto en la pobreza como en la opulencia, se manejan de la misma manera: múltiples, insistentes. Sin embargo, en la una suman miseria y en la otra multiplican la grandiosidad. También es natural encontrar estos lugares a partir de la enumeración que borda las emociones y las sensaciones: “La luz se hace más luz. Percibes todos los ruidos, hasta los murmullos, incluso las conversaciones de los días remotos” (Dávila, 1980, p. 44). Encontramos espacios chismosos, sónicos, laboriosos y cómplices: “David cerraba ventanas y corría cortinas. Sus manos buscaban entre las sedas y las transparencias un cuerpo siempre dispuesto, un temblorcillo en permanente vigilia de amor” (Dávila, 1983, pp. 59-60). Estas cualidades, propias de las personas, las otorga, con total naturalidad, a los objetos y los espacios.

La casa no es el único símbolo de habitación que edifica Dávila a partir de las palabras que armonizan sus relatos. También logra que sus personajes convivan y transiten otros espacios que dibujan historias distintas:

Esa luz mortecina, entre roja y azul, permitía cualquier engaño, por eso veían esas manolas, con sus volantes, en los que el olor de sudado se podía tocar, esas viejas fenómeno, con aros de Carey en las orejas y peinetas de un solo diente, que ni Dios sabía cómo se sostenían en el moño postizo (Dávila, 2004, p. 60).

Esta imagen corresponde al escenario del burdel en el que viven las mujeres del cuento “De exportación directa”, en el que una extranjera pretende mejorar el negocio, enseñando habilidades de seducción. La luz tiene una característica particular que se deja ver en el adjetivo “mortecina” (se encarga del engaño). Hace uso de sinestesia para calificar sus descripciones y logra tocar el sudor haciéndolo todavía más despreciable. Sus representaciones están compuestas de palabras que, en forma perfecta, muestran la intimidad de cada historia. Finalmente, la peineta “pobre” de un solo diente, imagen de la miseria del lugar y de sus personajes.

No deja de lado la ficción representada en “otros” espacios, más amplios, fuera de nuestro *logos*, pero que en la fantasía tienen un sitio:

El valle y el imperio de Chatt-Daut eran soberbios; su magnificencia, el atractivo de sus habitantes fueron parte de su leyenda. Los habitantes del Valle del Esplendor, y sobre todo los de Daut, la capital, la ciudad de las cúpulas doradas, a la que los viejos poetas llamaron «el esplendor mismo» (Dávila, 2004, pp. 107-108).

En este fragmento las palabras que le otorgan esa condición de grandilocuencia, magnificencia —soberbios y esplendor— están marcando la reunión de elementos fantásticos. Algunas de sus historias tienen esos dos polos de ubicación: en unos casos se sienten familiares y cercanas, y en otros son sitios inauditos que, a pesar de serlo, se vuelven inherentes a una realidad que viene a constituirse como tal por el uso característico de un lenguaje familiar elegido:

Entre las leyendas de los arauts están las del Mar de las Lágrimas, el amargo, insondable Maraaub. Todas las lágrimas que se derraman, dicen estos habitantes de la frontera entre lo real e imaginario, van a dar al Maraaub. Allí, las que se vierten por amor, que son las más comunes; allí, las que provoca el odio, que son más bien mezquinas, raras; las de la compasión, las más generosas, por aquello de compadecer, padecer con otros y otros juegos de palabras a los que eran dados los antiguos (Dávila, 2004, p. 144).

Recorriendo los cuentos nos encontramos con un maravilloso grupo de narraciones cortas en las que un solo objeto se transforma en protagonista de la creación. Dávila le dedica gran atención al tema de la brevedad. Entre sus obras de este estilo existe una titulada *Arte de la brevedad*.¹⁹ Cuando toma un objeto y lo impulsa desde su nimiedad, usa como marco de su construcción al espacio para mostrar su grandiosidad: “La hoja en blanco, que se pasó su vida de papel esperando inútilmente que alguien escribiese en ella cualquier cosa: un pequeño cuento, un poema, unas palabras” (Dávila, 2014, p. 177). No se puede decir que el autor describe los espacios porque lo que vemos, en muchos de sus textos, es más bien una total convivencia o una complicidad, ya sea entre ellos, ya sea de los personajes con ellos. A su vez, el espacio habla por sí mismo y no es justo tomarlo como uno más de la lista de elementos componentes de la cuestión narrativa, es preciso mirarlo como representante de sus narraciones.

Es posible que aquello que está dispuesto en el espacio se lo distribuya en un suceso temporal y que las cosas que se suceden en el tiempo sean más bien cosas que se organizan espacialmente. Jorge Dávila teje sus cuentos con esa característica particular en la que se conjugan las dos dimensiones: *tiempoespacio*. De esta manera encontramos relatos como “El espejo bizantino”, cuya narración transcurre en un juego en el que un espejo vidente, protagonista, se ubica en el Imperio Bizantino, en la época de los turcos otomanos; luego de predecir el fin del Imperio, viaja a través de distintas épocas y llega a manos de Maura, una cortesana de la Venecia del siglo XVIII a quien condenó a la soledad eterna. El

19 Jorge Dávila es amante de la narrativa corta, contundente y precisa. Entre su audiencia, son los jóvenes quienes más maravillados asumen esta provocativa forma de narrar. En la ciudad de Cuenca son conocidos los concursos que se desarrollan, invitando a los jóvenes a participar dentro de la creación narrativa breve, a nombre del autor. De ella, Raúl Vallejo dice: “La brevedad, la levedad, la diversión y la visión fantástica de la vida son los componentes con los que, de manera novedosa, Dávila Vázquez transita en un proceso de ampliación de los mundos de su narrativa, desde el círculo de provincia a los espacios utópicos” (2001).

espejo reflejaba la imagen de uno de sus amantes ahogándose en el río, así que lo arrojó al Gran Canal con el fin de que no se cumpliera lo que le habían advertido: “Predice el futuro”. En 1788 el espejo fue a parar en Francia, como regalo a una dama de la corte de Matignon y cada vez que la mujer se miraba en él, un hilo de sangre corría por su cuello. Ella también se deshizo del espejo, pero cuatro años más tarde estaría frente a la guillotina. Antes de morir lanzó el espejo, pero alguien lo recogió y guardó los fragmentos en una bolsa de seda. Así viajó por el tiempo y el espacio hasta que apareció en América del Sur, en 1850, en las manos de unas monjas de Santa Catalina. Estaba cuidadosamente remendado y se lo destinó a decorar un retablo navideño como laguna que reflejaba un Niño Jesús esculpido en Quito, en el mismo año que murió la condesa de Matignon (Dávila, 2001, p. 159). Esta historia resumida muestra al objeto que se desliza: tradición, actualidad, recuerdo y presencia.

Asumir *tiempoespacio* como una dimensión puede resultar complejo a simple vista; sin embargo, en un estado de reflexión y análisis, es posible llegar a encontrar esa dualidad unitaria. Si hacemos una alegoría, volviendo a tomar la metáfora de la banda de Möbius, que, desde el punto de vista topológico conforma una sola superficie, aparentando dos caras, alcanzamos a construir esa idea. En el cuento “El juego de soñar”, Dávila narra las fantasías de un grupo de niños que juegan en torno a la magia de la imaginación, su juego se desarrolla en un espacio conformado por el hueco que dejara una enorme piedra, los sitúa en su propio cosmos que, a su vez, sirve para imaginar el paso del tiempo:

Alguien dijo que lo que realmente estaba pasando era que la niñez se iba quedando atrás, pero tampoco le creímos. La juventud nos parecía entonces tan lejana. Y la vejez, un mundo más remoto que aquellos que mirábamos girar desde nuestro observatorio secreto, en el que estuvo alguna vez la piedra, y que un buen día amaneció relleno y cubierto de cemento, como si una época entera de la vida hubiese sido clausurada para siempre (2004, p. 124).

La vejez que representa tiempo, en este cuento, se vuelve lugar, sitio, espacio... como si los protagonistas lo ocuparan y no lo transitaran, entonces percibimos que no hay espacio sin tiempo y no hay tiempo sin espacio. Cuando uno parece terminar, inicia otro que, al cerrar su ciclo, deviene en el primero y así en forma sucesiva. Entonces estamos frente al *infinitum*. En *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll surge este juego, cuando la niña emprende sus aventuras, que aparentan transcurrir en el tiempo, éste se paraliza porque ella, al final de los episodios, a través de distintos espacios y por un largo tiempo, aparece en el mismo lugar — que a la vez representa tiempo y espacio— en el que inició el relato. En el cuento de Carroll ese juego está en varios pasajes: “—¡Pero si no nos hemos movido de sitio! ¡Estamos exactamente donde estábamos! ¡Todo está igual que antes!” (p. 33). El desconcierto de Alicia después de correr hasta el cansancio, junto a la reina roja, cuando atraviesa el espejo, es la evidencia del conocimiento sensorial al que estamos habituados.

Entre los cuentos de Dávila aparecen muchas escenas en las que podemos encontrar esta paradoja, se lo puede mirar en este fragmento del cuento “Esther, o la vida alucinada”, como ese constante transitar de una cara de la cinta a la otra y la vuelta a la primera, y así *at infinitum*:

Pies de infancia descansan bajo corrientes de cristal, mariposas de sueño vuelan a lo lejos, naranjas de zumos azucarados pierden la corteza, se abren, soles implacables parece que secan los sesos, - “ponte el sombrero, te he dicho mil veces que no te quites el sombrero, anda, vete la cara en un espejo, estás quemadísima”- Quemada, como esa vez al volver de la playa, cuando todos los años de juego terminaron violentamente. Fuiste a olvidarle cerca del mar. A olvidar el amor de los quince; el rubor de los dieciséis; el deseo que te regaló a los diecisiete; las horas que le regalaste, a solas, a los dieciocho; los silencios empenumbrados, el jadeo secreto de los diecinueve; la distancia de los veinte; la mentira de los veintiuno. Fuiste a llorar sin testigos, como era la consigna de mamá. Pero no, no lloraste. La arena de la ingenuidad cambió a los dos o tres días. El agua del amor se volvió oleaje de oscuros caracoles (Dávila, 1977, pp. 60-61).

Términos como infancia, sueño, volver y olvido, así como la lista de los años de la edad, evocan al tiempo. Mientras que palabras como corrientes de cristal, soles, mar, arena, playa y agua definen los espacios. En todo el cuento, el transitar de uno a otro —tiempo a espacio— está atravesando la historia al punto que nunca definimos cuándo se configura uno y cuándo se dibuja el otro. Otro término como “lejos” bien puede estar referido a tiempo y a espacio. El uso de enumeraciones otorga al relato ese tejido *tiempoespacio* del que nos ocupamos en esta investigación: la secuencia de los espacios y objetos nombrados, primero, se exterioriza temporalmente y luego se interioriza en algún sitio de la memoria que los acoge y guarda. Una casa se abre para mostrar su inmensidad, pero se cierra cuando evoca a las “sombras” como algo que se desvanece y se pierde. Se juega con el tiempo que se transforma en recuerdo, en “nostalgia”. Dávila suele conseguir ese tránsito constante entre el espacio y el tiempo con pocas palabras, con una simple frase o imagen: “Pese a todas las perversiones, Pandora abrió la caja, pero ya alguien se había adelantado y hacía siglos que el mal vagaba por el mundo en todas las formas imaginables” (2001, p. 17). Este micro-cuento nos recuerda aquello de que nuestro cuerpo ocupa un espacio porque hay un espacio que ocupar, en el sentido de que el espacio nos antecede y nos ocupa. Etimológicamente, el verbo “ocupar” nos remite a lo que está lleno de forma, lo que está compuesto: “Nadie adviene a un mundo vacío, las *cosas* o, mejor dicho, los espacios ocupantes, pre-ocupantes, preceden siempre como ya dados” (Pardo, 1992, p. 139). Se trata de un espacio que nunca ha estado ni estará vacío; las cosas dispuestas en él no los llenan, sino que permiten diferenciarlos unos de otros. El espacio y el tiempo, más allá de lo sensorial, son lo mismo. Constituyen una condición organizadora en la que los seres humanos nos involucramos, y a la que le hemos otorgado, circunstancial y condicionadamente, un orden que nos obliga a materializarlos.

El encuentro entre la literatura de Jorge Dávila y el pensamiento filosófico es inevitable. Vemos estas imágenes iluminarse durante la lectura y nos sentimos motivados a emprender la reflexión. Esta mirada

se refuerza a partir del diálogo con el escritor español José Luis Pardo, quien sostiene que: “El tiempo es el espacio interiorizado, y el espacio la exteriorización del tiempo, el tiempo es un repliegue del espacio y el espacio una desenvoltura del tiempo” (1992, p. 35). Las obras de Pardo que acompañan este trabajo: *La intimidad* y *Formas de la exterioridad*, son claves para el diálogo propuesto. En ellas el filósofo español reflexiona de manera profunda sobre nuestra condición vivencial frente a estos dos elementos: “Las cosas, al ser cosas hechas, son *hechos* [...] *sucesos*: esta denominación no marca tanto su carácter temporal como la circunstancia de que *ninguno de ellos puede concebirse como primero*” (1992, p. 140). Pardo mira esta constitución temporal-espacial como una sola, distinta de la que tenemos al sensibilizar las cosas. Deduce que estamos acostumbrados a mirar a *tiempo* y *espacio* desde el campo de lo sensible y por ello siempre tratamos de separarlos: “El espacio y el tiempo serían, así, lo que dota a las apariencias de orden, de sentido, lo que impide que la experiencia sea una colección desordenada de presentaciones o presencias” (Pardo, 1992, p. 27). Serían lo suprasensible, aquello que es intemporal e inespacial; tiempo y espacio no son fenómenos, sino el orden de los fenómenos. Nuestra necesidad de racionalizarlo todo nos hace olvidar que existen las otras dimensiones de constitución de las cosas simples y eternas, es decir, las dimensiones de lo relativo y de las percepciones o como lo define Pardo:

Tendemos a considerar evidente que este ámbito «estético», el terreno de la sensibilidad, el orden fenoménico «mundo sensible», el reino de la exterioridad en suma, está gobernado por la *espaciotemporalidad* o, dicho de otra manera, que espacio y tiempo son los elementos en los que discurre el mar de lo sensible (mientras lo suprasensible es tan intemporal —eterno— como inespacial —inextenso—) (1992, p. 26).

Como lo vimos en páginas anteriores, para Foucault (2014) ese tiempo-espacio está retenido en el lenguaje, porque las cosas se suceden y se constituyen como una especie de bucle o espiral. El lenguaje que se construye con las palabras tiene esa potestad de erguirse en el tiempo —cuando evocamos, cuando soñamos o proyectamos— y en el

espacio —cuando disponemos las palabras, los sonidos, los fonemas—. Ese espacio es al que Pardo se refiere como “el murmullo del lenguaje”, que no se limita a acoger y recoger objetos, sino más bien a un transitar constante de objetos-sujetos que van configurando esa existencia espacial que nos antecede:

No es nunca un receptáculo indiferente en el que un sujeto o un individuo volcarían su presencia manifiesta, su dimensión cultural o su espontaneidad discursiva [...] está poblado de un rumor anónimo y multitudinario, el murmullo del lenguaje mudo de la muchedumbre de las cosas (naturales y artificiales), del tráfico de los objetos y de las colecciones nómadas de hábitos. Inscribirse en él como individuo es cuestión de marcar las distancias (Pardo, 1992, p. 19).

Este espacio, según Pardo, no recibe las cosas porque esté vacío, al contrario, ya posee su propio murmullo que se constituye de un tránsito infinito de objetos que dibujan las realidades. Esa movilidad de los objetos, a los que Pardo denomina “nómadas”, es la recurrencia del tiempo que, al evocar, devuelve al tiempo a la condición de espacio en la que cada uno decide cómo y cuándo formar parte. Ese “murmullo del lenguaje” que configura los espacios subjetivos que nos habitan, se manifiesta a lo largo de la narrativa daviliana jugando a hacerse tiempo; del mismo modo, el tiempo pasa a sentirse como espacio. Es un juego eterno que se repite de manera irónica en la universalidad del hombre, una inmensidad infinita de retorno constante como el irónico relato de “Babel”:

Ahora que hemos llegado tan alto, que se ven todos los valles, incluso los más distantes; ahora que el azul está tan cerca, y que vemos abajo las montañas, y, a veces hasta alguna nube; ahora que los hombres solo se adivinan como diminutas hormigas, trayendo más y más materiales para continuar con la construcción; ahora mismo vienen con la historia de que no se entienden, de que se confunden, de que sienten vértigo, de que tienen miedo. ¡Así nunca llegaremos al cielo, Nemrod! (Dávila, 1981, p. 94).

“Nunca llegaremos al cielo” equivale a “nunca termina”, “nunca acaba”. Así, el espacio no se limita a una superficie que se llena o habita, y se cierra. El espacio no tiene segmentos geográficos ni simbólicos, no determina ni se termina. Se trata más bien de una sucesión infinita temporal.

La noción de espacio como concepto vacío-físico-técnico, insertado en la consciencia humana desde la Modernidad, y de una condición objetiva y fenomenológica de las cosas, no es el mismo espacio de los relatos davilianos, que se sienten subjetivos y registrados de otras maneras. Se vincula a nuestras vivencias y se consolida desde las sensaciones. Tiene sentido para cada uno de nosotros en la medida que las cosas, los objetos, los útiles representan algo en particular, y su esencia, además de inmensurable, no es material o tangible, es suprasensible: “Los signos-entes son fundamentalmente visibles, configuran el espacio sensible de ser, el espacio, naturaleza observable; el significado-esencia es, sin embargo, invisible, de carácter exclusivamente vocal, temporal, naturaleza intangible” (Pardo, 1992, p. 79). Su naturaleza precede a la humanidad y entenderla significa despojarse de todo conocimiento adquirido para buscar aquello que aún no se ha dicho, aquello que no tiene nombre ni ha sido tocado por el tiempo. Como lo sostiene Pardo, nosotros no ocupamos los espacios, sino que los espacios nos ocupan (1992, p. 19). Espacios llenos de sentido, perspectivas y proximidades, imposibles de cuantificar; en donde las cosas tienen esencia que se constituye de las relaciones con las demás cosas del mundo: “Configuran nuestra afección, nuestra afectabilidad, permiten que exista para nosotros en términos absolutos un «orden fenoménico», que las cosas se nos aparezcan” (Pardo, 1992, p. 31).

La imagen de la casa, la construcción de la casa, en Dávila, se llena de esos símbolos que hablan de espacios a través de los murmullos, los chismes, las habladurías y los mismos objetos que se ubican hasta lograr ese rol protagónico de una escena:

No se había vuelto a blanquear la casa desde que muriera su madre, una mujer hermosa y grande que, sentada medio de lado, con las manos volando hacia el mentón, delicadas y trémulas, miraba para siempre, desde un retrato desvencijado de la sala, esa sala llena de goteras y recuerdos, que ahora asfixiaban el polvo y las telarañas (Dávila, 1981, 73).

Desde esta mirada, los objetos —las cosas—, los espacios, son con-vivientes y pasan a formar uno solo con los personajes, se llenan de vitalidad y protagonismo dentro de la construcción de una historia daviliana: “La señorita Camila canturrea viejos aires, mientras riega sus matas polvorientas” (1977, p. 26). Las matas polvorientas componen una imagen poderosa: aparecen en el espacio, pero inamovibles, intransitables y en un tiempo que a su vez transcurre *mientras canta*. Las matas polvorientas hablan por sí mismas de un espacio estático no solo situacional, sino temporal. Deja hablar a un espacio solitario, habitado por quien las atiende —no con tanto afán— porque están polvorientas. Tal vez nadie las atiende sino que ellas atienden a ese alguien. Un espacio que se transforma: el personaje se hace casa, la casa se hace personaje; el personaje es la mata, la mata es el personaje. Un espacio que se personaliza y alcanza características subjetivas y que se lo puede definir así:

Este espacio subjetivo, pensamos, solo existe para nosotros, es decir, como correlato de nuestras vivencias, no es objetivo pues no está lleno de objetos sino de significaciones, las que nosotros otorgamos a las cosas y enseres que lo pueblan al nombrarlos y percibirlos, está siempre lleno de sentido, de perspectivas, de escorzos, puntos de vista, proximidades, distancias, lejanías y relaciones [...] que solo para nuestra conciencia tienen sentido y que no serán mensurables en términos físico-(geo)-métrico” (Pardo, 1992, p. 20).

Tal como las matas, la casa y otros objetos adquieren personalidad viviente, el espacio-barrio también tiene un rol protagónico en Dávila. En el barrio no escuchamos un diálogo de murmullos, sino el eco crepitante del chisme de las vecinas, de las lavanderas, de las hermanas, de las cómplices cuyas vivencias organizan esos espacios:

Pero te metes en la vida de los otros, Domitila./ _ Mujer, pero si todos saben que la Concha Meneona tiene un viejo de esos de bastón y reloj con leontina, un viejo rico, un viejo descarado que viene en automóvil y hace que el chofer le espere mientras él está en sus majaderías.... sh, que hay chicos (Dávila, 2004, p. 51).

Así como la casa y el barrio muestran voz y protagonismo, lo mismo ocurre con la ciudad, el pueblo, el entorno natural. José Luis Pardo en su libro *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*, sostiene que:

En este devenir cultura-naturaleza, los espacios y los paisajes devienen palabra, alcanzan por sí solos el uso de la palabra, pero de una palabra que no es la palabra de la cultura [...], una naturaleza que no es la materia muda, la exterioridad insignificante y brutal del sinsentido, sino que posee su propio lenguaje que excluye el discurso humano y es inconmensurable con él (1991, pp. 29-30).

En Dávila, un ilimitado diálogo entre la naturaleza y el lenguaje realizan una bien trazada pintura de los espacios habitados y cohabitados, representaciones que alcanzan su mayor notoriedad ocupando espacios a través de las cosas o las situaciones cosificadas y descritas o escritas con las palabras, signadas por el lenguaje: “Contra la penumbra se cortaban las figuras de Mamá, de María, de Mamita y de los chicos —que apenas empezaba el rezo, moríamos de sueño—, como si todos estuviésemos dentro de un sombrío cuadro piadoso” (Dávila, 2004, p. 164). La penumbra acoge a los personajes que se transforman, de súbito, en un cuadro re-creado por nuestra imaginación, cuando leemos este fragmento.

En los cuentos, la poesía y la literatura en general, este espacio se dibuja de diferentes formas. En Dávila, estas formas son evidentes, han sido analizadas desde la estructura del texto —transposición espa-

cial²⁰—, pero en este caso la propuesta está más apegada a las sensaciones que desatan las imágenes:

Y, a veces, él, tomando mi mano me conducía hasta esa banquita al final del parque. Arrancaba un jazmín y, depositándolo en mi falda, murmuraba cosas que se han ido quedando, como pájaros o insectos fugaces, en las inextricables ramas del tiempo; mas, todo eso era el amor, todo eso, las palabras, el banco, el jazmín y su mano, apretando las mías. Ahora, por lo menos el recuerdo, pero, ¿y si lo perdiera?) (Dávila, 1981, p. 119).

Las sensaciones maravillosas que se desencadenan a partir de esta imagen nos envuelven e involucran. El tiempo se vuelve espacio poblado de signos que dibujan la realidad como elementos vitales con significado. El espacio se construye desde el interior, que es el que define el exterior no como un objeto de percepción, sino como un sujeto actuante. Los espacios no son producto del sujeto, sino los sujetos somos producto de los espacios.

En cuanto al lenguaje, éste se expande en el espacio, esa expansión genera tiempo y las palabras que nombran los objetos y componen escenas y escenarios, logran esa mágica transición que confiere una atmósfera de múltiples sensaciones y significaciones de las que habla Pardo: “Se pueden describir las propiedades (no accesibles topográficamente) de esos peculiares espacios a partir de la conducta de sus ocupantes [...] no es el ocupante quien determina sus espacios, sino ellos quienes le determinan y preceden” (1992, p. 19). En el cuento “La ventana” se encuentra un fragmento que se desarrolla con esa hermosa percepción de los significados:

20 En Villavicencio (2000) el tema del espacio es muy importante, se evidencia a lo largo de todo su trabajo y hace una referencia particular a la construcción formal del texto literario, en la que se destaca este uso de la transposición espacial, temporal y de personajes como elementos literarios y figuras de la construcción estilística de la narración.

Sentada al borde del lecho, podía, casi, ver el árbol —las hojas verdes y medio doradas—, las tres casas allá arriba, sobre la loma que caía a pico hacia el río —una, rosada, color polvo de abuela, una amarilla, de esas que construían ahora, como cajas de fósforos, horribles, y una amarilla más oscura, amelcochada—. Veía también las hierbas trepando por la pendiente; los niños sucios del barrio de las cantinas, las panaderías y los revendedores, pirueteando peligrosamente, en la baranda que bordeaba la acera junto al abismo; veía una rama de laurel, que apenas intentaba florecer se volvía abrojo; las gentes, unas descendiendo a lo que su marido llamaba los extramuros y otras subiendo hacia el centro; veía uno que otro automóvil, los buses, las carretillas llenas de enormes fardos, empujadas o tiradas por cargadores sudorosos y barbados. En fin, su vista se detuvo allá, en la orilla opuesta, en el sendero dorado y claro, casi transparente, al que ni el vidrio empañado, ni el adiós, nada, ni siquiera el rencor, podían ensuciarlo (Dávila, 1981, p. 74).

Esta supremacía de lo singular de la palabra y la sensación, es lo que invita a ese encuentro entre Pardo y Dávila. No es un diálogo forzado, aparece en forma sutil y espontánea: cuando se lee a uno, se evoca a otro, se produce una imagen clara de ese *tiempoespacio* con sabor a intimidad:

¿Te acuerdas de ese río al que bajábamos por un caminito lleno de moras, piedras y peligros, cuando nos mandaban a pasar vacaciones donde el tío Salvador, ese río a donde iban a lavar y a lavarnos? ¿Te acuerdas de un campo en la otra banda, con unos arcos de ladrillo, que no sabíamos qué eran, y de un riachuelo, que luego de cruzar el llano, desembocaba cerca de esos arcos? Esos arcos, que nosotros pensábamos eran las ruinas de algún palacio, de una fortaleza, de una prisión, o “de una iglesia”, decías vos” (Dávila, 1981, p. 14).

En el cuento “El grito”, Jorge Dávila construye el espacio a partir de la re-creación de las cosas que los ocupan: el río, el camino, las piedras y las moras, conjugan elementos de la naturaleza que nos transportan hacia el mundo re-creado por el escritor hasta un infinito de sensaciones y posibilidades de reminiscencia de lo que se desarrolla en un tiempo remoto de las vacaciones infantiles —este es el tiempo que se

hace horizonte—. En este texto es posible formar parte de toda la sensibilidad que se desata en busca del espacio que recorre la historia de un niño salvado de morir ahogado en el río, acontecimiento del que queda —en el espacio— el desgarrador grito que cubre la inmensidad abierta y formada por los elementos de la naturaleza detallados:

¿Te acuerdas que después del baño en medio de chillidos por el frío, por el jabón que nos entraba a los ojos y por el miedo de que nos arrastrara la corriente como un vestido de la tía Imelda que se fue, se fue y se fue (Dávila, 1981, p. 14).

Todo en estos fragmentos y en el cuento, en general, abriga espacio: campo, riachuelo, llano... hacen pensar en esa composición infinita del mundo que se extiende cuando evocamos.

Esta mirada al espacio convoca a los objetos, la casa, el barrio, la naturaleza y, desde la literatura y la reflexión filosófica, nos enfrenta de manera constante con imágenes sacadas de nuestras propias vivencias, que trascienden la subjetividad en la medida que cada lector se puede mirar en ellas. Como vimos en el capítulo anterior, la literatura posee esa capacidad de trascender, esa escisión entre el yo y el otro, y lo que logra es una fusión en donde la experiencia pasa a ser de todos, en suma, la literatura trasciende la visión de la subjetividad. Tampoco son miradas objetivas porque “no está lleno de objetos sino de significaciones, las que nosotros otorgamos a las cosas y enseres que lo pueblan al nombrarlos y percibirlos” (Pardo, 1992, p. 20). Son producto de nuestras experiencias y en los escenarios davilianos esos espacios nunca están vacíos, les anteceden las cosas que protagonizan historias, como el vestido que se va, se va y se va, en el río que bien puede verse como el tiempo que pretendemos retener sin éxito; símbolos como este son constantes en los relatos. Ese tiempo que tratamos de retener es posible materializarlo en una imagen: la de la memoria, acto particularmente asombroso que se trabaja en el siguiente apartado.

La memoria que teje los espacios

*Pasó la vida.
La voz de la princesa
que imaginaba cuentos
se ha callado.
Solo queda en el aire
la magia de algún eco
de surtidor
o de canción extraña
entonada por esclavos
bajo los naranjos floridos,
un jirón de esos velos
bordados
de las favoritas
o el brillo de los ojos
melancólicos
de un sultán taciturno*

(Jorge Dávila Vásquez)

Nuestro autor sostiene que para la mayoría de sus creaciones utiliza elementos tomados de sus experiencias y recuerdos. Dos de sus novelas juveniles: *El sueño y la lluvia* y *Árboles para soñar*, están ambientadas en un punto local de Cuenca llamado Monay, del que tiene vivos recuerdos de su infancia. Dice que sus cuentos están poblados de personajes que son parte de ahí. Así, podemos encontrar a compañeros de escuela y amigos, y a personajes relacionados con su familia: madre, hermanos, tías, médicos de cabecera. Esas memorias de tiempos remotos se conjugan, de manera mágica, con los pasajes de obras clásicas leídas a él por su madre, a las que se suman las Sagradas Escrituras, legado y evidencia de su pasión por la lectura. En la actualidad es frecuente encontrarlo en conversatorios, seminarios, tertulias... y lo que hace Dávila es

re-contar episodios de su vida con los que puede seguir escribiendo y en los que se ven de forma clara elementos vivenciales que se reproducen en sus historias ficticias. De alguna manera, recordar es tomar el tiempo y detenerlo espacialmente, en algún sitio de nuestra memoria que construye el escenario evocado. Así, el tiempo detenido, pasa a representar un espacio. En tal situación, el tiempo que se vuelve espacio, puede signar cuestiones sensibles que solo se alcanzan a percibir en una profunda abstracción de las imágenes de un cuento, una poesía, una película, etc.

A más de esta presencia constante entre estas dos realidades, Dávila está apegado a una especie de “vuelo en la fantasía”, elemento que puede introducirlo a partir de un pretexto: la enfermedad de un personaje, la humanización de personajes míticos, los diálogos de las cosas, los muebles que acogen recuerdos y otros; todos ellos conducen a la construcción de sucesos fantásticos. Esta fantasía, que atraviesa su obra completa (novela, cuento, poesía), está asociada a hechos de su niñez, época a la que recuerda como inocente pero cargada de símbolos definidos por sus experiencias. Dentro de un repertorio extendido de libros, *Las mil y una noches* es clave en esas construcciones imaginativas no porque las re-cuente, sino porque entre sus personajes y los de los cuentos aparece un sincretismo particular: “Apenas ella empezaba a hablar, ya todos los chicos nos sentíamos en el palacio de un rey oriental, que cortaba las cabezas de sus mujeres, y al que una joven llamada Sheerezada, trataba de convencer con sus historias que la perdonase” (Dávila, 2004, p. 160).

Esta evocación ligada a la fantasía también puede pensarse como “otros espacios”, aquellos que no tienen un punto geográfico, un límite, un lugar. Tienen, sí, un tiempo: “Claro que hay amarguras de la infancia que no tienen nombre, amarguras inexpresables [...]. Pero, un niño busca su mentira y en ella vive un instante feliz” (Dávila, 1979, p. 45). La palabra *infancia* logra decantar años, meses y días con solo ser expresada, y saltamos en el *tiempo* como dando un paso en un espacio delimitado por los márgenes de la memoria que, a su vez, encierra miles de imágenes que quedan fuera del contexto para pasar a situarnos

en un punto determinado, en este caso: la mentira y la felicidad que se transforman en espacio. Como ya lo manifestamos, desde la concepción racional y física, nosotros no *saltamos el tiempo*, sino los espacios. Desde la poesía y la literatura, sí lo hacemos.

En este caso, el tiempo no está detenido: “La memoria conserva el [paso del] tiempo, pero ella misma no transcurre en el tiempo, es intemporal” (Pardo, 1992, p. 84). Y puede darse el caso que el tiempo se detiene y revierte en nosotros la condición de a-temporalidad: “Cuando el alma se eleva hasta escapar del recipiente (cuando abandona «la cárcel del cuerpo»), se eleva hasta la memoria misma, que es intemporal o a-temporal, que no transcurre ni discurre” (p. 84). Según Pardo, esta memoria no es condición de tiempo medible cronológicamente, no es algo que transita o camina. La memoria de los relatos davilianos tampoco lo es: muestra más bien esa re-configuración de realidades y circunstancias de *ser* espacio, por ejemplo, en este fragmento del cuento “El río de la memoria”. Ahí la realidad de cada uno está detenida en un símbolo particular, con sentido para quien le otorga ese sentido:

Debió ser por eso que nadie podía ponerse de acuerdo sobre lo que veía en las cambiantes riberas: un perro que tuve cuando niño, gritaba uno; y otro, no, una gacela que maté cuando era muchacho; la primera mujer que amé, un tercero; el jardín en que perdí la esperanza, un cuarto; la casa en que fui feliz y luego desgraciado, un quinto. Y así seguía la letanía de visiones. Y el viejo ciego, con sus ojos fijos de estatua: el río de la memoria, el paisaje de los recuerdos (Dávila, 2004, p. 146).

El río (lugar) se conjuga con memoria (tiempo). Memoria que es un ejercicio consciente que provocamos para recuperar algo que está guardado y deseamos develarlo, desempolvarlo, sacarlo a un exterior, tornándolo de ese modo en espacio: “Y como la exterioridad se concibe como derramamiento de la interioridad, y dado que lo que se conserva en la interioridad es el tiempo, la exterioridad es la «pérdida del tiempo: el espacio»” (Pardo, 1992, p. 86).

El trabajo de la memoria es ese recorrido infinito que obliga a aprehender el mundo como tiempo y espacio, así, volvemos a la imagen de la banda de Möbius que nos permite alcanzar la metáfora de lo cíclico, lo infinito, lo eterno. Y tal como ya lo habíamos reflexionado, desde la mirada racional, nos sentimos impulsados a una explicación constante de los fenómenos y las cosas; pero desde una postura supra-sensorial las cosas son irreductibles. “La inherencia del tiempo al espíritu humano solo adquiere todo su sentido una vez eliminada, por vía argumentativa, cualquier tesis que coloque al tiempo dependiente del movimiento físico” (Ricoeur, 1995, pp. 52-53), y afirmamos a la literatura como la posibilidad de esa sensación de intemporalidad más sublime que material.

Aunque hemos consentido que nuestra existencia es temporal, lo que en realidad percibimos es un espacio infinito que se desplaza en un horizonte invisible, un tiempo que no se mide, sino que se distiende, se extiende, hasta volverse espacial, un estado más allá de lo sensorial que se despliega hacia el infinito:

Leibniz lo explica en un texto extraordinario: un cuerpo flexible o elástico todavía tiene partes coherentes que forman un pliegue, de modo que no se separan en partes de partes, sino que más bien se dividen hasta el infinito en pliegues cada vez más pequeños que conservan siempre una cierta cohesión (Deleuze, 2009, p. 14).

Esos despliegues invisibles pero existentes, bien pueden ser los recuerdos y la memoria que el ser humano evoca, logrando de esa manera reinventar tantas veces como quiera las cosas. Son segmentos que aparentan estar fragmentados y son retomados a partir de un símbolo, una imagen, un signo que atrae un conjunto de elementos que conforman por sí mismos una realidad:

Vagando por allá arriba, rodando por entre esas nubes grises-escarlata que empañaban la luz de tu memoria, girando por entre los oscuros recovecos, en que se confundía el tiempo, tu tiempo, en pasados que eran futuros sin dejar de ser presentes y viceversa y otra vez viceversa;

perdida en los espejos irreales de tu sonrisa y en el desierto de tu mente y tu soledad” (Dávila, 1977, p. 31).

La sensación del tiempo que recorre y recorre se torna más bien en un espacio infinito. Pardo acude a la alegoría del tonel de las Danaides para recrear la idea de temporalidad que se escapa a la condición del ser, cuya ilusión genera la sensación de la inutilidad aparente de la existencia; temporalidad que solo podría ser perenne en un estado de sublimación total propio de almas puras. El tiempo que representa la insatisfacción perpetua, cuya superficie incontinente obliga al desbordamiento de la interioridad, del alma que antecede, puede ser ese tiempo imposible de retener; mientras nuestra incapacidad de retener todo en la memoria sería ese desbordamiento que hace que nos volvamos inconclusos, incompletos:

El eterno retorno no es la imagen del tiempo, sino su negación, ya que el tiempo, como el alma, es un producto de la memoria, pues el líquido que se conserva en el tonel sellado de los iniciados no es otra cosa que el tiempo. El eterno retorno como producto que es del olvido significa la destrucción absoluta del tiempo. Solo para quien tiene memoria y es alma hay tiempo (Pardo, 1992, p. 68).

Este es el tiempo que inconsciente se rememora, se trae al presente y lleva al pasado. Se pueden concebir como reflejos insistentes, pero a la vez únicos, que, gracias a la escritura o la narración oral, se muestran novedosos porque forman parte de un nuevo escenario. En Dávila existen innumerables cuentos de esa condición, en ellos las mujeres recuerdan amores furtivos, ingratos y remotos; los niños atrapan sus fantasías infantiles; los miserables recuperan sus posesiones y los viejos abrazan su juventud: “Época de suspiros inmotivados, de miradas lánguidas y de fotos de actores de cine, recortadas prolijamente y guardadas con celo entre las páginas de los cuadernos de historia o en el libro del Algebra de Baldor” (Dávila, 1983, p. 136).

Esta característica especial con la que se concibe al tiempo desde la literatura y en particular (en lo que a este estudio compete), para los cuentos de Dávila, está evidente a partir de elementos reiterados que

se vinculan a los acontecimientos que, actuando desde lo temporal, se conforman en un símbolo de lo espacial definido por un sentido de continuidad infinita. No solo está presente en sus cuentos, buena parte de la poesía daviliana evoca esta imagen a manera de reflexión:

De leves huellas está hecha la leyenda,
el mundo se construye de ese trazo
que dejan los humanos cuando pasan.
...pero que hacen y forjan la materia
brillante de la estrella y el resplandor del sol
siglo tras siglo (Dávila, 2014, p. 18).

Este es un tiempo que transita hacia el pasado. En el fragmento del poema “Leve huella”, la levedad y fragilidad de la huella tienen resonancia con la inconsciencia del paso del tiempo, imperceptible y sutil, deslizándose en el espacio de la vida que solo, muy avanzada, es consciente del tránsito temporal, cuando la memoria es nuestra mayor prueba de ello a partir de su vasta condición acaparadora de imágenes, recuerdos, pensamientos —aunque también olvidos—, que se transforman en narración y que en Dávila se hacen a través de la escritura. Se construye la memoria a través de recontarla y transformarla desde el lenguaje y de alguna manera no tiene un fundamento primario. La memoria se hace sobre un vacío, son como retazos que se dibujan y desdibujan en el juego de lo que fue y no fue. Se mezclan con el invento que sobrevive gracias a la narración como un hecho lingüístico:

Usted se acordará de la horrible casita en que vivíamos, Dios, toda llena de polvo y de recuerdos, uno caminaba con un miedo espantoso de pisar un recuerdo, de romperlo, de caerse encima de la añoranza familiar apilada en todos los rincones y levantarse acatarrado por las nubes de polvo producidas (Dávila, 1980, p. 69).

En la obra daviliana se develan de forma maravillosa las incontables imágenes que juegan con el recuerdo como parte viviente y conviviente, que dan cuenta de ese tiempo inconsciente, casi irreal, y de la significación consciente evidenciada en las descripciones, que marcan el

encuentro entre el sujeto que lo dice y lo dicho con una imagen insistente, en las situaciones más allá del tiempo y el espacio, las que Dávila alcanza con palabras y voces multiplicadas en los personajes y sus historias, en las cosas y sus condiciones:

Es curioso, siempre se lo he dicho, pero esa imagen es más fuerte en mí que muchas otras que haya vivido o que hayan pasado por mis ojos a lo largo de los años; es algo que vuelve constantemente, pese al tiempo transcurrido, a las penas enormes, al dolor, a la muerte, que han arrasado ese grupo del que ya solo quedamos papá, en su silla de inválido; Rafaelito, con su rostro perpetuamente amargo, por unas culpas que nunca cometió, y yo, devastada por el sufrimiento de estos últimos años, que pareció culminar la noche en que trajeron a mi hijo Galo, destrozado por su propia mano (Dávila, 1992, pp. 105-106).

Un narrador en primera persona, en el cuento “Mujeres en el jardín”, refleja desde la memoria —representante del tiempo con tinte de nostalgia— que el trabajo de los recuerdos hace posible la construcción de sensaciones. El escritor traza la figura espacio-tiempo que no solo se convierte en un fragmento de su relato, sino que se torna en evocación clara de facetas de la vida de personas, en este caso, condicionadas por otros significantes: dolor, muerte, soledad, tristeza.

Esta inconsciencia del tiempo puede volverse olvido, y es el lenguaje que deja al descubierto el sentido y la idea de que estas palabras no construyen ni tiempo, ni espacio, sino que son una reproducción infinita, un río que no tiene punto de inicio y del que tampoco se puede ver su fin. Foucault advierte sobre esta pre-existencia:

En cada una de sus palabras el lenguaje se dirige hacia contenidos que le son previos; pero en su ser mismo y con tal que se mantenga lo más cerca posible de su ser, no se despliega más que en la pureza de la espera (2014, p. 77).

No hay duda de que memoria y olvido también confluyen en el mismo río hasta tornarse uno, para que exista olvido, es preciso memoria. En la narrativa como en la poesía, el escritor, a través de sus palabras,

está evocando y olvidando. Y el lector hace lo mismo. La vida entera es un juego entre memoria y olvido: “El tiempo que guarda la memoria inevitablemente se derrama haciéndose olvido en la carne” (Machado, 2016, p. 171). Entonces, nos vemos como seres de olvido más que de memoria y lo que logramos revivir, al leer un cuento, una novela, un poema, nos conecta unos a otros como un cosmos infinito. Igual que lo que sucede entre la memoria de cualquier persona que lea este cuento de Dávila titulado “Barcarola”:

La niñez ha quedado atrás hace mucho tiempo. La juventud igual. Pero la memoria guarda todavía —¡quién sabe por qué!— el recuerdo de esa velada de colegio de monjas, en que un grupo de muchachas navegaba en un falso Gran Canal de papel celofán azul iluminado por unos débiles focos, al son de la Barcarola de los Cuentos de Hoffman. Al fondo, un telón pintado representaba Venecia, y la letra cantada por un coro oculto, hablaba de una noche bella y propicia para el amor (2001, p. 126).

En este transitar hacia el pasado pueden olvidarse solo las cosas de las que se tiene memoria —lo otro no existe—. Este juego del tiempo cronológico está signado por la dificultad que tenemos las personas para asumir el tiempo como devenir, y que la literatura y la poesía reivindican en una posibilidad infinita de re-creación, ya sea de espacios, personajes, historias:

Por tanto, en la lógica del acontecimiento, el poeta está condenado a una escritura incesante de lo indefinido, a la manera de aquel que cumple con la fatalidad de su destino y está llamado cada día a desandar un camino ya antes trasegado, camino que solo reconoce como porvenir y que siempre se actualiza como futuro que no se realiza (Machado, 2016, p. 177).

El escritor está comprometido con este tiempo que, al marcarse en la obra, se espacializa con mayor evidencia que lo que hacemos en el transcurrir cotidiano de nuestros días.²¹ Es decir, el escritor tiene esa po-

21 Lamizet (2010) hace una reflexión sobre la semiótica del tiempo y el espacio que deja ver cuánto de significativo tiene para nosotros la construcción consciente del tiempo y cuánto de esa construcción es inconsciente y evocadora. Dice que

sibilidad de iluminar la memoria que posee, y a su vez, la virtud de anular el tiempo. Solo gracias al lenguaje podemos construir, en la mente, todas las formas del tiempo que nuestra imaginación pueda crear, porque el tiempo nunca es uno sino múltiple, inalcanzable e indescifrable según lo asegura esta aporía de San Agustín: “¿Qué es, entonces, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé, y si trato de explicárselo a quien me lo pregunta, no lo sé” (en Gadamer, 1995, p. 45). La explicación del tiempo desde la perspectiva fenomenológica, nos obliga a materializarlo y objetivarlo, a verlo como un elemento paralelo al espacio, sin embargo, nuestro apoyo en la literatura nos posibilita otro encuentro, uno efímero-eterno. Efímero, si queremos atraparlo en un recuerdo; eterno cada vez que se lo evoca, cuando el lenguaje permite des-temporalizar lo que se ha de convertir en espacio en nuestra mente. Lo que nos permite reafirmar que no hablamos de ocupar un espacio ni de medir un tiempo:

Seguramente que habríamos descubierto también, en algún momento, a Adán y Eva desnudos y a la serpiente —no con una manzana entre los colmillos, sino con una de esas frutas rojas, que inundaban el aire con su perfume—, tal como los describía la Historia Sagrada y nos los pintaba la abuela, si un día no hubiésemos encontrado, al volver de la escuela, que la oscuridad de una pared había clausurado para siempre nuestro mirador del paraíso (Dávila, 1994, p. 118).

En el cuento “Visión del paraíso”, de un salto, nos vemos en el lugar, y el tiempo remoto, bíblico, profético, queda reducido a la huerta en la que los niños juegan a pensar que es el paraíso terrenal narrado en la Historia Sagrada. Paraíso terrenal que es espacio cósmico, pero en el que se materializa y metafórica el bien y el mal. Un evento inesperado despoja a los niños de la maravillosa oportunidad de ver más allá de su

el sujeto posee una condición de identidad con el tiempo y el espacio desde tres acciones: primero, la relación entre espacio-tiempo y su significante y referente; segundo, la relación del sujeto con otro en el que se refleja y que se asienta en la memoria; finalmente, el enunciado, es decir, el significante que se relaciona con otros significantes en la escritura y en el habla (pp. 154-155).

imaginación. Tiempo y espacio ya no del olvido-memoria, sino de la recreación, el tiempo que se marca y define los momentos.

Este nominar las cosas que se perciben dentro o fuera de la casa, es el símbolo de mirar dentro de nosotros mismos para extraer a la superficie lo observado. La casa y la memoria en Dávila se pueden ver como una metáfora en donde una acoge a las cosas y a las personas, y la otra abriga los recuerdos. Sacar esos recuerdos puede ser mirar por la ventana, verse en el espejo, salir por una puerta. Transitar por esa casa es un transitar por nuestra memoria, recorrer las habitaciones, las salas, los salones, cocina, corredores, es como recorrer por nuestros recuerdos, los más fuertes, los débiles, los hermosos, los amargos. Mirar dentro de la casa y abrir las ventanas para dejarlos salir es la *intimidad*. Las cosas que nos rodean son las que cuentan nuestra intimidad.

Con estas imágenes particulares sobre el interior y el exterior, el tiempo y el espacio, podemos dialogar una vez más con Dávila, mirar cómo nombra las cosas, mirar el lenguaje con que son nombradas. La constitución de interioridad de la casa y su consecuente mirada al exterior, han consolidado el diálogo inevitable entre las dos propuestas: la literatura y la reflexión filosófica. En este trabajo no miramos el espacio como lo que se ve, sino cómo se ve. Para Pardo (1996), la *intimidad* es esa verdad acerca de uno mismo no aquello que se viola o profana, sino que misteriosamente se publica; no es esa esencia metafísica, sino es lo que decimos: son los objetos o elementos que construyen el afuera, lo que se ve, más allá de una interioridad psicológica. Es, en suma, el modo en que cada uno se siente a sí mismo, encontrando la resonancia con Foucault y la forma como ambos autores nombran la interioridad y exterioridad del lenguaje.

El reflejo de la intimidad: el doblez del lenguaje

¿Que qué pasa con ese espejo? Nada, qué ha de pasar. Solo refleja lo que sueñas o anhelas, lo que desean para ti tus amigos y enemigos, lo que no es real. Si quieres mirarte, contemplarte, incluso embellecerte, en la casa hay una buena media docena de espejos comunes y corrientes, no veo por qué tienes que fastidiarte y fastidiar justo con ese dichoso “espejo”

(Jorge Dávila Vásquez)

Es cierto que un cuento encierra toda la capacidad imaginativa de un escritor. Que la literatura se reviste, ante todo, de ficción. Que la capacidad de crear y construir personajes, historias, lugares... está definida por una condición excepcional que transforma los cuentos en escenarios ideales de los que cada uno puede o quiere ser parte. Pero también es cierto que esa ficción no es sino una re-presentación de nuestras realidades. El recorrido que hemos realizado nos ha permitido el acercamiento a esos signos que muestran el encuentro entre lo real y lo imaginario que, por su condición reiterada y su naturaleza simbólica, mirados desde esta perspectiva, se han dejado ver más que otros: el espejo y la imagen, el tejido y la escritura, la casa y lo interior, la intimidad y lo exterior, el tiempo y el espacio. Este trabajo persiste en la pretensión de dialogar con ellos, proponiendo a la literatura como el espacio ideal para referenciar estas percepciones inmateriales.

Leer los cuentos de Dávila provocó el encuentro con un lenguaje a veces directo y otras más bien sugerente. De esta sensación nace la idea de la imagen que insiste en el reflejo que, así mismo, en unos casos es nombrado, descrito y contado, pero que en otros se traslada al mundo del símbolo y la metáfora para descifrar sensaciones o sentimientos con los que nos tropezamos en algunas historias. En cuanto al lenguaje, insistimos en su condición de vocero de aquello que, de algún modo, se va constituyendo de manera sigilosa, prudente, paulatina hasta dejarse ver en toda su magnitud. A través de las lecturas se forjó esta idea de reconstruir los espacios que dibujan estas narraciones, para encontrarnos siempre con la diada espejo-lenguaje que muestra un doblez infinito, que dice y es dicho al mismo tiempo. Ese “ser dicho” es lo que evidenció el signo de la intimidad, aquello que no se esconde, sino que se muestra, “la capacidad de inclinarse o la metainclinación, es la intimidad. Una capacidad que constituye mi modo de sentir la vida y de la que no puedo desprenderme sin desprenderme de mí mismo” (Pardo, 1996, p. 42).

La intimidad de la lengua: el lenguaje de las palabras sobre sí mismas

Las imágenes, los símbolos y los objetos representativos en la narrativa de Jorge Dávila están signados por la intimidad, el espacio y el tiempo. Las descripciones, los diálogos internos, la meditación que el autor compone con sus personajes en relación con las atmósferas que dibuja, los proyecta en su nimiedad, su sencillez y una condición anónima casi imperceptible:

Entonces, los prestamistas de la ciudad regatearon sobre unos aretes de esmalte y una cruz de zafiros, la máquina de mano en que Elena se cosía sus vestidos y un reloj de péndulo que acompasaba la fuga de las horas en la pequeña casa baja y gris, con su jardín y el canario como únicas notas alegres (Dávila, 2005, p. 49).

Cosas que protagonizan junto a personajes que aparecen muchas veces en segundo plano, interactuando con un espejo, una casa, un re-

trato, una silla... objetos que se iluminan por sí mismos dentro del relato. Gran parte de sus historias muestran una vida doméstica como referente de lo simple e intrascendente y dibujan la *intimidad* a partir de descripciones minuciosas. Dentro de los cuentos davilianos, la adjetivación y la exaltación simbólica de los objetos, les otorga voz:

Cucharas y tenedores tan desmesurados, que quienes los conocieron podían jurar que los antepasados tenían una boca de enormes dimensiones; y unos cuchillos tan monumentales, que parecían el alfanje con que se decapitó a San Juan Bautista; incluso las cucharillas eran más grandes que una cuchara normal de hoy. “De la sopera, las fuentes y otras cosas, más bien no hablemos”, decía el primo Jonás, dado a la literatura, las bellas artes y otras cosas improductivas; “todo parecía hecho para estar en la mesa de los lestrigones, gigantes devoradores de hombres de los que habla Homero (Dávila, 2014, pp. 22-23).

Pero no se trata de nombrar cosas al punto de objetivarlas, sino de una exposición de éstas, de su intimidad, construida en el entramado del tiempo y el espacio, que acontece en la superficie de las palabras. Una dimensión que se teje y desteje, y cambia todo el tiempo, susceptible a leerse y a mutar. Esta postura rompe con las tradiciones de pensamiento que han concebido la *intimidad* como una cuestión de interioridad subjetiva o esencia. Lo que vemos es una revelación en donde los seres se construyen y tienen muchas facetas que se pueden mostrar. Esta forma de mirar el espacio de la intimidad tiene correspondencia con la paradoja de la superficie pensada y dibujada por Deleuze (1971) en su obra *Lógica del sentido*, a partir de la consistencia dialéctica de los acontecimientos cuya dependencia, unos de otros, definen la unicidad del cosmos, así lo interior emerge a la superficie y queda en evidencia como, lo más evidente: “Lo más oculto se ha vuelto lo más manifiesto” (p. 11), lo íntimo está develado por un sujeto lingüístico que aparece cuando se nombran las cosas, un sujeto que no sabe que *es*, que ve y es visto. Una sucesión de estados en donde el lenguaje dispone los pliegues y despliegues de un tiempo-espacio que se dibuja en la palabra:

Por una parte, lo más profundo es lo inmediato; por otra, lo inmediato está en el lenguaje. La paradoja aparece como destitución de la profundidad, exposición de los acontecimientos en la superficie, despliegue del lenguaje a lo largo de este límite (p. 12).

La literatura —y en este caso el asunto daviliano— compone una dialéctica entre lo interior y la superficie que nos lleva en este pliegue-despliegue, como un transitar —inconsciente a veces—, a partir de nombrar palabras, de usarlas y ubicarlas. Nos situamos frente al devenir en el que fluimos en un mar de sensaciones de las que somos parte, a ratos, y otros, ya no pertenecemos a él:

Un día, don Nicolás Perdomo desapareció. / La casa no se había caído todavía. Lo hará pronto, calculan los espectadores. Pasará a sus hermanos. Quizás a sus sobrinos. ¿Y si se lleva el gobierno? / Unos chicos, que se metieron por la huerta, cuentan que la cama estaba deshecha, en uno de los cuartos de abajo. / Arriba, en el salón, que olía a encierro y soledad, el retrato de la madre, más lleno de polvo y telarañas que nunca, con una oscura capa de algo semejante al olvido. / Lo que no hallaron es la caja sucia con las postales amarillentas y opacas. / Seguramente se la llevó por ahí, quién sabe a dónde. / Han pasado años y años (Dávila, 2004, p. 75).

Lo que construye la *intimidad* es el espacio, ese espacio que nos determina y se vuelve tiempo, espacios que no componen solo escenarios. El polvo, las telarañas y el olvido son tiempo de una intimidad evidenciada que se dibuja en los espacios que habitamos y hablan por sí mismos, que hablan de subjetividades, pero no son subjetividades; espacios-cambio de memoria en donde transita la memoria. Lo íntimo es el modo en el que las cosas se nombran a sí mismas, nos invita a mirar cómo lo hacen; en donde el reflejo de uno mismo se vuelve protagónico, como el espacio de la casa, del barrio, del campo, de la ciudad, que sufren y mienten, que aman y esperan, que sueñan y recuerdan:

¿Qué puede importarme que me miren mal unos cuantos muebles desvencijados, unas máquinas anticuadas, un viejo mosquetón oxidado? Total, ninguno de ellos tiene unos recuerdos como los míos. Así que,

indiferente, vuelvo a balancearme, aunque luego me ponga ensoñadora y triste, en este sombrío reino de polvo y peligrosas polillas, que casi nunca visita uno de esos seres humanos a los que tanto amé (Dávila, 2001, p. 118).

Pardo sostiene que:

Lo que hemos venido llamando «la intimidad de la lengua» puede prestarse a equívocos. Así, alguien podría pensar que con tal expresión aludimos a un fenómeno «meramente subjetivo» (aquello a lo que cada cual le suenan las palabras que escucha), entendiendo por tal cosa, algo individual, arbitrario y/o incommunicable (1996, p. 299).

Pero este trabajo, al igual que la propuesta del pensador español, insiste en mirar al lenguaje desde la “resonancia interna de las palabras” que pervive más allá de su *locutor*, con total independencia de las intenciones de quien las pronuncia. Entonces, cuando pensamos en un interior que se exterioriza no estamos hablando del autor de un texto que expone sus ideas o memorias, sino de la fuerza con la que las palabras escritas —expuestas— van tomando poder en el texto:

Y lo que es el lenguaje (no lo que quiere decir ni la forma en que lo dice), lo es en su ser, es esta voz tan tenue, esta regresión tan imperceptible, esta debilidad en el fondo y alrededor de cualquier cosa, de cualquier rostro, que baña en una misma claridad neutra —día y noche a la vez—, el esfuerzo tardío del origen, la erosión temprana de la muerte (Foucault, 2014, p. 81).

Esta postura frente a la “no subjetividad del lenguaje” tampoco debe verse como la objetividad de éste. Y aunque las palabras adquieren realidad lingüística cuando son dichas por alguien, es al ser dichas que adquieren valor:

De modo que el devenir real del lenguaje es inseparable de ese trabajo sobre sí mismo cuyo resultado es la intimidad de la lengua. La intimidad de la lengua no depende del locutor que profiere las palabras, pero solo existe porque las palabras son efectivamente proferidas por locutores (Pardo, 1996, p. 300).

Aunque el locutor es el medio de realización de la palabra, su perdurabilidad y su condición efímera muestran una independencia de las palabras frente a ese “alguien” que las profiere.

La intimidad de la lengua, el lenguaje de las palabras sobre sí mismas, se consolida con una particular reflexión de Pardo (1996) desde dos tendencias académicamente constituidas: el ideal de la claridad y el ideal de la profundidad del lenguaje. El pensador sostiene que existe una tendencia del lenguaje que se centra en la persecución del ideal de la claridad que puede confundirse con el rigor científico o metodológico, aquel con el que la ciencia nos obliga a definir las palabras desde su sentido lógico, que podríamos aceptarlo, siempre y cuando, asumamos aquello que, el mismo escritor considera lo “negociable” del lenguaje, es decir, aquello en lo que nos ponemos de común acuerdo para aceptarlo, eso es a lo que llamamos “intimidad lingüística”. Según Pardo, también podemos caminar por otro principio, que se relaciona con la interpretación de textos bíblicos, que ya no se conduce por el rigor científico, sino filosófico de las palabras, es decir, por la profundidad con la que se puede entender cada una de ellas. Apegarse a una postura con estos principios —claridad y profundidad— no significa renunciar al carácter elástico y flexible de la lengua misma, sino acordar un respeto por la intimidad: en este caso, por la intimidad de la lengua.

Leer un texto de los cuentos elegidos nos invita a mirarlos desde esa intimidad, no la del autor, ni siquiera la de sus personajes o acontecimientos, sino la del lenguaje en sí mismo.

¿Para qué me sirve escribir? —dice, a lo lejos, entre una niebla de recuerdos y alcohol, Manuel María— se ha escrito tanto, ya, que no creo que lo que escribas tenga ningún valor, ninguna trascendencia. Miro con desilusión las bibliotecas, llenas de obras que nadie lee; esas bibliotecas que hasta yo he contribuido a engordar con uno que otro libro, que, si no ha sido ya olvidado, lo será pronto, y me digo y repito que no hay gesto más onanista que la escritura (Dávila, 2014, p. 141).

Cuando leemos “¿para qué me sirve escribir?”, ya no podemos limitarnos al locutor, al personaje, al hecho. No, nos miramos y nos sentimos en las palabras. Cuando la primera persona del relato asume una mirada protagónica, “miro las bibliotecas que hasta yo he contribuido a engordar”, aparece ese despliegue interior-exterior que constituye el *tiempoespacio* al que Pardo define así:

La lengua de la filosofía, como la lengua en general, no es del todo elástica por esto: porque en sus articulaciones el tiempo y el espacio forman pliegues, dobleces y arrugas que solo podría alisar completamente un ser infinito y eterno que, por otra parte, no necesitaría hacerlo porque ni hablaría ni sería filósofo (1996, p. 302).

Vemos esa característica infinita ya simbolizada en la metáfora de la banda de Möbius, en donde interiorizar y exteriorizar son una misma.

Dice Pardo (1992) que la exterioridad no es más que el mundo sensible como tal. La exterioridad es el “derramamiento” de la interioridad que, a su vez, es el tiempo. En consecuencia, la exterioridad es el derramamiento del tiempo que se vuelve espacio. Este derramamiento del tiempo está asociado al mundo de lo sensible que, según Platón, es el mundo en que vivimos, un mundo de sombras, de imágenes, de imitaciones. Mientras vivimos somos seres incompletos y derramados. Lo ideal para Platón es un mundo de asombro y admiración en el que yacen los entes, una especie de orden que solo podríamos entender cuando dejamos de formar parte de este mundo. Mientras vivimos en el mundo sensible estamos ligados a este constante derramamiento o exteriorización que se forma y deforma a partir del lenguaje. Los seres humanos nos enfrentamos a la extrema dificultad de proveer al pensamiento de un lenguaje que le sea fiel. El discurso reflexivo corre el riesgo, en efecto, de devolver la experiencia del afuera a la dimensión de la interioridad; irresistiblemente la reflexión tiende a reconciliarla en una descripción de lo vivido en donde el “afuera” se esbozaría como experiencia del cuerpo, del espacio, de los límites de la voluntad, de la presencia indeleble del otro. Según Foucault, el vocabulario de la fic-

ción es igual de peligroso: en el espesor de las imágenes, a veces en la mera transparencia de las figuras más neutras o las más improvisadas, corre el riesgo de depositar significaciones preconcebidas, que, bajo la apariencia de un afuera imaginado, tejen de nuevo la vieja trama de la interioridad (2014, pp. 23-31).

Foucault considera que el lenguaje de la ficción posee la cualidad de potenciar las imágenes, las palabras, que ya poseen esa fuerza interior y propia que, más allá de hacer ver lo que es invisible, dejan en evidencia esa invisibilidad, algo que se asemeja más al espacio que al tiempo, dice: “Tal es sin duda el papel que representan, en casi todos los relatos de Blanchot, las casas, los pasillos, las puertas y las habitaciones [...] espacios cerrados, prohibidos y, sin embargo, abiertos a los cuatro vientos” (p. 28). Del mismo modo, este trabajo, que tiene como referente los cuentos davilianos, mira en ellos ese tránsito de lo interior a lo exterior, en un *espaciotiempo* que no tiene límites ni fronteras:

El espejo de obsidiana hallado en el ajuar mortuorio de una mujer de hace quinientos años, quizá guardaba todavía la huella de su mano, alejándolo de su rostro para verse mejor; quizá una nubecilla de aliento; quizá la sombra del guerrero que la contemplaba amoroso con su duro rostro de hombre que partía a una batalla; quizá... Lástima, la arqueología, pese a ser tan meticulosa, generalmente no registra estos detalles de los sueños” (Dávila, 2001, p. 173).

El entendimiento entre el interior y el exterior no es un entendimiento sensorial, según el idealismo platónico, el interior puede equipararse al alma, aquel estado ascético, puro, suprasensible y no contaminado que se encuentra encerrado, de alguna manera, pero que en el ser humano común se desborda, se agujerea, dejando escapar todo: memorias y pasiones. Ese interior representa el tiempo que se acumula y que, a la vez, no tendría tiempo, porque tener consciencia de ello sería volver a caer en el mundo sensible del olvido. Ese tiempo que se exterioriza hacia el mundo sensible es el espacio. Según Pardo el tiempo y el espacio están en una condición de “infinitud” pues debemos entender

que no se trata de que el tiempo esté dentro, sino de que es *interioridad* que contiene tiempo; así mismo el espacio no es lo que está afuera sino constituye *el afuera*:

El tiempo no es interioridad porque «esté dentro», sino al contrario, porque *constituye una interioridad*; y esta interioridad ha de ser entendida además como un ámbito en el que todo es interior: cada «parte» del tiempo [cada Tiempo] está dentro del tiempo *y a la vez contiene en su interior todo el tiempo* [...] lo mismo podemos decir del espacio: este no es exterioridad en el sentido de que «esté fuera», sino de que *constituye el Afuera*; y tal exterioridad significa que en ella todo es exterior: cada parte del espacio [cada Espacio] está fuera del espacio y a la vez constituye el exterior de todos los demás espacios, de todo el espacio (1992, p. 35).

La imagen de la caja china ayuda a comprender este pensamiento: el primer cubo, desde el centro, es una interioridad, pero el siguiente también lo es con relación al que le sigue, y el que antecede ya pasó a ser exterioridad-espacio. O a la inversa: el último cubo es el exterior, pero el siguiente también lo es, y el que le antecede ya pasó a ser interioridad-tiempo. Así se simboliza tanto la infinitud como la falta de frontera entre *espaciotiempo*.

Esa intimidad que está expuesta en los cuentos de Dávila, a través de representaciones, refleja el lenguaje como corporalidad no material, alude al concepto abstracto que sirve de referencia de la espacialidad. En Dávila, ese simbolismo del reflejo puede apreciarse en pasajes donde las personas comienzan a parecerse a las cosas que les rodean y constituyen su singularización: la señorita Camila, marchita y cansada como sus matas polvorientas, abandonada pero persistente frente a la vida; la señora que leía a Escudero, refinada y pulida como los objetos preciosos y las campanitas de plata que la rodean, que solo en su imaginario llaman a numerosos sirvientes y, como ella, conviven distraídamente; Victoria, presa de sus recuerdos, cada vez más parecida al ave de su jaula porque las dos viven en la indiferencia del tiempo y esperando una libertad inalcanzable; Galo, frío, despiadado, criminal como sus armas

que espantaban a los que le conocían y con las cuales se hermanó tanto, hasta que eligió una para terminar con su vida. Este recuento de reflejos en Dávila es incalculable.

Caminar por los cuentos de Jorge Dávila ratifica esa sensación de reflejarse, de hacerse ver, o de verse; a medida que se adentra en la lectura de sus relatos enfrentamos, no una duplicación de imágenes, sino un reiterado encuentro con las manifestaciones de nuestras propias historias, esa evidencia a veces ignorada.

Este jardín en el que nos hallamos, cuyas sendas no conducen a ninguna parte; este intrincado dédalo de corredores que desembocan en puertas falsas y equívocas, en donde a veces se escucha un quejido sin nombre, un grito de desesperación, un hálito de animales acosados por la nada o por nadie; esta confusión de caminos subterráneos en medio de las rocas, con sus aristas que te hieren a cada paso; estos infinitos anaqueles en los que unos libros repiten a otros libros insistente, interminablemente, esta caja de espejos que reitera imágenes, invierte perspectivas, engaña eternamente (Dávila, 2001, p. 42).

Emprender encuentros con el escritor significa entender la simple y profunda relación que los seres humanos entablamos con el mundo y la naturaleza, relación que puede proporcionar espacios infinitos de diálogo con el cosmos, con la humanidad y con uno mismo. Leer sus cuentos, como ya lo dijimos, enciende la memoria que da paso a que los recuerdos recuperen esos espacios que vamos postergando sin consciencia, cuando nos dejamos arrastrar por los inevitables mares de la cotidianidad y algunos residuos de nuestros propósitos de vida... recuerdos que empiezan a tener sentido:

Alejo, Alejo, tan inquieto. A todos nos fascinaba el aparato de radio del abuelo, del que salían las voces de los enanitos que peleaban en el congreso, hacían discursos en los pueblos, prometiendo puentes para todos los ríos y ríos a los sitios que carecían de ellos; que cantaban *Maringá, La gitana lo leyó y Pasaste a mi lado*; que hacían propaganda de almacenes, abonos, cosméticos y reconstituyentes o vivían la novela de Albertico Limonta, mamá Dolores y Sor María Elena; pero él quiso

verlos. Todavía recuerdo su estupor ante esos inexplicables alambres, tornillos, tuercas, tubos y perillas. Todavía oigo sus gritos cuando le dieron la paliza de su vida (Dávila, 2001, p. 150).

Es como redescubrir la vida que, desde la inocencia o lo simple de las cosas, permite volver a pensar y construir otras formas de entender el mundo. El lenguaje, en su dimensión lingüística —ya sea mental, hablada o escrita—, permite generar nuevas comprensiones que, miradas con atención, se vuelven esenciales. Mirar cómo la literatura constituye ese medio perfecto para exponer las formas de sentir y de pensar, desde el uso pertinente de las palabras, también posibilita nuevas propuestas para seguir indagando sobre ese revestimiento del lenguaje al que no le damos atención plena por llevarlo interiorizado desde el momento en que nacemos.

El tejido del texto con palabras, que primero se concibe como una imagen, ahora marca las múltiples formas de construir que poseemos, desde la labor minuciosa, de paciencia eterna, la metáfora de la tejedora que persevera y nunca termina, hasta la de la inevitable sensación de representar, como la imagen del espejo, un reflejo disonante, difuminado por la luz de las palabras que lo hacen centellar y destellar mostrando una nueva imagen.

—¡Sueños, señor, no son más que sueños! Murmura, pero hay en sus palabras un tono de infinita pesadumbre.

Y coloca las hebras iniciales del tejido en las agujas, que brillan bajo la luz divina de Ítaca.

—¡Quién sabe! Dice él, y aproximándose lentamente por detrás de la reina, que empieza un largo tejer sin sentido, le besa el cabello perfumado (Dávila, 2004, p. 114).

La imagen de tejer y el reflejo del espejo protagonizan este texto que transita por el espacio y el tiempo. No se trata de una simple y pasajera mirada a los espacios. Al entender estos espacios como lo que nos antecede y nos ocupa, obliga a establecer un encuentro con las *cosas* que lo

componen. Podría decirse que aquí se propone un estado de consciencia ontológica que sigue persistiendo mientras vivimos: “Si de pronto se pudiera no despertar, sino seguir durmiendo. No morir, no. Solamente desvivir, con los ojos entrecerrados para siempre” (Dávila, 1983, p. 36). Se trata también del ya analizado espacio del lenguaje que exterioriza: “También es probable que esa espacialidad cultural del lenguaje solo pueda, en último extremo, captar la obra desde afuera. De hecho, hay también una espacialidad interior a la obra misma” (Foucault, 2015, p. 117). Esta imagen del espejo que se atraviesa es una constante en la lectura de la obra literaria y, al enfrentarnos a los cuentos daviilianos, se multiplican imágenes como las que expulsa el espejo frente al espejo, y su constitución infinita que hay que mirar con atención y cuidado, en consideración a un lenguaje cuyas palabras hablan de sí mismo, potenciando la imagen de la *intimidad*, de lo que dicen las cosas, de lo que se “superficializa” y deja ver. Esa *intimidad* que se comparte y se torna espacio, como lo sostiene Pardo: “Ninguna descripción sería más acertada para definir el lugar íntimo que la de ese espacio gemelar aludido por Tournier, ese círculo impenetrable para los otros: nadie, salvo los íntimos, pueden contemplarlo, reconocerlo, habitarlo, sentirlo” (1996, p. 161), es la intimidad de la lengua que se establece a partir de las palabras sobre sí mismas. Y Pardo continúa:

El espacio íntimo solo existe si es recorrido, habitado, caminado y sentido, por sus pobladores, solo si es decorado, figurado, cantado por sus habitantes; entonces pensamos que el encontrarnos, el vernos en esos espacios dibujados por el lenguaje literario se constituye en esa “proximidad (y al mismo tiempo lejanía) entre quienes conforman el círculo que *hay que hacer* para configurar la intimidad” (p. 162).

La literatura y el arte son los medios que se han utilizado para generar ese círculo de intimidad en el que nos vemos semejantes y es en realidad la vida misma la que se cuenta y da cuenta, la que construye la intimidad, y ello se vuelve certero porque el reflejo no se agota. Al mirarnos al espejo surge la inevitable consciencia de mi existencia signada a su vez por el lenguaje:

No solamente nacemos sumergidos en un mundo previamente convertido en lenguaje, en un elemento poblado de dichos, sino que nacemos

al *lenguaje* porque al menos uno de esos dichos, de tanto dirigirse a nosotros y nombrarnos, consigue dejar una huella, grabar en nosotros una marca, abrir en nuestra carne un hueco *desde el cual* podemos hablar, desde el cual empezamos a decir “yo”. Esa oquedad es la intimidad (p. 138).

Mientras alguien se mire en el espejo, quedará la posibilidad de reflejar.

La literatura: ese espejo que nos mira

Nos encontramos así en el punto largamente visualizado en este estudio, en el que se busca mostrar ese espejo de la intimidad en el que nos miramos sin sospecharlo, pero *¿qué es la intimidad?* Definir lo que es la intimidad puede tornarse en una tarea compleja porque la condición racional de nuestras experiencias nos lleva a buscar una explicación inmediata y cerrada de las ideas, los conceptos, las imágenes y los símbolos de los que se encuentra formada nuestra naturaleza humana. Para empezar, y siguiendo a Pardo, podemos partir de lo que no es la intimidad: no es identidad, no es privacidad y no posee condiciones de inefable, como habitualmente se ha venido definiendo el término de intimidad.

Tendemos a confundir intimidad con identidad, a partir de la idea de que nos tenemos a nosotros mismos, y tratamos de entenderlo como una “posesión” en donde la identidad cumple leyes que nos conceden una naturaleza particular, pero que a su vez deben atender a leyes públicas —externas a nosotros y que son de cumplimiento obligatorio—, es decir, leyes que nos otorgan cierta identidad, pero con relación a otro que ya no soy yo mismo. Solemos también confundir la intimidad con la privacidad, aquello que tratamos de hacerlo oscuro, opaco, oculto. De aquí surge también la sesgada concepción de que la intimidad es aquello que no se debe compartir y que debe ser tratado en total soledad o privacidad. Finalmente, la intimidad está lejos de ser aquello que no se puede expresar o decir con palabras.

Si la intimidad no es identidad, no es lo privado ni lo inefable, entonces se puede intentar generar una comprensión alternativa de la intimidad, lo que nos impulsa a detenernos nuevamente frente al lenguaje desde su condición de reflejo del pensamiento que, al ser expuesto en las palabras, se manifiesta en su propia esencia, sin ocultar o guardar nada, sino que se deja ver. Dicho de otro modo, la intimidad siempre queda expuesta por acción de las palabras. Según José Luis Pardo, quien habla auténticamente se oye a sí mismo y sabe lo que dice, tiene certeza de que es él quien lo dice porque las palabras saben a él, le suenan a él. Más allá de una configuración psicológica o sociológica la intimidad es la capacidad de dejarse ver y develarse. El lenguaje es esta intimidad y mirado desde la obra literaria, dibujada con palabras, se puede considerar un desvelamiento excepcional: “Escribo, borro, cambio. Sé que lo que yo diga siempre será poco, nunca llegará a ser ni el reflejo de las seducciones de esta maga a la que veo actuar mientras la visito alguna que otra noche” (Dávila, 2014, p. 92).

La intención del texto está subordinada a lo que las palabras son dentro de él. Cada palabra dicha o escrita, adquiere una forma particular y única que le otorga a la literatura esa condición de reflejo de una imagen descifrada por el lenguaje y, aunque ese no es su propósito, es inevitable verlo de otro modo: “«Tus ojos de azúcar quemada, tenían distancias doradas de sol». Tus ojos, Laura Balcázar, los ojos del primer amor, esos ojos que tienen un color imposible de definir porque toda palabra es inútil para ello, Laura” (Dávila, 1980, p. 110).

La reiterada evocación de Dávila a la imagen en el espejo provocó una atención inevitable sobre la cualidad de reflejo que posee el lenguaje. Reflejo que mostró lo que no vemos frente al espejo: “Cuando se mira en el espejo desconchado para aplicarse la mota de polvo y el carmín, se pregunta temblorosamente, ¿no te has de haber muerto, Camilita, hija, sin darte cuenta?, ¿no?” (Dávila, 1980, p. 17). Es un espejo que nos brinda una ilusión: la de vernos reflejados en él. Sin embargo, mirado con atención, lo que vemos es una realidad distorsionada. Es el encuentro

al que nos resistimos, es un reflejo que no identifica sino modifica, una imagen que se vuelve válida por sí misma; el otro en el espejo, ya no soy yo. Dice Melchior-Bonette: “Contemplar la misma imagen es tropezar con sus límites, ver el tiempo en su tarea de destrucción, aprehender unas evidencias dolorosas e inquietantes de las que el sujeto se defiende: su realidad biológica y mortal” (1996, p. 263).

Verse en este espejo es atravesarlo para hallar un mundo nuevo y quizá desconocido. Como le sucede a Alicia cuando atraviesa el espejo: “En un abrir y cerrar de ojos, Alicia había pasado a través del cristal y a continuación se dejaba caer en el salón de la Casa del Espejo” (Carroll, 2008). Atravesamos gracias a nuestro lenguaje y al enfrentarnos al espejo no vemos la imagen idealizada de lo que pensamos ser porque el lenguaje no se construye desde la consciencia de nuestro deseo sino desde la simple necesidad de mostrar:

Me senté un momento y empecé a tejer, seguía jugando, me miraba, dos reveses, me mira, dos derechos, me está mirando, dos derechos, destejo, lanza la pelota, dos reveses, la toma, la lanza, la pelota parece detenerse en el aire pesado, dos derechos, me mira, el sol juega con su cabello, su cara, es hermoso, dos, es una visión mágica, derechos, lanza la pelota, derechos, mierda, destejo, un grupo pasa loqueando, ya vieron, ya vieron, llovió, no, se dice llovió, o llovió, es lluvia, claro, pero el verbo es llover. Nunca. Nunca me acostumbraré a este idioma, a sus verbos, a sus palabras abiertas, impúdicas, cortadas, mutiladas, castradas (Dávila, 1980, p. 56).

Entre las historias que cuenta Dávila, descubrimos que las palabras van reflejando esa intimidad, desde sus personajes y las relaciones con los objetos, las personas y los lugares, incluso en las reflexiones sobre ellas mismas. Los personajes se exploran frente al espejo como lo que le sucede a Camila que, según el cuento, es un ser mezquino, altanero, egoísta, pero frente al espejo su imagen es esa otra, distinta, la que muestra temor a la soledad y expone su lado oculto, algo que no quiere mirar pero que se hace visible.

Estas reflexiones refuerzan la idea de que ninguna imagen es fiel, es una construcción y —de alguna manera— una ficción. Nuestra posición frente al espejo es la que nos permite verla desde la infinidad de la interpretación, lo que motiva la necesidad de re-pensar en la imagen proyectada, una imagen que no es “igual”, sino semejante, como lo dice Pardo: “El único término que reúne a la vez los dos significados (ser uno y al mismo tiempo otro) es el término “semejante”. Ser otro para sí mismo es ser semejante (es decir, *no igual a sí mismo*), tener semblante” (1996, p. 171). Ya no sería, entonces, necesaria la pregunta sobre cuál es la real: la palabra o lo que representa la palabra. Esa constitución del *lenguaje-espejo* evidencia la paradoja de que lo que parece igual es distinto y puede ser mirado desde el doblez del que habla Pardo: “La conciencia de que el lenguaje presenta un doblez (denotación explícita, connotación implícita) es, probablemente, tan antigua como la conciencia misma del lenguaje [...]. Las palabras quieren decir algo más” (1996, p. 56).

Este doblez del lenguaje presenta, por un lado, un sujeto que dice, y por el otro, lo dicho, que se antepone a este sujeto. Foucault lo describe así: “El ser de lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto” (1994, p. 7), en el texto literario es considerado desde la infinita reproducción de significados. Según Pardo, el elemento narrador alcanza esa función de multiplicación de significados y sensaciones: “El narrador no consigue crear intimidad cuando dice de sus personajes: «Él sintió miedo» o «Aquello le entristeció», sino cuando hace tangible al lector el pavor o la tristeza en estado efectivamente puro sin necesidad de nombrarlos directamente” (1996, p. 30). La obra literaria se otorga a sí misma esa función de creadora de lo tangible. Dávila ha demostrado que sus relatos se caracterizan por esa posibilidad de generar emociones que se hacen visibles:

Llueve apenas, es tan fuerte el sol que las gotas no llegan al suelo, no tocan la tierra seca, el adolescente sigue allí, el agua no lo ha tocado, apenas unas gotas le brillan en el rostro bello, me ahoga el vapor tan denso de la tierra que se levanta en pos de la lluvia, se parece a mí, apenas tocada por la lluvia, esto es algo que agobia, que aplasta, que viene

desde la tierra, desde adentro, guardo mi tejido y empiezo a irme, la tierra seca, la lluvia se ha ido definitivamente (Dávila, 1980, pp. 56-57).

En otros casos, se puede ver a un personaje interpelado, en una especie de diálogo con su conciencia, una autorreflexión que expone emociones:

En fin, después de todo hay tantas, tantísimas que tienen un hijo de libre, así, de libre, del viento, como dicen, pero a nadie, óyeme bien, a nadie más que a vos se le hubiera ocurrido echarle la culpa a un arcángel de la iglesia de San Francisco, a nadie (Dávila, 2004, p. 31).

Usa para ello la segunda persona (un *vos* poco usual en la construcción del elemento narrador) y hace sentencias que obligan a ese encuentro con la conciencia.

La obra de Jorge Dávila se singulariza porque utiliza un lenguaje coloquial, cotidiano, simple, en un hábil tejido de sentidos en donde lo inverosímil se encuentra con lo real. Traza una geografía particular, un mundo subjetivo y personal que, una vez mostrado, pasa a otra dimensión. Este es el tejido del tiempo en el que un personaje, un evento, un paisaje, parecen haberse detenido o repetido infinitas veces:

Nadie cree en la verdad de lo que tú escribes. Son sueños, dicen, mentiras, imaginaciones. ¿Qué dirían si supiesen que todo ese universo de sombras y fantasmas, de monstruos de variada catadura y criaturas de la apariencia más estafalaria, seres espeluznantes o hermosos hasta lo inverosímil, te es absolutamente familiar, y que caminas entre esas criaturas como el viejo poeta, que tocando su lira iba por el mundo subterráneo y todos sus terrores? / ¿Qué dirían de ti si alguna vez afirmaras que has conocido todos los lugares de que hablas y has tenido trato con todas las visiones que asoman en tus relatos? (Dávila, 2001, p. 148).

Este fragmento del cuento “Imaginador” muestra lo que sucede con la literatura frente a la palabra. Existe un carácter bilateral del lenguaje, en donde las fronteras entre el interior y el exterior, entre el significante y el significado, se diluyen. En un momento estoy fuera de

la palabra, en otro, la palabra me contiene, me interiorizo en ella. Lo mismo sucede con toda la literatura. El desarrollo de un relato está configurando esas dos dimensiones: interioridad-exterioridad. El personaje del “Imaginador” bien puede ser el escritor. Pero el escritor, al usar las palabras para expresar el hecho, ha expulsado de sí el relato, sin embargo, vuelve a ser él quien en el relatado aparece dibujado por las palabras.

Cuando Pardo insiste en que no debemos pensar en la intimidad como lo inefable, sino más bien como aquello que está implícitamente comunicado en todo acto lingüístico, aquello de lo que no estoy obligado a explicar o aquello en donde callar también tiene sentido, demuestra que la idea de que la intimidad y la intimidad del lenguaje no son situaciones de subjetividad en donde cada uno pueda interpretar lo que se dice o escribe desde su propia inteligibilidad, sino más bien una traslación del lenguaje en donde la literatura se torna en el reflejo de la vida, un reflejo que adquiere sus propias cualidades. Esta idea equivale al juego que Lewis Carroll propone en *Alicia a través del espejo*. En esa historia, la protagonista no se mira en el espejo, sino que lo atraviesa y dentro de él vive otra historia muy distinta a la que desde ese momento le antecede en la sala de su casa, una historia que la niña construye y da forma a medida que se producen los encuentros con los personajes y acontecimientos, y como resultado de los diálogos que entabla con ellos, en donde el juego del lenguaje es protagónico.

En Dávila la imagen del espejo que adquiere protagonismo — desde el lenguaje que es la intimidad— se dibuja poderosa, capaz de actuar e interferir en la vida de los personajes: “Es un espía, dice, con voz enronquecida, fíjate, te está mirando, pasa todo el tiempo acechándote, escudriñando tus movimientos, tus actos, tu cuerpo, para luego contarle todas tus intimidades, con detalle, a Carlos, seguramente” (Dávila, 2001, p. 174). Desde el texto y su lenguaje, la obra literaria se afirma como una constante provocación al diálogo y en ella, el lenguaje exhibe su doblez: unas veces nombra y otras veces es nombrado. En Dávila, el uso de esos elementos que nos reflejan desde nuestra configuración lingüística son

formas particulares que se caracterizan por su tonalidad, su construcción sintagmal y el uso social y cultural. Palabras y signos que hacen el cuadro representante y en el que nos representamos. Lenguaje que ilumina una cara a veces oculta o ausente:

La Elvira se hace azul las manos, azul las piernas, azul, viene con el montón y pone aquí al lado, ya estás viéndome vos Gabrielote tontote, qué quieres eh, eh, eh, qué me ves ah, ah, déjale Elvira, lava, déjale, ah, ah, ah, tonto déjale, el tonto es malo en una de esas coge el atado de ropa y a medio río, uh, uh, uh, tonto mudo uh, uh, uh, no le jodas Elvira, ya deja, él no le hace nada a nadie si no le friegan la paciencia, pero si le molestan es malo, entiende, ah, ah, ah tonto Gabriel, tonto Gabriel, Elvira deja, lava, yo me acuerdo como a la Isolina le votó un mantel finísimo de la niña Panchita, solo porque le tendió encima del hueco en donde vive (Dávila, 1980, p. 16).

En este fragmento del cuento “Este Gabriel” hay un reflejo inevitable del modo particular de expresión de la serranía. Son características del habla popular el anteponer el artículo al nombre propio (la María, el Juan, la Isolina) y no son comunes en las otras regiones del país. El uso de interjecciones para acentuar la intensidad de la frase expresiva, la repetición de elementos lingüísticos o fonéticos y el uso de palabras como superlativos despectivos (“Gabrielote, tontote”) aún son parte de un discurso coloquial, familiar, cotidiano.

Esta *intimidad* exhibe lo que define las condiciones particulares que, sumadas a otros signos como el recuerdo, la amistad, la aventura, se convierten en símbolos de una escritura que, como ya lo dijimos, unas veces puede considerarse irreal y otras real, como en este fragmento:

Con precisión recuerdo que cumplí diez años, una de mis tías me regaló una vieja edición de la *Isla del tesoro*, de Robert Louis Stevenson. Diríamos que hice amistad con Jim Hawkins, el muchacho protagonista del libro, en seguida. Me encantaron su aventura, su sagacidad, su valor. Fui absolutamente solidario con su suerte (Dávila, 2018, p. 26).

Esta intimidad que desnuda y expone es la exterioridad que aparece al leer un cuento o una de sus historias:

Los libros han sido en mi vida el primer encuentro con un mundo que no tenía fronteras, porque mi madre, lectora insaciable, cuando aún no me había enseñado a leer, me leía por las noches un poema, una fábula de Samaniego, un cuento de una vieja edición de *Las mil y una noches* (Dávila, 2018, p. 12).

Existen palabras en el fragmento que se muestran protagónicas, son signos que se iluminan: *libros* y *vida*, se conjugan con la forma *íntima* de contar que Dávila muestra en su creación literaria. La palabra *fronteras* (que no existen para Dávila) significa apertura para conocer y hacer conocer. El encuentro entre la realidad y la fantasía están constituidos en la palabra *fábula*. Finalmente, la palabra *cuento* es la imagen de la forma infinita de dar cuenta de la vida.

Desde la perspectiva del lector, la narración puede tener dos miradas: una está vinculada al ejercicio literario —inocente y hasta inconsciente— que invita a una lectura distendida, relajante, recreativa; la otra es una reflexión, como lo propusimos en el capítulo anterior, cuando miramos la casa como ese interior que se deja ver a través de múltiples formas. La intimidad, insistimos, no es la subjetividad expuesta de un narrador que conoce y cuenta, que pasa de lo interior a lo exterior. Tampoco es contar lo privado o lo que debe estar oculto. Pardo sostiene que la *intimidad* no tiene ninguna intención de soledad o privacidad. Al contrario, se expone y expresa con el sabor total de las palabras. Conocer a partir de los detalles no es terminar con la intimidad del texto, sino la posibilidad de entablar el diálogo abierto e infinito de cuya historia empezamos a ser parte.

Como se dijo, la invisible línea que separa lenguaje e intimidad supera la simple acción de narrar sensaciones, pensamientos, deseos, sucesos. Existe más bien una relación sustancial entre el nombre y lo nombrado, que tiene que ver con la manera cómo es sentida cada palabra al momento en que la nombramos. También supera la simple constitución

acústica del fonema y se reviste de sustancia o lo que Pardo denomina *resonancia*, representada en su condición connotativa, a lo que llama: la vida íntima del lenguaje o la intimidad de la lengua que, a su vez, se constituye de las denotaciones más directas y menos sugerentes. Así lo vemos en el siguiente fragmento:

Y vienes y dices “come”, es lo único que sabes decir, como si yo fuera una máquina, “come rápido”, gritas, te pones la cara fea, te salen los ojos y a mí se me quita toda el hambre y no puedo mascar la carne y no me pasa el arroz, ni las papas se quieren ir de aquí de la boca (Dávila, 1983, p. 121).

La resonancia del lenguaje es una multiplicación de significaciones que se otorga a las palabras según éstas estén dispuestas en el laborioso tejido del texto. A esta resonancia del texto es a la que Pardo ha denominado como “elasticidad del lenguaje”, característica que simboliza la manera natural y sublime la cualidad que tiene el lenguaje para adaptarse y ajustarse a las formas de decir y de pensar, al punto que un acto adquiere sentido en las palabras y fuera de ellas quizás no: “Alguien muerto de imposible por haberse enamorado de su propia sombra” (Dávila, 2001, p. 69).

Una imagen con connotaciones no se reduce a la acepción lingüística que la califica como la posibilidad de varios significados. Así mismo, lo implícito del lenguaje no es aquello explícito recubierto, sino aquello cuya naturaleza no se puede explicitar porque entonces queda reducido a una dimensión nominativa o a una de reducción de sentido. En suma, no se trata de aplicar la condición lingüística porque el texto literario siempre tendrá una propuesta más pulida:

De hecho, cuando aplicamos en estado bruto los métodos lingüísticos a la literatura, somos víctimas de una doble confusión. Por un lado, hacemos un uso recurrente de una estructura significante particular, en los dominios de los signos en general [...]. Y, por otro lado, además, al aplicar en estado bruto los análisis lingüísticos a la literatura, olvidamos, justamente, que esta última se vale de estructuras significantes

muy particulares, mucho más finas que las estructuras propias del lenguaje (Foucault, 2015, p. 111).

Foucault insiste en que las palabras dentro de la literatura no poseen una sola superficie semántica, son signos con profundidad polisémica que le conceden la posibilidad de significarse a sí misma. Esta es la imagen que confirma el símbolo del espejo que en este estudio se ha hecho evidente en forma persistente como la imagen multiplicada del espejo frente al espejo: “La literatura solo existe en la medida en que no dejamos de hablar, en la medida en que no dejamos de poner signos en circulación” (Foucault, 2015, p. 112). Signos que se constituyen en significantes que en la obra se espacializan, confirmando así que el lenguaje no es solo tiempo sino también espacio, superficie, imagen que se muestra. Aunque ese espacio podría verse definido por la cadena hablada, como lo describe Foucault: “Espacio porque cada elemento del lenguaje tiene sentido únicamente en la red de una sincronía” (2015, p. 114), el espacio al que nos referimos en este trabajo está asociado a la condición de exposición de intimidad que ejerce el lenguaje literario. A través de él se consolida la reivindicación de cada historia desde la experiencia particular de quien la cuenta, la lee o la escucha. Por ello surge además esa condición de mirarse a través de esas historias como una posibilidad de dejar ver, desde el lenguaje, en forma natural y espontánea con la simple resonancia de las palabras o *figuras de la obra*:

El monstruo no se había mirado jamás en un espejo, y cuando el héroe le puso ante el rostro feroz, coronado de serpientes, su brillante escudo, no resistió a la tentación de contemplarse en él, aunque no fuera más que una fracción de segundo, antes de sentir que, por su nefasto poder vuelto al revés, se transformaba en piedra para siempre (Dávila, 2001, p. 101).

Acaso es posible pasar sin mirarse en el espejo. Esta reflexión insiste en que pasamos buena parte de nuestra vida sin mirarnos en este *espejo*. Que una forma de hacerlo es situarnos frente a una obra literaria para propiciar ese encuentro, no solo con lo identitario o reconocible,

sino con esos “otros” mundos construidos a partir de la ficción y la imaginación; encontrar dentro de la creación literaria, formas de entender y entenderse desde el lenguaje deja expuestas más preguntas que respuestas. El ser humano vive en una búsqueda constante de referentes que le acompañen en la interminable construcción de su destino. Siempre quedará la maravillosa posibilidad de encontrar un refugio, un diálogo, un espejo, en la obra literaria, mientras eso no implique la imposición de modos de lectura, puesto que la literatura es, como dice Foucault “una distancia que se recorre sin cesar” (2015, p. 77).

Para Jorge Dávila, “los libros pueden ser todo, la existencia misma del personaje, como en algún cuento de la Yourcenar, y ser nada, pasto de las ratas, como en *El manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potok” (2017, p. 12). Así se entiende que, de tan amplia y prodigiosa lectura, este escritor haya conseguido elaborar su propia historia, su propio camino. Precisamente ese camino que se niega a abandonar. Ahora sus ojos están cansados, no logran descifrar grafemas y palabras con la misma voracidad de los primeros años, es evidente que prefiere contar que escuchar, que vive la mayor paradoja de su vida de lector incansable y pareciera que a Dávila le cuesta “Olvidarse del cuerpo, que nada hace tan bien como limitar y crear dificultades” (2014, p. 190), como dice la poeta Wislawa Szymborska.

Sus cuentos han confirmado que las palabras son esos espías que no nos abandonan porque llevan arraigado en ellas el oficio de mostrar. Dávila es un cuentista nato. Cuenta lo que vio, lo que vivió, lo que ve. Cuenta como se lo contaron y como él veía que otras personas contaban. Si pensamos en forma detenida, nuestra vida es un cuento infinito, un devenir que camina hacia algún sitio sin nombre. Este sitio al que vamos está asociado a la narración eterna de un tejido que nunca se cerrará, una construcción que no colocará su última piedra. Y tanto la vida como la literatura cuentan sin fin, la una lo hace desde la ciencia y la otra lo hace desde el encuentro mismo con la realidad:

Laurita, hija, —le decía la abuela, en tono severo—, por qué no les hablas a estos chicos de cosas más reales... más útiles. Dios te ha dado talento, no lo desperdicies así, en cuentos sin importancia. / Ella la miraba con sus ojos tan intensamente negros, que parecían emitir rayos de profunda luminosidad, por efecto de la llama vacilante de las velas. Esbozaba una sonrisa un poquitín irónica, y sin perder jamás la compostura ni el respeto profundo que sentía por la única hermana de su padre, preguntaba con tono de inocencia. /—Tiita, ¿qué es lo real? ¿Qué es lo útil? ¿Qué es lo importante? (Dávila, 2004, p. 161).

Palabras finales

El tapiz maravilloso dibujado en mi mente cada vez que leía un cuento se ha consumado (de algún modo). Ahora recuerdo a mi madre, hace muchos años. Ella juntaba trozos de telas de varios colores desechados en los talleres de costura, y los unía con eterna paciencia: unos círculos casi perfectos cortados a pulso, con las tijeras, se convertían, una vez tejidos con lanas multicolores, mágicamente, en cuadritos de seis por seis centímetros que, en mi poca habilidad matemática, se me hacían imposibles de calcular cuántos necesitaría o cuándo terminaría, mi madre, la colcha o el mantel que imaginaba, pronto iba a engalanar algún rincón de nuestra casa. Una tarea tan laboriosa y paciente, símbolo de la Penélope que esperaba —que aún espera— el milagro de la benevolencia divina. Esa misma imagen del tapiz, cobra ahora una nueva dimensión simbólica, al interior de la creación literaria, dejando entrever que las acciones de los seres humanos tienen caminos que se bifurcan y luego otra vez se enlazan mientras la vida transcurre. Esta alegoría del tapiz siempre llegó poderosa a mi mente cuando enfrenté la idea de emprender un recorrido por una de las grandes creaciones de la humanidad: la literatura; porque este símbolo representa, de buena manera, esa pintoresca condición humana multifacética que el arte literario sabe dibujar tan maravillosamente bien.

Los cuentos de Dávila, asimismo, de manera mágica, se han entrelazado con la imaginación, la memoria y la reflexión, y muestran el nuevo tapiz: el de los recuerdos, construido con retazos de experiencias y vivencias de la infancia y la adolescencia, entre las que se cuentan la buena lectura, y dentro de ellas, las de las obras que dieron luz a este recorrido. De los cuentos leídos durante la infancia me quedaron marca-

das algunas imágenes que han perdurado hasta ahora. Recuerdo como si estuviera frente a un cuadro, haber cruzado en la calle con la señorita Camila: “Se maquilla con un polvo tan blanco y un carmín tan subido que los chicos de la escuela, al encontrarla en su camino, la miran entre asustados y divertidos” (2004, p. 26). También estoy segura que una de las hermanas Carreño vivía en la misma cuadra por la que pasé buena parte de mi niñez: “De las Carreño que tienen la casa al frente de la puerta falsa de la iglesia de los padres, vecinita” (p. 18).

Las atmósferas davilianas son, sin duda alguna, cercanas a mí y a mis recuerdos: calles adoquinadas, el frío helado de las mañanas de misa de domingo, las beatas oscuras, tristes y abandonadas, un cura pariente dueño de la fortuna que nunca heredará a la familia, el rumor y los chismes sobre embarazos y separaciones, la hipocresía y la falsedad de algunas familias de renombre, las historias de los muertos, los desaparecidos, las sombras y la locura. Además, los panoramas: ríos de melodía natural jamás interrumpida por ruidos de motores, aguas puras venidas de la montaña y perfumadas por la retama, el eucalipto y el aroma simple de las lavanderas; paisajes de atardecer entre sol y polvo; polvo de recuerdos remotos de años felices de la infancia. Y una interminable lista de coincidencias. Era inevitable desatender a tanto *rumor* y por ello el diálogo se fue haciendo cada vez más natural y placentero. Jorge Dávila me enseñó a leer porque él es un lector empedernido. Leer a quien lee es para mí la literatura:

Mi escritura ha estado siempre ligada a mis lecturas. Yo creo que un escritor que no admira a otros escritores, está como huérfano, y a su literatura le falta una auténtica paternidad espiritual. /No han faltado los que me han dicho que, *Con gusto a muerte*, una pieza que escribí cuando tenía algo más de veinte años, les recuerda a García Lorca; les he respondido que lo extraño sería que no les permita evocar a nadie (Dávila, 2017).

Bibliografía

- Álvarez, C. (16 de abril de 2016). *Entrevista con Jorge Dávila, escritor cuencano*. [Audio].
- Arent, H. (2009). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Arroyabe, O. (2014). *El arte de la interpretación: la peregrina historia de la hermenéutica*. Medellín: UPB.
- Austin, J. (1955). *Cómo hacer cosas con palabras*. Universidad Arcis. Recuperado de www.philosophia/
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. México DF: FCE.
- Barrera, G. y Delgado, V. (2011). *Representaciones de la ciudad desde la cuentística cuencana: una ciudad tradicional, una ciudad en procesos de modernización y una ciudad de hoy* (Tesis de pregrado). Universidad de Cuenca.
- Bermeo, A. y Guamán, S. (2013). *Oscilaciones entre la realidad y la fantasía en la novela "El sueño y la lluvia" de Jorge Dávila Vázquez* (Tesis de pregrado). Universidad de Cuenca.
- Blanchot, M. (2001). *La bestia de Lascaux: el último en hablar*. Madrid: Tecnos
- Blanchot, M. (2008). *La conversación infinita*. Madrid: Arena.
- Blanchot, M. (2015). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Blanchot, M. (2015). *La escritura del desastre*. Madrid: Trotta.
- Caicedo, M. (1997). *Introducción a la sociolingüística*. Cali: Universidad del Valle.
- Cardona, F. (2011). *Mitología griega*. Barcelona: Brontes.
- Carroll, L. (1979). *Alicia en el país de las maravillas*. París: Edelvives.
- Carroll, L. (2008). *Alicia a través del espejo*. Madrid: El Barco de Papel.
- Certeau, M. De. (2000). *La invención de lo cotidiano: artes de hacer*. Universidad Iberoamericana de México.
- Certeau, M. De. (2004). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Coulmas, F. (ed.). (2013). *Manual de sociolingüística*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Cros, E. (2003). *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*. Medellín: Eafit.

- Curbelo, D. (noviembre, 2017). *Jorge Dávila Vázquez ante el cuadrado mágico: una mirada a la espiral tradición-ruptura en su narrativa*. XI Encuentro de Literatura Alfonso Carrasco Vintimilla. Universidad de Cuenca, Cuenca.
- Dávila, J. (1974). *Los tiempos del olvido*. Cuenca: CCE.
- Dávila, J. (1977). *El círculo vicioso*. Universidad de Cuenca.
- Dávila, J. (1980). *Relatos imperfectos*. Quito: CCE.
- Dávila, J. (1981). *Este mundo es el camino*. Quito: PUCE.
- Dávila, J. (1985). *Las criaturas de la noche*. Quito: Planeta.
- Dávila, J. (1991). *El dominio escondido*. Quito: Libresa.
- Dávila, J. (1994). *María Joaquina en la vida y en la muerte*. Quito: Libresa.
- Dávila, J. (1998). *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*. Universidad de Cuenca.
- Dávila, J. (2001). *Arte de la brevedad*. Quito: Libresa.
- Dávila, J. (2004). *Luz en el abismo y otros cuentos*. Quito: Campaña de Lectura Eugenio Espejo.
- Dávila, J. (2005). *Río de la memoria*. Cuenca: Sínsula.
- Dávila, J. (2011). *El sueño y la lluvia*. Quito: Velásquez y Velásquez.
- Dávila, J. (2012). *La diminuta voz*. Quito: Sueños de Papel.
- Dávila, J. (2014). *Ángel sin misión*. Quito: CCE.
- Dávila, J. (2014). *Personal e intransferible*. Cuenca. CCE.
- Dávila, J. (2018). *Leer, escribir, soñar*. Universidad de Cuenca.
- Deleuze, G. (1971). *La lógica del sentido*. Barcelona. Barral.
- Deleuze, G. (2005). *La isla desierta y otros textos*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. y Guattari F. (2001). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (1966). *La arqueología del saber*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: De la Piqueta.
- Foucault, M. (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2014). *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos.
- Foucault, M. (2015). *La gran extranjera*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gadamer, G. (2010). *Verdad y método* (vol. I y II). Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, G. (2011). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- Gibbs, G. (2007). *El análisis de datos cualitativos en la investigación cualitativa*. Madrid: Morata.
- Heidegger, M. (2012). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Lamizet, B. (2010). Semiótica del espacio y mediación. *Tópicos del Seminario*, (24), 153-168.

- Machado, M. C. (2016). *Álvaro de Campos: una vida rebosante de mar*. Medellín: UPB.
- Maldonado, L. (2011). Hay algo entrañable en los fantasmas que danzan. *AFE-SE Revista del Servicio Exterior Ecuatoriano*. Quito.
- Martuccelli, D. (septiembre, 2009). La teoría social y la renovación de las preguntas sociológicas. *Papeles del CEIC*, 2(51). Recuperado de <http://www.identidadcolectiva.es/pdf/51.pdf>
- Melchior-Bonnet, S. (1996). *Historia del espejo*. Barcelona: Herder.
- Mikou, M. (2007). *La novela de la dictadura en el Ecuador de los años setenta: la imaginación al servicio de la realidad* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Ortiz, A. (ed.). (2011). *Hermenéutica literaria. Prolegómenos hacia la propuesta exegética como método de interpretación de textos literarios*. México.
- Pamuk, O. (2012). *El novelista ingenuo y el sentimental*. Bogotá: Géminis.
- Pardo, J. L. (1991). *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Serbal.
- Pardo, J. L. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-textos.
- Pardo, J. L. (1996). *La intimidad*. Valencia: Pre-textos.
- Pardo, J. L. (2012). *Políticas de la intimidad*. Madrid: Escolar y Mayo.
- Paredes, S. (2000). *Travesía de lo popular en la crítica literaria ecuatoriana*. Quito: UASB.
- Parsons, T. (1968). *La estructura de la acción social*. Madrid: Castilla.
- Pasero, N. (2001). *Marx para literatos: propuestas inconvenientes*. Barcelona: Anthropos.
- Peñaloza, J. (2015). *Escritor de sangre, una vida, Jorge Dávila Vázquez* [Vídeo documental]. Universidad Politécnica Salesiana. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=_a2lizGq7HA/
- Pérez, R. (2001). *Literatura del Ecuador (cuatrocientos años)*. Quito: Abya-Yala.
- Pounds, N. (1992). *La vida cotidiana: historia de la cultura material*. Barcelona: Crítica.
- Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*. Madrid: Cristiandad.
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración* (vols. 1-3). México DF: Siglo XXI.
- Rodríguez, H. (s/f). *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*. Quito: El Conejo.
- Rodríguez, J. M. (2008). *Información estética en el relato*. Quito: Intiyan; CIESPAL.
- Rojas, C. (2006). *Genealogía del giro lingüístico*. Medellín: Universidad de Antioquia.

- Sabino, J. P. (2017). *Espejos nietzscheanos: “entre” subjetividad y comunidad*. Recuperado de https://www.academia.edu/33648564/SABINO_Espejos_nietzscheanos_entre_subjetividad_y_comunidad/
- Sacoto, A. (2012). *El cuento ecuatoriano 1970-2010*. Quito: CCE.
- Said, E. (2004). *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: A8M Grafic.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE.
- Soler, J. (1977). *Entrevista a Julio Cortázar, escritor argentino* [Video]. Radiotelevisión española. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=_FDRIPMKHQg/
- Szymborska, W. (2014). *El gran número, fin y principio y otros poemas*. Madrid: Hiperión.
- Tournier, M. (2001). *El espejo de las ideas*. Barcelona: Acantilado.
- Valdano, J. (2005). *Identidad y formas de lo ecuatoriano*. Quito: Eskeletra.
- Vallejo, M. (2005). El valor de la intimidad: una constante en la poesía de Julieta Dobles Izaguirre. *Filología y Lingüística*, 31, 9-22.
- Van Dijk, T. A. (2011). *Sociedad y discurso: cómo influyen los contextos sociales sobre el texto y la conversación*. Barcelona: Gedisa.
- Vanegas, S. (2005) *Diccionario de autores ecuatorianos contemporáneos: provincias de Azuay y Cañar (últimas promociones)*. Universidad del Azuay.
- Villavicencio, M. (2000) *Las voces subterráneas en la narrativa de Jorge Dávila Vázquez*. Quito: UASB.
- Villavicencio, M. (2011). *Ciudad tomada y ausente*. Universidad de Cuenca.
- VV. AA. (2011). *Memorias del X Encuentro sobre literatura “Alfonso Carrasco Vintimilla”*. Universidad de Cuenca.
- Yepes, E. (2011). Presidente. *AFESE, Revista del Servicio Exterior Ecuatoriano*, (55).
- Zapata, C., Dávila, J., Curbelo, J. y Huerta, D. (2017). *Batallas del silencio: poesía reunida*. Quito: Libresa.



Un retrato del escritor cuencano pintado con los matices de sus palabras y de su memoria; la reflexión sobre el lenguaje y sobre lo que el autor, motivo de este estudio, quiere contar a sus lectores; los personajes, lugares y objetos que aparecen en sus cuentos. Estos cuatro ejes conforman este estudio sobre uno de los escritores contemporáneos más importantes en el panorama literario ecuatoriano: Jorge Dávila Vázquez.

Reflexiones sobre el arte, la palabra, la ironía son parte de este ensayo tejido desde el encuentro cercano, el acercamiento sincero y desde la lectura exhaustiva. Un aporte, sin duda, a la bibliografía sobre nuestra literatura.

