



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Universitat Autònoma de Barcelona

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

PROGRAMA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA
COMPARADA

TESIS DOCTORAL

*El imaginario animal en la escritura de César Dávila y Kolver Ax:
Una aproximación a la poética fluvial andina*

Presentada por:

Bernardita Maldonado Maldonado

Dirigida por:

Dra. Mar García López

BARCELONA

Febrero de 2022

A Klever Ajila (Kever Ax) *in memoriam*,
a Dani, Mercedes y a Carlos.

Agradecimientos

A la Dra. Mar García por permitirme producir este trabajo bajo su conducción, así como por su interés, paciencia y numerosos consejos durante la redacción de esta investigación; al Dr. Pere Ballart por compartir generosamente sus enriquecedores conocimientos desde el primer día; al dilecto Jorge Dávila Vázquez que ha custodiado amorosamente la obra y memoria del *fakir* y que tuvo la gentileza de atender todo requerimiento biográfico sobre César Dávila, así como escanear varias páginas aquí citadas, imposibles de encontrar por otros medios.

En los años de desarrollo de este trabajo he adquirido una deuda con personas excepcionales de quienes nunca dejo de aprender: mi gratitud al Dr. Rafael Alemany Ferrer por el entusiasmo y la escucha; a la Dra. Ana Paula Candiota por toda la poesía que cabe en la ciencia; a Carla Corrales, Jiajing Song y Diana Abad, por la amistad transoceánica y su ejemplo de perseverancia; a Lucía Moscoso por ayudarme con todo su empeño a resolver los temas informáticos; a Carmela Narváez por la complicidad y apoyo constantes. Gracias a toda mi familia, especialmente a mi madre. Gracias también a las antepasadas, cuidadoras de animales y tejidos, por enseñarnos que todos los nudos se resuelven, que la violeta de genciana cura a los gatos, a los sauces y a los niños —lo mismo son— decía la bisabuela Mercedes; gracias por enseñarnos a revivir quindes debajo de un sombrero, a mantener la esperanza pese a todo. Finalmente, si además de dar las gracias, las palabras pudieran convertirse en un abrazo, quisiera lo reciba Zoila Vacacela y sus tres hijos.

*Amado, en el sueño de las abejas y los abejorros debe abrasarse un vaso semejante,
alabastrino suspendido e intacto*
Gertrud Kolmar

Y he visto en lo que he visto la misericordia real de lo imaginario
Alexandra Domínguez

Resumen

El trabajo estudia la representación del animal en la lírica ecuatoriana a partir del Modernismo. En consonancia con los lugares de procedencia de los autores de nuestro corpus hacemos énfasis en la imaginación que despierta la naturaleza, concretamente la de los espacios fluviales andinos. En el contexto latinoamericano, César Dávila y Kelter Ax son creadores de inusitados imaginarios animales en los que se privilegian los microorganismos y en general los animales colectivos. Representar al animal entraña por un lado un conocimiento de este, de su mundo y, por otro, un manejo de recursos tropológicos, en cuyo proceso se revela una ética así como el intercambio con otros imaginarios. Con la finalidad de comprender la evolución y pervivencia de las representaciones animales, se ha realizado una prospección encaminada a identificar isotopías animales que provienen de diversas épocas literarias. Habida cuenta de que cada vez estamos más lejos de las presencias reales de los animales y más cerca de sus representaciones, hemos centrado nuestra observación en los imaginarios rurales, puesto que estas representaciones van de los espacios a los textos. El análisis de los casos concretos de nuestro corpus evidencia las interrelaciones entre los imaginarios, la experiencia cultural y la expresión poética. Como conclusión general podemos aportar que lo que aún y confronta a los dos autores es la forma personalísima de integrar otras aportaciones exteriores y articularlas con sus propios imaginarios sin asimilarlas, de modo que estos mantienen su propia coherencia y singularidad. Lejos de establecer fisuras, ambos autores plantean un imaginario plural en el que confluyen y se reflejan las emociones que despierta la naturaleza, las trazas del animismo de la cultura ancestral andina y las actuales preocupaciones ecologistas. Se corrobora así nuestra hipótesis inicial: las imágenes poéticas de estos autores se retroalimentan desde la provincia, la periferia, el intersticio, en diálogo constante con los imaginarios de todos los tiempos.

Palabras clave

Animales–imagen poética–César Dávila–Kelter Ax–literatura ecuatoriana

Resum

El treball estudia la representació de l'animal en la lírica equatoriana a partir del Modernisme. D'acord amb els llocs de procedència dels autors del nostre corpus, fem èmfasi en la imaginació que desperta la natura, concretament la dels espais fluvials andins. En el context llatinoamericà, César Dávila Andrade i Kever Ax són creadors d'inusitats imaginaris animals en què es privilegien els microorganismes i en general els animals col·lectius. Representar l'animal entranya, d'una banda, el seu coneixement i el del seu món i, de l'altra, un maneig de recursos tropològics, en el procés dels quals es revela una ètica així com l'intercanvi amb altres imaginaris. Amb la finalitat de comprendre l'evolució i la pervivència de les representacions animals, s'ha realitzat una prospecció per tal d'identificar isotopies animals que provenen de diverses èpoques literàries. Tenint en compte que cada cop estem més lluny de les presències reals dels animals i més a prop de les seves representacions, hem centrat la nostra observació en els imaginaris rurals, ja que aquestes representacions van dels espais als textos. L'anàlisi dels casos concrets del nostre corpus evidencia les interrelacions entre els imaginaris, l'experiència cultural i l'expressió poètica. Com a conclusió general, podem aportar que el que uneix i confronta els dos autors és la forma personalíssima d'integrar aportacions exteriors i d'articular-les amb els seus propis imaginaris sense assimilar-les, de manera que aquests mantenen la seva pròpia coherència i singularitat. Lluny d'establir fissures, ambdós autors plantegen un imaginari plural on conflueixen i es reflecteixen les emocions que desperta la natura, encara amb traces de l'animisme de la cultura ancestral andina i les preocupacions ecologistes actuals. Es corrobora així la nostra hipòtesi inicial: les imatges poètiques d'aquests autors es retroalimenten des de la província, la perifèria, l'interstici, en constant diàleg amb els imaginaris de tots els temps.

Paraules clau

Animals–imatge poètica–César Dávila Andrade–Kever Ax– literatura equatoriana

Abstract

This piece of research deals with the representation of animals in the lyric arts. In accordance with the places of origin of the authors who form our corpus, we underscore the role played by the imagination in awakening nature, specifically in Andean fluvial spaces. In the Latin American context, César Dávila Andrade and Kelter Ax have created unusual animal imaginaries in which they favour microorganisms and collective animals in general. On the one hand, representing animals in literature entails having knowledge of them as well as their worlds. On the other hand, it requires mastering those tropological processes which reveal a certain ethics and exchanges with other imaginaries. To better understand the evolution and preservation of animal representations, this work carries out an exploration directed at locating animal isotopes derived from different literary eras. Considering how we are gradually further away from the real presence of animals and closer to their representations, we have based our examinations in rural imaginaries, since these representations go from spaces into texts. The analysis of those specific cases contained in our corpus evidences the interrelations between imaginaries, cultural experience, and poetic expression. As a general conclusion, we can argue that what unites and confronts both authors is an intrinsically personal way to integrate universal imaginaries and to articulate them with their own imaginaries without assimilating them, so that they each preserve their own coherence. Consequently, both authors, far from creating friction, develop a plural imaginary for the convergence and reflection of those emotions that awaken nature, bearing traces of the animism of ancient Andean culture and current environmental concerns. Our initial hypothesis is thus proved: the poetic images of these authors are fed from the province, the periphery, the interstice, and are in constant dialogue with all other inherited imaginaries.

Keywords

Animals–Poetic Image–César Dávila Andrade–Kelter Ax–Ecuadorian Literature

Índice

Introducción.....	17
PARTE I POÉTICA DE LA IMAGEN	28
Capítulo 1. Derivas de la imagen	29
1. Hacia una definición de imaginario-imagen-imaginación	29
1.1. El término imaginario y sus derivas	30
1.1.1. Los imaginarios: definición	33
1.1.2. Imaginarios y literatura	33
1.1.3. La imagen.....	36
1.2. La imaginación y sus límites: el descrédito de la imaginación	37
1.2.1. Etapas de la evolución del concepto de imaginación.....	38
1.2.2. Imaginación y representación	42
2. La lógica de la poesía y la imaginación	43
2.1. Lo subjetivo y el mundo exterior	44
2.2. La imaginación: la imagen surrealista	45
2.3. La imagen de la naturaleza.....	48
3. Las emociones y el texto literario	51
3.1. Cultura afectiva	54
3.2. Los imaginarios de la técnica.....	56
4. La imagen poética	57
4.1. Expresiones del lenguaje poético	59
4.2. Imagen poética y emoción	62
5. Otras formas de expresión poética: la escritura caligramática	63
6. La imagen animal: vida y trayecto.....	66

Capítulo 2. Decir animal 67

1. Del sustantivo animal 67

1.1. El animal y el hombre a través de las civilizaciones..... 70

1.2. Vida de la imagen animal..... 72

1.3. El animal en la literatura 75

1.4. El animal: personaje literario 75

1.5. El animal actante 78

1.6. El animal que gesticula 79

1.7. El caballo: el devenir del nombre propio 80

1.8. El animal simbolizado..... 82

1.9. Animales en otras cosmogonías: *Popol Vuh*..... 82

2. Animales en la cultura andina 83

2.1. Ecosofía andina 86

2.2. El principio de *Pachakuti*, base del imaginario andino 88

2.3. Hombres y animales en los mitos andinos 89

2.4. El imaginario de la conquista y la colonización 91

2.5. Las caballerías de la colonia 93

2.6. Sincretismo cultural y religioso 94

PARTE II ANIMALES EN EL ESPACIO GEOGRÁFICO/ANIMALES EN EL ESPACIO TEXTUAL 97

Capítulo 3. El nombre propio..... 98

1. Los animales en el Modernismo hispanoamericano: el tiempo de las vallas rotas 98

1.1. Los románticos que retornan..... 101

1.2. Voluntad territorial y representación mimética: los animales propios 119

1.3. El imaginario animal infame del decadentismo 131

1.4. Las imágenes de lo larvario 134

2. La mula patriótica..... 139

3. La imagen viviente: Platero	144
4. La querrela de los animales prehispánicos en el modernismo hispanoamericano.....	150
5. Lo popular, lo provinciano y lo menor	155
6. El imaginario animal de Rubén Darío.....	157
6.1. El animal áureo	159
6.2. El animal aéreo.....	161
6.3. El trasvase de lo religioso a lo profano	165
6.4. El trayecto del cisne dariano	168
Capítulo 4. La antesala daviliana: el lomo transparente de la cordillera	171
1. Modernismo del centro y modernismo de provincias.....	171
1.1. Animales en la narrativa del realismo social ecuatoriano.....	173
1.2. Autor, personaje y producción	177
2. Recepción de la obra de César Dávila	183
3. Escenarios, espacios: el lugar natal.....	185
4. El contexto sociopolítico.....	188
5. La imaginería daviliana: generalidades.....	191
6. Obra narrativa de César Dávila.....	194
6.1. La ruralidad	199
6.2. Conciencia del lugar: apaisanamiento.....	201
6.3. El páramo andino	206
6.4. La ciudad y la urbanización	207
7. Las inestables fronteras entre hombres y animales.....	211

8. Comunidad doliente-Comunidad del consuelo	222
9. La naturaleza y su función estructurante: empaisajamiento	225
9.1. El sentido noble: la visión	232
9.2. La miniaturización y el agigantamiento	234
9.3. La visión especular	235
9.4. El cóndor ciego: los vocablos prestados	237
9.5. El imaginario de la técnica y su repercusión en la mirada	245
9.6. “Cabeza de gallo” y “El cóndor ciego”: las metonimias del cuerpo animal	247
9.7. Conciencia del padecimiento animal	251

Capítulo 5. Animales en la obra lírica de César Dávila: la retórica animal . 255

1. La lírica y lo lírico	255
1.1. Circularidad de las imágenes: el canto del grillo-la voz poética.....	258
1.2. El animal y el hombre: la alteridad	263
1.3. Confluencias.....	264
1.4. El budismo zen.....	267
1.5. Periodización de la obra poética	273
1.6. Influencia del creacionismo: “La vida es vapor”	276
1.7. Teoría del titán contemplativo	279
1.8. El mundo viviente de las cosas cotidianas	282
2. El dolor más antiguo de la tierra	286
2.1. La fulguración del instante.....	289
2.2. Isomorfismo animal-humano	290
2.3. La conquista de la transparencia: los astros, la gacela y el ángel. Período cromático.....	294
2.4. La nube, la bruma, el rocío	298
2.5. Las buenas maneras davilianas y el imperativo sapiencial	301
2.6. “Catedral Salvaje”: la visión del espacio.....	307
2.7. La lógica de las metáforas telúricas	311
2.8. “Boletín y elegía de las mitas”	317
2.9. La cacería y la flecha diminuta: el poema en la convulsión de una víscera	325
2.10. Lo grotesco-grutesco.....	326

2.11. De la nube a lo abisal: el imaginario icárico. El período hermético	331
Capítulo 6. A manera de colofón: el retorno a lo intacto	343
1. De César Dávila a Kelter Ax: animales en continuidad y en latencia	343
1.1. El retorno a la transparencia.....	346
1.2. Los imaginarios de la metaperiferia. El lugar natal	347
1.3. Kleber Ajila Vacacela	349
1.4. El imaginario axiano en la era de Internet	350
1.5. Las edades semejantes	354
2. De la figura autoral a la anonimía	358
3. La costumbre del agua y el lenguaje de la erosión	360
3.1. Los puentes atávicos y la gota de agua	361
3.2. La memoria anfibia y sus devenires.....	366
3.3. Los tropos del agua. Las imágenes del deshielo	367
4. La figura de la madre: coleóptero-niña	373
5. De las melancólicas aves extintas a la criogenia.....	377
6. El interés por lo minúsculo: la levedad del mirlo	380
7. El <i>crossover</i> axiano: el retorno a lo intacto.....	383
Conclusiones	388
Bibliografía.....	393

Nota aclaratoria

En los capítulos de análisis de los textos de César Dávila, frecuentemente nos encontramos con pronombres personales como *tú* o *él*, escritos sin las tildes correspondientes, así también en algunos versos estos pronombres aparecen con mayúsculas indebidas. Esto se debe al cuestionamiento de las personas gramaticales por parte del autor; a ello también responde la escritura de la palabra *persona* con letra capital para diferenciar a Dios del hombre.

Introducción

El auge de los estudios sobre la cuestión animal en la literatura (ecocrítica, giro animal y zooliteratura) evidencia el cuestionamiento en la era del Antropoceno de la posición central y dominante del ser humano. Sin dejar de lado este cuestionamiento, proponemos, por nuestra parte, una perspectiva de estudio que pone el acento en la historia de los imaginarios culturales y literarios de los animales y sus representaciones. La perspectiva que exploramos es la de un animal real, generalmente anónimo, no constitutivo de tema ni motivo principal del texto. En este sentido, el animal que nos interesa aquí, casi opuesto al animal de la actual zooliteratura. Desde su ingenuidad y silencio, el animal vuelve complejo, en primer término su estatus y función en el texto y nos descubre al escribiente que lo trastocó en imagen y, consecuentemente, a su contexto cultural y creativo.

El extraordinario valor literario del animal es su lugar en los afectos del humano, profusamente reflejado en la literatura. Sería desaconsejable en estas páginas desplegar un muestrario de animales amados. Sin embargo no podemos dejar de citar el epitafio de la poetisa griega Ánite de Tegea 300 a. C.

Sucumbiste también tú junto a una mata pródiga en raíces,
Lócride, la más rauda de las perras bulliciosas;
de tal modo en tu pata ligera inoculó
su implacable veneno una sierpe de cuello abigarrado.
(Ánite de Tegea, 1994, p. 191)

El epitafio a Lócride figura entre otros destinados a muchachas y a héroes; por ello, revela el lugar honorífico de este animal y esclarece algunas cuestiones muy importantes para el tema que nos ocupa: la primera es el *pathos* de la muerte implicando al humano y al animal: una perra es inmortalizada más que por su epitafio por su nombre propio, lo que traduce la importancia de la particularización del animal. El animal al ser nombrado promete una diégesis distinta a la de los animales como colectivo: bandada de pájaros, rebaños, etc.

La segunda cuestión es la ley del más fuerte que impera en el reino animal, como se evidencia en el ataque de la serpiente a la perra en un ámbito en el que todas las criaturas

se atacan o devoran unas a otras. La tercera cuestión es el oxímoron que resulta al conferir ligereza a la pata de una perra, dos versos antes descrita como bulliciosa y rauda. En el adjetivo *ligera* se devela la ternura por el animal: la metonimia de la pata pone en juego la emotividad e imaginación del lector. Lo mismo sucede con “la mata de raíces profundas, otra metonimia de la naturaleza, o incluso de un jardín o huerto. La cuarta cuestión, que incumbe a las anteriores, es el tono del poema. La voz autoral pudo haber deplorado aún más la muerte de la perra, introduciendo algún detalle más sobre Lócride o quizá maldiciendo a la sierpe. Sin embargo, el tono es amable por la aceptación de las leyes naturales: la sierpe en algunos instantes se muestra hasta liberada –no es ella la que causó la muerte de la perra sino su veneno– permaneciendo impassible con su abigarrado cuello. En suma, la figura de la perra es central, tanto como la voz poética que la inmortalizó y el tono conciliador y melancólico del texto.

En este sentido, al dar nombre al animal, el lector se predispone a encontrar un tratamiento singularizado del animal. El asunto que nos compete, sin embargo, es la innumerable cantidad de animales que pueblan la literatura sin nombre propio y en algunos tramos sin biógrafo. Podemos observar el recorrido y significación de las imágenes animales, su origen y sus desplazamientos en textos y contextos, desde muchas perspectivas: desde la imagen animal mimética sin aparentes pretensiones, hasta la más compleja simbología religiosa, poética, pictórica, mitológica, etc. Si el toro de las pinturas rupestres, el lammasu mesopotámico –un toro alado con cabeza humana– o el toro de la tauromaquia se reconocen como imágenes diferentes de un mismo animal, en otras ocasiones, la transformación de los referentes animales puede volver indescifrables sus imágenes. Indudablemente hay una gran temporalidad y muchos cambios y transformaciones entre el epitafio de Lócride y la imagen animal en la era del Antropoceno. Pero hemos de detenernos en un momento que consideramos clave para nuestro trabajo.

En el Romanticismo surge el paradigma de la vulnerabilidad animal asociado a las condiciones de pobreza, analfabetismo, esclavitud, explotación y extrema pobreza. La animalización traduce la carencia de derechos, de conocimientos y de lenguaje, y es en estas coordenadas en la que se encuadran los animales de nuestro estudio. Nos interesamos, concretamente, por un animal precario y vulnerable que rota en un dispositivo enunciativo en el que la representación es ambigua, incumbe a hombres y animales. Vemos en este procedimiento una forma muy original de mostrar al animal y su padecimiento

junto al hombre. Pero, sobre todo, en nuestro trabajo esta vulnerabilidad no es total o exclusivamente ficcional, ya que incumbe a los autores y a su medio geográfico y social.

Los estudios sobre animales tienen en la obra de Kafka uno de sus referentes literarios y en Derrida a uno de los pensadores fundamentales por su cuestionamiento del antropocentrismo. Las últimas décadas del siglo XX y lo que llevamos del XXI se han mostrado fértiles en el campo de la reflexión sobre los animales, su lugar en las sociedades modernas y las problemáticas inherentes a la compasión animal; estas reflexiones se han constituido en herramientas para repensar el animal. Paralelamente, en el campo de la creación han surgido obras literarias que plantean estos cuestionamientos. Aquí conviene marcar las diferencias con los animales de nuestro estudio. Si bien tenemos en cuenta algunas mínimas trazas derridianas, en términos generales, los animales que estudiaremos vadean los márgenes de la reflexión animalista. Ello no implica de ninguna manera que no puedan ser estudiados bajo sus perspectivas. Lo que ha prevalecido en nuestro estudio es la indisoluble cercanía hombre-animal, en una naturaleza desprestigiada en imaginarios científicos de naturalistas como Buffon, o idealizada por figuras fundacionales en Hispanoamérica como Andrés Bello. En este sentido los animales de este estudio provienen de lugares específicos donde la rueda del hambre no permite compasión y ratifica una animalidad en estado puro que tiene en común con la humanidad con la que coexiste una misma condición de sobreviviente. Y ello es así ya se trate de animales reales como de sus imágenes.

Tomando en cuenta que el gesto y la mirada animal “una mirada de vidente, de visionario o de ciego extra-lúcido (Derrida, 2008, p. 18) son los que desencadenan *El animal que luego estoy si(gui)endo*, adheriremos a nuestro trabajo la forma particular de Derrida de ver al animal y muy puntualmente las consideraciones que aluden al nombre animal, ya que en nuestro trabajo gran parte de los animales son criaturas anónimas, en algunos tramos apenas un rumor de grillos, una tropilla de caballos; esos instantes captados por un oído atento nos devuelven otra mirada del animal que puede ser concomitante a la del filósofo francés. Por nuestra parte, intentamos modestamente que, por un lado, sean los estudios sobre lo imaginario y la imagen quienes alojen a los animales de nuestro corpus, y por otro lado, recurrimos a algunos conceptos y términos provenientes de la retórica, puesto que hablamos de animales constitutivos de metáforas, analogías, símbolos en un corpus esencialmente lírico.

Para captar la belleza de un ciervo o un pájaro nos sumergimos en una dinámica tropológica pendiente de las características y la gestualidad propia del animal. Ahora bien, ¿cómo hemos de dar cuenta de la riqueza de la imagen del animal real? Bachelard nos ofrece una respuesta que procuramos imprimir a este trabajo: “multiplicando las experiencias de las figuras literarias, de imágenes móviles (...) clasificando y comparando los diversos movimientos de imágenes, contando toda la riqueza de los tropos inducidos en torno a un vocablo” (Bachelard, 1996, p. 11); en este sentido los animales y sus nombres ofrecen un productivo campo metafórico. A diferencia de los animales de bestiarios, fábulas etc., los animales de nuestro corpus habitan el texto casi furtivamente; sin embargo desde esta subordinación revelan su proximidad con el hombre, sus difusos límites e intercambios en el seno de una zoografía común.

Los animales son generosos proveedores de imágenes poéticas. Su naturaleza expresiva radica en la objetividad de sus formas y profusión de caracteres: espirulados, iridiscentes, ásperos, espinosos, moteados, feroces, etc. Sin embargo todos estos aspectos no serán reales si no se miran, si no se repara en ellos: es el gesto de percibirlos lo que les da existencia, una existencia *per se*. Su sola presencia imprime una atmósfera singular. Por otro lado el lenguaje poético presupone un descentramiento de quien escribe; aunque el motivo no sea el animal, la imaginación poética permite acceder a las bestias que, reptando, soplando, retozando, volando, tienen historias que pudieron enseñarnos a leer nuestra historia humana. Se pueden contar decenas de poetas que han tenido su rebaño sentimental, aunque solo sea de nubes.

Nuestro objetivo general es trazar una suerte de trayecto de las representaciones animales, los giros, reapropiaciones y tensiones que han permeado los textos del corpus, partiendo de la gran eclosión y síntesis constituida por el Modernismo y sus bifurcaciones.

Nuestros objetivos específicos son los siguientes: releer autores considerados hitos de la literatura hispanoamericana, puesto que en sus producciones es distinguible la función de las imágenes animales y su evolución hasta ser parte de los poemas analizados; examinar el marco tropológico en que son expresados estos animales, especialmente los provenientes de la geografía americana, puesto que son estos los que se integran a imaginarios literarios preexistentes e importados a Hispanoamérica; abordar la concepción animista de animales en las culturas andinas para distinguir las concomitancias con los animales del corpus.

La retórica y los trabajos sobre lo imaginario nos proveen de instrumentos analíticos a la hora de abordar nuestro estudio. Ha sido necesario indagar en los imaginarios que confluyen o subyacen en las obras de los autores, de modo que el nuestro es un trabajo que se sitúa del lado de la historia cultural del animal, de las formas literarias y de los imaginarios. Sobre esta urdimbre más de contrapuntos que de relaciones plenas buscamos integrar pequeños y desapercibidos instantes no recogidos en la historia de la literatura, fragmentos, esquirlas de los imaginarios literarios donde rotan animal, hombre y espacio. Indagamos en dinámicas impulsadas por “el sujeto metafórico”, quien, según el poeta cubano Lezama Lima, “actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión” (Lezama Lima, 1981, p. 215).

En esta perspectiva, la tesis delinea un marco teórico que infiere zonas de contacto, porosidades entre el “hombre imaginante” y el animal percibido o imaginado. Planteamos algunas nociones interdisciplinarias que posibiliten las múltiples visiones del animal, dando por descontado su misterio y lo intraducible de la totalidad de sus gestos, imágenes y lenguajes.

Es necesario enfrentarse a los propios textos o, si se quiere utilizar una metáfora geográfica y espacial, explorar todos los lugares y paisajes que marcan el territorio geográfico que deviene en poético. Por lo tanto, la metodología empleada pretende ser un cierto tipo de hermenéutica, una interpretación amplificadora de los textos que tiene como objetivo detectar los contenidos latentes y manifiestos contenidos en los textos. En término último nuestro propósito es dar cuenta del rol del “hombre metafórico”, o “el animal simbólico”, de Cassirer en momentos y en imaginarios donde a pesar de un agudo antropocentrismo el hombre no deja de establecer relaciones de semejanza con los animales, que viven y trajinan en las mismas condiciones que los humanos. En este sentido, nos han sido fundamentales los trabajos de Jean-Jacques Wunenburger, Gaston Bachelard, Georges Didi-Huberman, David Le Breton, Michel de Certeau, Maurice Blanchot, así como los de Erich Auerbach, Emil Staiger, Käte Hamburger, Ángel Rama, Octavio Paz, Terry Eagleton y Pere Ballart, así como la reflexión de varios poetas sobre las imágenes de su propia producción. Consideramos que la visión del hombre, o en términos martinianos, “el animal que escribe”, bien puede despertar la sensibilidad y conciencia de la fragilidad y sufrimiento del animal, pues toda imagen testifica algo. Ese algo animal convertido en imagen poética sostiene nuestro trabajo.

El trabajo consta de dos partes. En la parte I, *Poética de la imagen*, asentamos las bases teóricas del estudio y esbozamos un recorrido por los diferentes roles y funciones de los animales en la literatura. En el capítulo 1, presentamos los conceptos sobre lo imaginario, las imágenes y la imaginación que guían nuestro trabajo. La imaginación ha tenido varias etapas de desprestigio y legitimación. De ello nos ocupamos muy resumidamente en este capítulo que también ofrece una aproximación al vínculo entre naturaleza y emoción, no solo por la imagen que de este vínculo resulta, sino también porque los animales de nuestro corpus aparecen casi siempre insertos en su medio natural. El capítulo 2 interroga la presencia de los animales en la literatura así como su representación en la cultura andina, ámbito en el que se desarrollan las obras de los autores estudiados. De modo que, con los animales y sus imágenes como vectores, indagamos en los imaginarios que guardan más resonancias con las imágenes animales de nuestra investigación.

Partimos de la idea de que el Modernismo hispanoamericano inaugura la gran eclosión de los imaginarios autóctonos de Hispanoamérica, de modo que en la Parte II de nuestro trabajo (*Animales en el espacio geográfico/animales en el espacio textual*), nos ocupamos de esta eclosión, donde son evidentes el trayecto del animal del Romanticismo y sus paisajes trasladados a unas tierras bastante alejadas del imaginario europeo. Por ello, y para trazar antecedentes, nos detenemos en los imaginarios de los primeros románticos hispanoamericanos quienes, además de adoptar la representación del animal romántico en sus propios territorios, han de lidiar con la representación paisajística de una tierra que junto a sus animales fue menospreciada y generalmente considerada hostil y precaria.

En el capítulo 3 presentamos el contexto del nacimiento de las jóvenes repúblicas, liderado en muchos casos por escritores románticos de Hispanoamérica, donde domesticar animales, establecer límites entre lo salvaje y lo civilizado, territorializar la nación fueron urgencias causantes de la fosilización de algunos animales en los emblemas nacionales, siendo el cóndor un ejemplo paradigmático de este proceso. Estas insoslayables emergencias demarcaron el lugar de los animales en las incipientes urbes latinoamericanas. Por ello, nos detendremos en “El Matadero” de Esteban Echeverría, obra que por su carácter realista y connotaciones políticas permite ahondar en dos momentos que consideramos esenciales en la historiografía literaria que incumbe a los autores nuestro estudio: el desprestigio y abandono de la ruralidad y la instauración de un lugar emblemático de las grandes urbes modernas: el matadero o camal.

Una vez balizado el lugar de los animales en las expresiones de los románticos que antecedieron al Modernismo hispanoamericano, indagamos en las representaciones animales concomitantes a las de los autores de nuestro estudio. A ello se debe la presencia del imaginario animal de Baudelaire, el cisne dariano, los animales selváticos de Quiroga y la contraparte de todos ellos: Platero. El recorrido por estos imaginarios permitirá apreciar las zonas porosas donde surgen los intercambios y algunas influencias puntuales, así como la singularidad de las imágenes animales de las obras del nuestro estudio.

El vínculo del pensamiento romántico con las imágenes animales ha permanecido casi inexplorado. Destacamos el trabajo de Orlando González Esteva que nos redescubre no al Martí oficial “sino al poeta capaz de preocuparse por el destino de una mosca, admirar la delicadeza de un murciélago, que mata a una luciérnaga pero salva su luz” (González Esteva, 2014, contraportada de *Animal que escribe*). Martí, un precursor del Romanticismo americano, a su regreso de las metrópolis europeas comprendió la necesidad de instaurar un tiempo de imágenes propias, en sus palabras la emergencia de un tiempo de “las vallas rotas” (Martí, 1991, p.56). El reto martiniano fue atesorar material poético en una geografía de difícil acceso. Ello implicaba el ejercicio de interpretarla a través de sus climas, sus olores, su sonido y, en primer término, sus animales propios, es decir, aquellos que no la modifiquen, ni sustituyan, y que a la vez sean transmisores del pensamiento libertario.

Sin embargo, este imaginario desde nuestra perspectiva se diluye por el auge del imaginario modernista. Estos dos periodos se revisan para constatar que en el imaginario animal del Romanticismo europeo aclimatado en tierras americanas las imágenes de los animales son generalmente analogías de larga pervivencia incluso en las vanguardias. Del contraste y comparación de las figuras animales martinianas pasamos al rastreo de las figuras animales en Rubén Darío, el más influyente de los poetas modernistas. La exuberancia faunística de la obra dariana se inserta en un espacio totalmente imaginado propicio para los animales del Parnasianismo y sus posteriores coletazos modernistas, pero de difícil resemantización en la producción de los autores de nuestro corpus. Conviene señalar que, tras las persistentes figuras darianas especialmente metonímicas, trasluce una inmensa voluntad de vuelo, evidente en la reiteración de figuras aladas, y de ascensión. Por ello, exploramos el vínculo del imaginario del poeta Rubén Darío, –posibles relaciones o alejamiento y rupturas–, con la visión aérea de los espacios y lugares latente en la lírica de

los autores estudiados. De modo que en la II parte de nuestro trabajo engarzamos la revisión del imaginario modernista hispanoamericano y sus reformulaciones en el modernismo ecuatoriano con la obra de César Dávila. Finalmente reparamos en la obra de Kelder Ax (Loja, 1985-2016), por la profusión de animales y la continuidad que supone su obra con el imaginario daviliano.

Lo que persigue nuestra investigación es la aproximación a los trayectos de los imaginarios donde se transforman o adaptan los animales de la tradición literaria europea a pequeñas literaturas o literaturas periféricas. Para ello, ha sido fundamental conocer las literaturas de las provincias andinas más australes del Ecuador y, por lo tanto, las más alejadas de la capital ecuatoriana. De alguna manera este trabajo intenta un puente faunístico literario que hará posible apreciar más detalladamente las asimilaciones subyacentes en los textos de los autores estudiados. Conviene tener en cuenta que estas literaturas deben asimilar en menor tiempo tradiciones milenarias, de lo que puede resultar un imaginario abigarrado y en algunos momentos anacrónico, pero con una clara tendencia sumatoria.

Con la finalidad de que las imágenes animales nos conduzcan a interpretaciones integradoras, tratamos de contextualizarlas desde las especificidades de su localidad, enfrentando las restricciones propias de las periferias literarias y geográficas. Así, respecto al imaginario daviliano (capítulo 4) se considera en primer término su singularidad y aislamiento en el contexto literario ecuatoriano, el ahondamiento en doctrinas esotéricas, la concomitancia con las vanguardias, así como la ruptura con los modos de representación del realismo social ecuatoriano. Por ello, comparamos los animales davilianos y los del realismo social ecuatoriano, específicamente los animales de la obra más emblemática de este movimiento: *Huasipungo* de Jorge Icaza (1943). Con la finalidad de que el ejercicio comparatista no sea unidireccional, también proponemos una aproximación a otra de las formas de representar al animal en el seno del realismo social ecuatoriano mediante la micro-lectura de *El Guaragua* de Joaquín Gallegos Lara, publicado en 1930. Estos cotejos intentan un visionado de algunos trayectos y puntos de fuga de las imágenes animales.

Hacemos nuestra la siguiente reflexión lezamiana: “la red de imágenes forma otra imagen” (Lezama Lima, p. 1988, p. 301). En este sentido, los contrapuntos de esta red de imágenes animales es lo que persigue captar nuestro trabajo. De modo que, lejos de trazar una

panorámica, asunto de suma complejidad por lo movedido, diverso y sinuoso de la poesía latinoamericana, lo que intentamos es trazar líneas de visibilidad que nos lleven al animal daviliano y a sus posibilidades de secuencia y variación recogidas en nuestro trabajo (capítulos 4 y 5).

En una instancia personal, elegir la poesía de César Dávila (Cuenca, Ecuador, 1918-Guayaquil, 1967), entraña arrojar otra mirada sobre obras leídas desde la etapa escolar y durante los años de formación; siendo aún intermitentes estas lecturas se intuye toda la singularidad de su poética, respaldada por una importante cantidad de estudios críticos. Un trabajo de referencia fundamental es: *César Dávila. Poesía, Narrativa, Ensayo*, publicado en Caracas (1993). En este trabajo ya se señala la preponderancia de los animales, introduciendo un aspecto perspectiva inexplorada en la obra del autor. Encontramos pues, necesario seguir este rastro sobre la profusión faúnica daviliana. No podemos dejar de ver en la figuración de estos animales un gesto integrador, en términos de los actuales estudios ecológicos “un descentramiento antropomórfico” que no desdice el actual discurso animalista, pero desemboca en él por otras vías, menos reflexivas, menos ciudadanas y más animistas y ecuménicas. Si esto no fuese así, sucumbiríamos ante algunas novedades que en realidad no lo son tanto, pues sostenemos que la ecosofía andina, antes de tener esta nominación ya era y continuará siendo un compendio ecológico muy bien resguardado en la obra daviliana; no el único, por supuesto, pues otra virtud del autor es la pluralidad de su pensamiento. Estudiar sus imágenes animales abre un nuevo enfoque de su obra. Por otra parte, nos parece relevante engarzar el pensamiento ecológico de hoy con la poesía de siempre, subyacente en la obra de Dávila. Nos sorprenderíamos gratamente del esfuerzo antropocéntrico de varios autores por conciliar una imagen realista y compasiva del animal con la confianza en las figuras retóricas que expresen a ese animal con las menos distorsiones posibles, tal como sucede en la obra de Dávila.

La crítica y los creadores ecuatorianos afirman la dimensión irrepetible de la obra daviliana y no confrontamos estos juicios. Sin embargo, encontramos en la producción de Kelter Ax (Loja, Ecuador, 1985-2016) concomitancias con la sensibilidad poética de Dávila (capítulo 6). La obra de Ax, cuya producción se concentra en un fugaz periodo (2012-2015), cobra relevancia por su distanciamiento con las estéticas imperantes en Latinoamérica. Sus tres libros presentan un tratamiento original de las figuras animales donde se reconoce y continúa el amor daviliano a las criaturas. En concomitancia con Dávila, Ax elige animales

circadianos, cuyo carácter efímero les provee de imágenes poéticas. Ambos poetas comparten una misma tendencia a la miniaturización del mundo y la predominancia de la visión sobre los demás sentidos. A diferencia de su predecesor, Kelter Ax pertenece plenamente a la era de Internet. Sin embargo, la fidelidad de este poeta a las figuras animales arquetípicas y autóctonas pone de manifiesto el valor de las culturas atávicas y su amalgama con el tiempo de la tecnología y de la cultura urbana en las literaturas periféricas. Su contemporaneidad también introduce una conciencia ética del maltrato y la extinción animal, así como un sentido de pérdida del mundo real sepultado por la proliferación imparable de imágenes inmateriales. Ax lamenta la desaparición de un prototipo animal, un animal holístico, el oriFLos imagiginal de modernas reproducciones del animal que nunca son el animal. De ahí su predilección por animales extintos. Las representaciones artísticas y científicas que superan la condición de meras copias son un consuelo ante la desaparición del animal real. En el particular *crossover* de Ax, son convocados caballos de Muybridge, primates de Dian Fossey, etc.

En suma: Dávila cierra una era iniciada con el imaginario romántico. Ax da inicio a la era del Antropoceno, sus imágenes dan cuenta minuciosa del cambio de conciencia respecto a la animalidad. Ambos poetas ilustran un tramo fundamental de la animalidad en la literatura ecuatoriana y registran la supervivencia del animal y sus imágenes.

PARTE I
POÉTICA DE LA IMAGEN

Capítulo 1. Derivas de la imagen

1. Hacia una definición de imaginario-imagen-imaginación

Los términos imaginario-imagen-imaginación frecuentemente han sido tomados como sinónimos, nos propusimos enmarcar nuestro trabajo desde aproximaciones a definiciones y conceptos de imaginario que dialoguen con la literatura, toda vez que esta tríada constituye objeto de estudio de varias disciplinas, no solo convergentes, sino también en disciplinas en apariencia opuestas. La aparente oposición radicaría en la naturaleza y las características de sus objetos de estudio: las imágenes, la imaginación y el hombre imaginante. En estas coordenadas hemos considerado denominar poética de lo imaginario, a la primera parte de la investigación, en este trabajo utilizamos dos acepciones secundarias: la que hace referencia a la forma de organizar una búsqueda, en nuestro caso sobre la triada imaginación-imagen-imaginario y también este término en el sentido aristotélico de poética: una poderosa fuerza o dinámica, que cruza grandes y vastos dominios, así como lo pequeño y lo indomable.

La imaginación, es el componente fundamental de esta triada, la ambigüedad de su naturaleza implica lo mítico, lo memorístico, las expresiones artístico-culturales, etc. así como la dimensión metafísica. La triada aquí señalada constituye objeto de estudio de diversos campos, por ello presenta un carácter vivo, abierto, no reglado. El amplísimo campo o radio de estudios sobre la imaginación ha producido una gran cantidad de términos, en los que la imaginación conforma el primer término y la segunda palabra opera como un adjetivo o como una adherencia. La imaginación por sí sola remite a nociones polimorfos y ubicuas, en pocas ocasiones está tematizada por sí misma y con frecuencia aparece en las explicaciones y en los giros sobre otras actividades del hombre. En los últimos años es frecuente encontrarnos con términos como estos: la imaginación científica, la imaginación plástica, la imaginación infantil, la imaginación mecánica, la imaginación deportiva, la imaginación comercial, por señalar unos pocos ejemplos.

Esta especie de auge de la clasificación estricta de la imaginación en apartados y especialidades contrasta con su ausencia en el campo de los estudios literarios, en el que pareciera no haber muchas novedades. La crítica literaria se ha ocupado del autor, del lector, del contexto, de la muerte del autor, de la muerte de la novela, etc. Sin embargo, la imaginación parece haber perdido el valor que tuvo en el campo de las creaciones literarias y su importancia aparece de manera fugaz como un concepto operativo. De manera que nuestro propósito en este capítulo es enmarcar los imaginarios literarios.

1.1. El término imaginario y sus derivas

El término imaginario existe tanto como sustantivo y como adjetivo. Como sustantivo se refiere a un conjunto muy amplio que agrupa varios componentes heterogéneos como retratos, creencias, fantasmas, sueños, milagros, fábulas, etc. Para los antiguos romanos “imaginario” como sustantivo, significaba “portador de la imagen del emperador”. Si redujéramos el campo semántico de este término estrictamente al *imago* latino, se empobrece su significado, ya que haría referencia a la semejanza en la que se enmarca una representación, es decir, a la afinidad entre la reproducción con el original. Por su parte el *Diccionario etimológico abreviado de la lengua castellana* de Joan Corominas dice en su entrada: “IMAGEN, 1220-50. Tom. del lat. *imago,-ginis*, id, propte, “representación, retrato” (de la misma familia de imitari “remedar” DERIV, IMAGINAR, princ. S. XIV, lat. *imaginari* íd.; *imaginación* principios del siglo XIV, *imaginativo* 1569 (f., sus. 1438), de la variante *maginar*, siglos XIV–XV, deriva el popular *magin*, 1817. *Imaginería*, h. 1440. *Imaginario* 1438, lat. *imaginarius*. (Corominas, 1987, pp. 331-332).

Como adjetivo hace referencia a una forma ilusoria de representación que no imita nada real, cuyo modo de existencia no es verificable, por lo tanto, sería una falacia y como tal condenada al desprestigio. Lo imaginario, tanto como adjetivo así como sustantivo, ha fecundado la reflexión sobre problemáticas en torno a dicotomías como: ilusión-realidad, sujeto-objeto, verdad-imaginación, por citar unos ejemplos.

El término imaginario ha sido incluido en varios léxicos de las ciencias humanas, puesto que incluye los productos de la conciencia del hombre y sus representaciones, como también las imágenes, que resultan de una actividad deliberadamente creativa, como es el

caso de la poesía. Lo imaginario proviene de la imaginación, pero no todo lo que proviene de la imaginación es irreal, pues lo imaginario implica una diversidad de campos no necesariamente verificables, puesto que también se considera lo inaprehensible, lo no verificable, como componente de la realidad.

Los estudios sobre lo imaginario se iniciaron en las primeras décadas del siglo XX, sin embargo, el concepto moderno de imaginación surge siglos atrás. Al respecto señala Eagleton:

El concepto moderno de imaginación surgió por primera vez en la sociedad inglesa cuando fue evidente que la vida diaria estaba siendo regida cada vez más por una ética del individualismo egoísta. Si todo lo que puede conocerse son las impresiones de los propios sentidos, ¿cómo voy yo a conocerte a ti? ¿Acaso no estamos separados de los demás indefectiblemente por nuestros cuerpos? Si esto es así, entonces parece necesario que se dé una facultad intuitiva, que me permita alzarme más allá de mis sensaciones, y plantarme en ti, empatizar con tus sentimientos; y a esta notable capacidad, algunos pensadores del siglo XVII la denominaron imaginación. (Eagleton, 2010, p. 33)

El vacío de la época moderna impone una actitud reflexiva, que quiere autoproclamarse, designarse a sí misma, y quizá se deba a que con frecuencia los términos *imaginación*, *imagen* e *imaginario* hayan ocupado muchos espacios en la reflexión de filósofos, creadores y hombres de ciencia. Tal como se señaló en líneas anteriores, con frecuencia los términos imagen, imaginación e imaginario se sustituyen entre sí, quizá porque nos remiten a una estructura de conciencia íntima que frecuentemente es exteriorizada.

En cualquiera de sus acepciones, el término “imaginario” es impreciso. Es difícil señalar con claridad cuáles son sus componentes, así como la forma o procesos en los que estos se van articulando. Otra dificultad que entraña su definición es que la capacidad de generar imágenes o el auge de los estudios de lo imaginario ha dejado fuera de su campo de estudio las producciones orales o las que no elaboran objetos materiales, como ciertos juegos, y también han quedado fuera los objetos funcionales o el trabajo de los artesanos, que no se analizan como frutos de la imaginación. Tampoco se estudian las imágenes de las reelaboraciones de las grandes obras, como son las parodias o los homenajes.

Decir imaginario implica significados que pueden ser contradictorios, difíciles de sintetizar, pues generan una tensión en su uso, a medio camino entre designar un producto de la Debemos destacar que, en cualquiera de sus acepciones, el término imaginario es

impreciso. Es difícil señalar con claridad cuáles son sus componentes, así como la forma o procesos en los que estos se van articulando. Otra dificultad que entraña su definición es que la capacidad de generar imágenes o el auge de los estudios de lo imaginario ha dejado fuera de su campo de estudio las producciones orales o las que no elaboran objetos materiales, como ciertos juegos, y también han quedado fuera los objetos funcionales o el trabajo de los artesanos, que no se analizan como frutos de la imaginación. Tampoco se estudian las imágenes de las reelaboraciones de las grandes obras, como son las parodias o los homenajes. Decir “imaginario” implica significados que pueden ser contradictorios, pues generan una tensión en su uso, el mismo que no es exclusividad del campo artístico. Por lo tanto, este término siempre está a medio camino entre designar un producto de la mente humana que puede ser ficticio, pero que también puede ser real.

Los estudios sobre lo imaginario agrupan a un número importante de obras de autores diversos, especialmente a lo largo del siglo XX, sus investigadores más representativos son Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard, Jean Jacques Wunenburger, entre otros. Los estudiosos que señalamos hacen evidente que los conceptos de imaginario implican una gran cantidad de aspectos visibles e invisibles.

Desde el enfoque de Eagleton, la “intuición”, es sinónimo de “imaginación”, esta apreciación puede discutirse, lo que aquí nos importa es resaltar el intercambio, la alteridad e incluso la profundidad del vínculo entre hombres que promueve la imaginación. En este sentido también lo emotivo se vuelve indisociable de lo imaginación. Los primeros trabajos de la psicología moderna han contribuido a los estudios de la imaginación, confiriéndole un estatus y una legitimidad científica que continúa hasta la actualidad, sin embargo, en el ámbito artístico mucho tiempo antes los románticos alemanes reivindicaron la imaginación como una facultad primordial para contrarrestar o asumir la realidad.

Aunque la imaginación se haya mostrado como lo opuesto a la razón, también aporta en la construcción de causalidades e hipótesis científicas, constituyéndose en una herramienta cognitiva.

1.1.1. Los imaginarios: definición

Las imágenes surgen en un espacio y temporalidad específicos, siempre en consonancia con las nociones de la realidad de cada época y sus formas de representarla. Precisamente, por su gran versatilidad, convenimos en definir como imaginario lo que entiende como tal Wunenburger:

denominar “imaginario” a un conjunto de producciones mentales, o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una función simbólica en el sentido de una articulación de sentidos propios y figurados. (Wunenburger, 2008, p. 15)

Siguiendo las afirmaciones de Wunenburger, podemos decir que el imaginario se conforma por las representaciones mentales, organizadas en subsistemas que articulan un sistema mayor, casi siempre en construcción; estas representaciones hacen posible la organización y figuración del mundo tanto del mundo físico como de un infinito campo de materia, invisible o inmaterial, que se expresa a través de imágenes. Las imágenes hacen posible expresar situaciones que el hombre no conoce, pero que puede percibir, intuir, rastrear, lo que equivaldrá a decir que la imaginación es una forma suprema de conciencia.

Los elementos que conforman un imaginario no solo son los elementos tangibles que pueden articular una cultura dada, sino que hacemos especial hincapié en un amplísimo territorio de revelaciones, epifanías, ensueños que están presentes en las obras literarias y en las expresiones artísticas de toda época.

1.1.2. Imaginarios y literatura

Son de nuestro especial interés los imaginarios que se circunscriben al ámbito de las creaciones literarias, porque en ellas la imaginación está presente desde el momento en que se las intuye o se las sueña hasta cuando se las lleva a cabo; imaginación y creación literaria se corresponden. Las obras literarias trabajan con los materiales de los imaginarios, en ello se puede advertir no solo la evolución de las imágenes, sino también

las formas en que ellas se articulan en un determinado periodo, autor, tradición literaria, etc., así como su evolución, ya que una característica de los imaginarios es su cualidad dinámica, sus recorridos, incluso en obras de un mismo autor. Si bien en algunas etapas de la historia o en determinadas sociedades, los imaginarios mantienen ciertas formas de estabilidad por no haber estado expuestos a cambios radicales, la literatura tiene la capacidad de revelar esa larga permanencia de algunos los imaginarios.

Si bien la imaginación es considerada como una propiedad intrínsecamente vinculada a la literatura o como una habilidad específica de pintores, músicos, directores de cine, escultores y otros artistas, al mismo tiempo es un recurso de artesanos, curanderos, etc. Lo que podemos señalar es que las elaboraciones de la imaginación permiten cierta forma estable del pasado y asimismo hacen posible una contrahistoria de ese pasado. Además de su rol reproductivo, es decir, mimético, la imaginación es también eminentemente creativa. La noción de imaginación mayoritariamente compartida es aquella que la define como la facultad de producir imágenes de carácter inédito, desplazamientos operativos, metáforas, que unen elementos que por separado sí existen en el mundo real, como por ejemplo la del caballo alado, la del centauro.

Por otro lado, los imaginarios juegan un papel importante a la hora de la recepción de las obras artísticas, pues ellos nos aproximan a la comprensión del funcionamiento de todo artefacto –por supuesto el artefacto literario–, así como posibilitan entender su recepción, la evolución de sus representaciones o la desaparición de las mismas. Los imaginarios retroalimentan la construcción del mundo, ya que relacionan realidad e imaginación, puesto que de estos dos elementos, sumados a la fusión de experiencias y recuerdos, se configura un terreno autónomo, inclasificable: el de la práctica imaginativa.

La literatura se diferencia de otras expresiones artísticas como la plástica por ejemplo, porque el imaginario de esta última radica en que puede plasmarse en materiales, como colores, texturas, relieves, etc., de modo que su forma es más perceptible debido a su concreción física, en cuanto a la diferencia sustancial entre lo imaginario de la literatura y la música pareciera ser que esta última es la forma artística que convoca y activa más sensaciones e imaginarios, por lo que su relación con la evocación sería más directa y especialmente rica si en ella se fusionan palabras y sonidos. A este respecto dice Durand que no hay diferencia entre la música religiosa y la música profana, por lo que la música

entrañaría una plenitud de lo imaginario, concretamente refiriéndose a las imágenes que convoca la música de Bach señala:

Las palabras y la música de sus doscientas cantatas, de sus pasiones, son el testimonio magnífico de la existencia de un imaginario “protestante”, de una increíble profundidad, pero que se levanta en la pureza iconoclasta de un lugar de rezo, del cual están desterradas las imágenes visuales, los cuadros, las imágenes y los santos. (Durand, 2000, p. 38)

Sin embargo, esta suerte de supremacía de la música y otras formas artísticas respecto a la literatura se pone en equilibrio si pensamos que, al contrario, muchas obras artísticas sustentan o construyen sus imaginarios inspirados en los imaginarios de la literatura, por ejemplo *El Quijote*, que ha sido representado en el cine, en el teatro y en varios formatos artísticos. Las expresiones artísticas hacen posible el intercambio entre la percepción de la realidad y la imaginación; si bien de cierta manera se contraponen, no se excluyen entre sí, por eso podemos afirmar que las imágenes se tornan significativas solo en proporción a su distancia de la realidad. Es esta distancia, justa, equilibrada la que garantiza su autonomía, su plenitud en una obra.

En el contexto moderno lo que más ha marcado al ser humano es la pérdida o debilitamiento del vínculo con lo sagrado, sobre este vacío se ha impuesto la supremacía del pensamiento racional, pese a lo cual no ha dejado de ser objeto de muchas críticas y reformulaciones. Sobre la legitimidad total de la razón frente a otras facultades humanas señala Chantal Maillard:

La razón es un instrumento para la vida. Nuestro error fue convertir ese instrumento en categoría suprema y perder así la capacidad de percibir nuestra pertenencia al organismo natural y actuar de acuerdo con sus reglas. Se trataba pues de devolver al logos su lugar y de ir recuperando lo olvidado: los canales de la percepción obstruidos por el juicio. (Maillard, 2019, p. 87)

La ciencia acentúa el papel de la razón como forma de adquirir conocimiento y deja en un segundo lugar a la percepción, de lo que resulta una interrupción o anulación de las múltiples conexiones entre la naturaleza, el ser humano y las cosas, eliminando las correspondencias, los tramos en los que las categorías se funden vinculando objeto y sujeto. De acuerdo con Wunenburger, el método de Descartes escindió lo individual y lo colectivo, lo múltiple y lo unitario y sobre ello se ha erigido la oficialidad de la ciencia, la misma que ha tratado lo subjetivo, lo intuitivo, lo imaginativo como inservibles para aprehender las cosas desde una perspectiva lógica.

El conocimiento científico, al tener como fundamento la experiencia objetivable opone objeto y sujeto, eliminando así las correspondencias que existentes entre ellos. En estas coordenadas, la imaginación hace posible la intersección entre los elementos excluidos o invisibilizados, introduce registros sensibles, a partir de los cuales se generan nuevas formas de percibir la realidad y nuevas representaciones de la realidad; en otras palabras, las imágenes dejan de ser elementos pasivos para desplegar una potencialidad creativa.

1.1.3. La imagen

El término imagen durante mucho tiempo sirvió para designar exclusivamente la reproducción de lo visual y ha pertenecido al lenguaje común. A partir del auge de sus estudios, que se inicia en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial y en el periodo de la posguerra, el término es utilizado con frecuencia en las publicaciones coincidiendo con años de efervescencia teórica que renuevan el discurso académico.

Efectivamente, la presencia de este término es rastreable en artículos publicados a partir de la década de los treinta del siglo pasado; Gaston Bachelard es uno de los precursores del estudio de la imagen, de ella se ocupó prolíficamente entre 1930 y 1960. Sus trabajos publicados y difundidos entre 1942, 1943 y 1948 privilegian a las imágenes como una primera instancia del pensamiento, sin excluir el pensamiento científico, sus trabajos estudian el recorrido y las discontinuidades de las imágenes entre la literatura y la ciencia, la imaginación y la racionalidad.

Entendemos por imagen una representación menos animada que lo que representa, es decir, que la imagen es una especie de impresión de una idea, en ese sentido la representación no es de ninguna manera la verdad de la imagen, puesto que la imagen como se ha dicho surge de una ausencia.

La imagen motiva a los seres humanos a encontrar los códigos verbales y corporales para representar las vivencias, para construirse en ellas y fortalecer la posibilidad de compartir una especie de territorio común, en el que unos estudios no anulan a otros, todo lo contrario, se complementan, derivan unos de otros, gracias a que la imagen encarna el

pasado, el presente y también proyecta un futuro; por lo tanto, el carácter de la imagen es multiespacial y multitemporal, ella posibilita desplazarnos hacia las emociones y los sentimientos que configuran determinada expresión artística, pero que también responden a cuestionamientos éticos, puesto que tocan e interpelan aspectos de nuestra sensibilidad que determinan nuestra actitud ante los otros.

1.2. La imaginación y sus límites: el descrédito de la imaginación

El descubrimiento y la comprobación de las leyes científicas también operan basándose en intuiciones y deducciones, lo que equivale a decir que los fenómenos subjetivos contribuyen en la construcción del rigor deductivo y los criterios de certeza. No obstante, ello no excluye la posibilidad de que los signos matemáticos posean un valor imaginario. También nos parece significativo el hecho de que los descubrimientos científicos se realicen bajo cierto estado imaginativo que promueve la invención y el descubrimiento.

La imaginación ha sido relacionada con el origen de ficciones absurdas, delirantes por lo que se ha descartado su validez lógica y se la ha opuesto a la razón. En este sentido, la locura y la imaginación se han asociado como perturbadoras del sentido común o incluso como la expresión de una enfermedad mental. Desde este enfoque dualista las manifestaciones de la imaginación han sufrido un desdén de la imagen, el criterio de que las imágenes son productos de la fantasía las ha llevado a ser tratadas como productos banales. Estos criterios no son del todo errados ya que no siempre los productos de la imaginación han redundado en bien de la humanidad, de eso tenemos varios ejemplos, pues la facultad imaginativa tiene igual validez para construir así como para destruir, tal cual señala Eagleton:

La imaginación es capaz de proyectar situaciones deprimentes y enfermizas, al mismo tiempo que algunas utópicas. Es una de las más reverenciadas capacidades del ser humano; sin embargo está bochornosamente cerca de la fantasía, una de las más infantiles y regresivas. (Eagleton, 2010, p. 32)

Las palabras de Eagleton son perfectamente aplicables a aquellos casos de una imaginación exacerbada llevada al extremo, es decir, cuando es un claro síntoma de locura. El caso es

que es imposible reconocer los límites de una imaginación bondadosa y otra enfermiza, esta dificultad es la que ha desprestigiado la imaginación como un total proceso irracional. Contra este concepto negativo de la imaginación, escritores como André Breton promovieron el interés en esas zonas poco frecuentadas como son las de los sueños y las de la imaginación para explorarlas profundamente, sin temor a la locura. La clave del surrealismo reside en la fuerza psíquica libre de la urgencia de percepción y de las referencias de la realidad externa, lo que persigue la imagen surrealista es reconciliar estos opuestos mediante coincidencias casuales.

No solamente el surrealismo representado por Breton reivindica los poderes de la imaginación, todo movimiento de reivindicación de la facultad imaginativa ha mostrado la imposibilidad de obviar lo imaginario, ya que lo que proviene de la imaginación, tal como explicamos en líneas anteriores, se torna en un recurso para entender la realidad. La fisura sigue latente entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo interno y lo externo, perviviendo como un anhelo o como un horizonte.

1.2.1. Etapas de la evolución del concepto de imaginación

Según Gadamer la gran tensión de la imagen del mundo surgió entre el siglo XVII y XIX, que es tiempo en el que transcurren los inicios de la revolución industrial y su apogeo. Gadamer además señala que el requerimiento absoluto experimentar y verificar el conocimiento, impuesto por nueva ciencia no estuvo vigente siempre. Sobre la ciencia en la antigüedad griega dice:

Lo que era ciencia para los griegos no necesitaba ninguna experiencia (...). Aquella física tan humana de Aristóteles en la que el fuego se eleva, porque se siente a gusto entre las estrellas y en la que una piedra cae hacia abajo, porque allí están las otras piedras y por lo tanto es su sitio.” (Gadamer, 1990, p. 27)

De forma general podemos reconocer la evolución de la historia del concepto de imaginación en tres etapas: la primera etapa después del periodo presocrático en el que se sustituyen o alternan paulatinamente el pensamiento racional y la función imaginativa; la segunda, etapa de reivindicación o subversión que inician los románticos y la continúan los surrealistas, que restauran la imaginación creadora como un medio de potenciar lo real y, una tercera etapa contemporánea, que busca una articulación lúcida, es decir, la plena

autorización de lo que Bachelard denomina la función “de lo real” y “la función de lo irreal” en las que la imaginación es el principal elemento constitutivo de la psique.

En la época moderna, las imágenes y sus representaciones estarían relegadas, así para Jung la modernidad se caracteriza por un empobrecimiento de la experiencia imaginativa. En ello tiene mucho que ver la ciencia de la modernidad, puesto que al adquirir conocimiento científico y tecnológico asumimos un presente, pero el pasado queda reducido a lo desfasado, puesto que aunque estamos rodeados de imágenes, estas no son significativas. Sobre esta proliferación de imágenes vacías de significado, afirma el crítico finlandés Juhani Pallasmaa:

Sin duda, las tecnologías de la imagen en constante evolución han introducido modos constantemente nuevos de controlar, registrar y analizar numerosos aspectos nuevos de la realidad y la producción industrial de imágenes, han hecho que estén presentes en todas partes y que sean accesibles a todo el mundo. La imagen ha cambiado el sentido en que experimentamos el mundo y hablamos de él. Al mismo tiempo la actual hegemonía de la imagen ha hecho evidente también sus aspectos negativos (...). Un impacto instantáneo y sin esfuerzo es sin duda el mayor objetivo de la comunicación y el ocio contemporáneos. (Pallasmaa, 2014, p. 14)

Mientras la mayoría de las ciencias del Renacimiento se habían constituido como un soporte para los productos de la imaginación, en la modernidad la imaginación se ha considerado una actividad especulativa, una especie de falsedad o al menos en una fuente de percepciones confusas y debilitadas. Este fenómeno impide concretar en qué medida es posible encontrar una fisura para la imaginación en tiempos de la ciencia moderna. Aunque la imaginación se haya mostrado como lo opuesto a la razón, también ha sido utilizada para construir causalidades e hipótesis científicas por lo que también se constituye en una herramienta cognitiva.

En el pensamiento de la antigua Grecia, el *daimon* representaba una especie de voz divina, invocada para guiar el comportamiento de los hombres. Aristóteles da importancia a los sueños como portadores de premoniciones de un evento por venir o como consecuencia de lo que provocamos con nuestros actos. Posteriormente a los presocráticos se impondrá en el pensamiento griego un proceso gradual de división entre lo imaginario y lo real. Si revisamos las epopeyas homéricas, en ellas es evidente la intervención de las divinidades en los asuntos de los hombres y, en algunas etapas de la historia de la humanidad, ha sido un delito y un pecado no creer en lo imaginario que está representado en las figuras de los

dioses. La filosofía de la antigua Grecia seguirá interpelando al mito a la vez que lo yuxtapone a los razonamientos místicos.

El hombre creó utensilios, monumentos, medios de transporte, artefactos quirúrgicos, juguetes, como resultado de su facultad imaginativa, de sus sueños, que luego pasan a ser objetos reales. Esta existencia de objetos concretos también atañe al objeto literario, ya que este surge de la experiencia del autor cuya escritura convoca y da vida a las ausencias, que adquieren otra forma de vivir, en otro mundo, que bien puede ser el mundo inteligible será reivindicado por Plotino oponiéndolo a lo sensible. En el pensamiento de Plotino lo sensible es degenerado. Siglos después con el advenimiento del cristianismo que es la religión que prevalece en Grecia, se inicia una especie de culto a la imagen, por ejemplo, la imagen del rostro de Jesús en el paño de la Verónica. No obstante, el principal problema de las religiones, pese a la expansión del cristianismo, sigue siendo la noción y cualidad de la revelación, las visiones, los milagros, los dogmas de fe, es decir, en esta etapa es más evidente que nunca la obligación de la creencia en algunos aspectos imaginarios y los argumentos racionales para consolidar la religión.

En la Edad Media se propagan las bondades de una vida contemplativa, que generarían las visiones místicas, es decir, se potencia el misterio, lo imaginario sin escindirlo de lo sensitivo. Más tarde con el abandono de la vida contemplativa, surge la necesidad de un pensamiento que posea rigor científico para explicar los fenómenos. En este contexto el conocimiento también proviene de la acción y todo es factible de conocimiento, pero este conocimiento ha de organizarse en torno al método. El método cartesiano provee de criterios de rigor, entendido el rigor como evidencias que estén fundamentadas en la deducción y la intuición. Descartes será reconocido tanto como modelo de rigor intelectual como fundador del racionalismo moderno.

Pese al criterio general de Descartes como padre del racionalismo, no podemos obviar que las intuiciones que Descartes tuvo antes de formular su método tienen algo de revelación a través de sueños ocurridos durante la noche del 9 al 10 de noviembre de 1619. Descartes hará una peregrinación a Italia, cinco años después, como agradecimiento a Dios por la inspiración recibida. Tal como sostiene Wunenburger, la facultad imaginativa se plasma en diferentes producciones humanas, incluso en las del filósofo y del científico: poco favorables a lo imaginario: “Así Descartes distingue entre las imágenes involuntarias que

proviene de la impresión de los espíritus animales, huellas externas (sueños nocturnos, ensoñaciones despiertas) e imágenes que son elaboradas y cultivadas como un tesoro” (Wunenburger, 2008, p. 17).

El antiguo imaginario griego, que hasta entonces había transcurrido entre la sombra, volverá a emerger con toda su potencia en el Renacimiento. Al respecto afirma Wunenburger: “Sobre todo en el Renacimiento se encuentra valorizada la capacidad de las imágenes (y por lo tanto de lo imaginario) para vivir por sí mismas y engendrar efectos propios” (Wunenburger, 2008, p. 17). Por ejemplo, en la Edad Media, la novela artúrica, la novela de caballerías y la canción de gesta son expresiones del imaginario, ya que no es posible aprehender el contenido histórico si no respetamos sus elementos imaginarios.

El poder de la imaginación también es totalmente aplicable a las novelas y creaciones más contemporáneas y también a la novela histórica propiamente dicha, puesto que en ella el narrador ha de recurrir a su imaginación, no solo para interpretar documentos sino también para reconstruir aquellas facetas, personajes o eventos pasados sin tener a su alcance un registro documentado, por ejemplo *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar, que es un despliegue de imaginación que no se aleja de la parte histórica y real, puesto que de alguna manera los objetos y personajes de la historia están sometidos a una lectura desde una perspectiva de lo imaginario.

La imaginación hace posible conectar el pasado y el presente, facilita la comprensión tanto de lo sensible, así como de lo que no tenemos referencias concretas, puesto que proviene de psiquis particulares y de culturas y lugares diversos. Como materia prima de las ficciones, los imaginarios nos enfrentan a un sinnúmero de expresiones, provistas de una entidad propia, ya que cada uno percibe el mundo de manera distinta. Por otra parte, la tecnología actual permite la construcción de imaginarios globales, de ello asevera Gadamer:

Hoy en día todo cuánto se amplía hasta dimensiones globales se pregunta en una nueva latitud porque todas las lejanías de todos los tiempos como los espacios, se han trasladado a la proximidad de un nuevo presente y de hecho a la vez sus reclamaciones. (Gadamer, 1990, p. 70)

Los imaginarios permiten acceder a la memoria lejana del individuo, hacen posible que lo concreto cobre otra dimensión, es decir, que se constituya en revelación, en aquel material que construye el significado de nuestra vida y que nos permite acceder a la totalidad del mundo. Los imaginarios ponen de alguna manera a nuestro alcance la posibilidad de desplazarnos por múltiples temporalidades. A este respecto y específicamente al imaginario de la poesía como un desplazamiento temporal, afirma Terry Eagleton:

Las cosas existen en el presente, pero también, de una manera, fantasmal, indeterminada en el futuro. Tienen una existencia igualmente nebulosa en el pasado. La memoria y la anticipación son cualidades que sólo los animales humanos poseen, provistos como están del poder de la imaginación (...). Por lo tanto el hablante sabe más que el ratón y el reyezuelo, pero mucho de lo que sabe trata de lo que no sabe. Los humanos viven en el modo subjuntivo, no solo en el indicativo. (Eagleton, 2010, p. 198)

A aquella “existencia fantasmal”, indeterminada y de futuro es a la que se accede a través de los imaginarios, es la que nos permiten reinventar nuestra mirada y nuestra forma de estar en el mundo. Dicho de otra manera, experimentar lo sensible a través de los recuerdos, de los sueños y también de la promesa de futuro de lo imaginado, puesto que lo real nos aboca a un presente en el que todo está bajo su dominio, como si no se precisara más, pero esta omnipresente actualidad de lo real pareciera enmascarar una pobreza de experiencia. En este sentido, estudiosos de la imagen como Didi-Huberman o Victoria Cirlot han diferenciado *la imagen viviente o la imagen pura*, que sería aquella que se diferencia de la imagen del presente, porque *la imagen viviente o la imagen pura* es posibilidad o misterio, mientras que la imagen del presente al ser y estar tan expuesta puede ser desmontada con precisión, lo que no sucede con las imágenes del pasado y del futuro, es decir, que la imagen es más pura si entraña un anhelo o un recuerdo. Consecuentemente la *imagen pura* quiere adentrarse en un terreno, donde florezcan otras posibilidades interpretativas o creadoras.

1.2.2. Imaginación y representación

La imaginación es el propulsor de la temporalidad de las representaciones y de sus variaciones, se proyecta más allá de los límites del presente, promueve la aprehensión sucesiva de lo casi instantáneo, de lo intuitivo, pero también proyecta los límites de esa aprehensión, para que no sean fantasía o delirio, es decir, que cuando buscamos la

intervención de la imaginación es para, a través de ella, modular la temporalidad y la interpretación de nuestras representaciones. Dicho de otro modo, la imaginación se constituye en un operador dialéctico que hace posible convertir nuestras percepciones en ideas; en este sentido, ninguna representación será totalmente objetiva puesto que previamente ha ocurrido una especie de transacción. La imaginación extiende aspectos duales, al poner en relación al ser humano con sus percepciones, sus afectos, sus pensamientos y, sobre todo, propicia una suerte de mutua conversión entre nuestras apariencias y aprehensiones y lo objetivo.

La evolución de las expresiones de la imaginación también ha estado marcada por la censura o prohibición radical de estas expresiones, generalmente por motivos ideológicos, de ahí que en muchas épocas de la historia la imaginación haya debido ser reivindicada. El desarrollo de las ciencias exactas, así como el de la tecnología moderna, han impuesto la idea de que una mente adulta es la que se aleja de la imaginación. Sin embargo, para muchos movimientos literarios lo real potencia lo imaginario, dicho de otro modo: la vía para que lo real sea una fuente inspiradora depende de la capacidad de imaginar lo real, esta es la consigna del movimiento romántico en el siglo XIX.

Efectivamente, no solo para el Romanticismo alemán, sino también para sus variantes como el Romanticismo francés con Nerval y Baudelaire, la imaginación más que una cuestión artística es una cuestión eminentemente filosófica. Los románticos entienden que la imaginación es una dimensión espontánea y dinámica de la razón y no un hecho pasivo del cuerpo. Por lo tanto, no existe una antinomia entre razón e imaginación como había concebido el pensamiento clásico.

2. La lógica de la poesía y la imaginación

Coleridge inicia una profunda exploración teórica del imaginario. En esta perspectiva se enmarca su *Biographia Literaria* (1817), sustentada principalmente en su experiencia como creador de poesía. Con el fin de hacer un aporte a la crítica, el autor reúne fragmentos acumulados durante quince años, finalmente publicados en 1917. El carácter fragmentario de esta obra no impide la construcción reflexiva de Coleridge sobre la capacidad imaginativa implícita en la escritura de poemas: en efecto, toda la obra se

amalgama en torno a la “lógica de la imaginación poética”; en este sentido la imaginación para el autor inglés se articula en dos planos: uno lógico y sensible y otro oculto. Desde el punto de vista de Coleridge la lógica de la poesía es más compleja que la científica. Lo que distingue a la una de la otra es que la lógica de la poesía es tan sutil que resulta muy complejo establecer diferencias que son casi inaprensibles. El espíritu cuestionador de este poeta le lleva a formular una suerte de síntesis orgánica en la que el plano de lo visible se nutre de lo invisible y de la que resulta la lógica de la poesía. La totalidad orgánica del mundo contenida en la naturaleza, según Coleridge, oculta inicialmente y revela después. Con base a estas palabras podemos entender que la sutil diferencia entre la lógica científica y la lógica poética es cuestión de ritmo, de detenimiento, de desacostumbrar la mirada; ante todo, la lógica poética parece implicar un grado de percepción que no está disponible constantemente. Para Coleridge las imágenes que provienen de estos estados oníricos conforman una unidad, aunque su origen sea una imagen aislada, esta imagen tiene la posibilidad de articular un pensamiento que domina, modifica y articula todas las demás imágenes de un poema dado.

2.1. Lo subjetivo y el mundo exterior

Coleridge cuestiona la naturaleza de lo objetivo, especialmente las imágenes que provienen de la percepción. Cuando en ella hay alteraciones por narcóticos como el láudano, pues los procesos de la percepción al estar alterados ponen en conflicto la naturaleza de la imagen, puesto que ha de abstraerse el objeto de su ilusión o el objeto de su fantasma, las alucinaciones rompen la esquematización de un mundo objetivo, captado por los ojos y el tacto, para dar paso a la imagen que cuyo origen era el láudano. Pero así mismo Coleridge distingue imágenes que provienen del mundo exterior, sin ninguna alteración narcótica, patológica ni onírica. La alucinación es una manifestación intensa de lo exterior y también puede ser expresada en imágenes. La característica de estas imágenes es su exageración, de modo que lo exterior se modifica; esta modificación puede proceder de la apreciación de los colores, el sonido, las dimensiones, etc. Además de la visión, Coleridge concede al sentido del tacto un lugar importante como transmisor de imágenes.

La imaginación primaria tiene su origen en los fenómenos de la percepción, que conforman un vínculo entre el mundo y el hombre, en el que de manera específica la visión ocupa un lugar esencial. La recurrencia de los actos de percepción en la mente constituyen los

agentes primarios, que son infinitos e intemporales. El centro de esa infinitud es el ser humano. La imaginación secundaria, desde la perspectiva de Coleridge, es una suerte de reflejo o eco de las percepciones, es decir, de la imaginación primaria; su diferencia respecto a esta es su función: idealizar y unificar lo percibido. Consecuentemente, desde su punto de vista, a partir de la sensación surge o se proyecta una visión.

La imaginación haría posible al hombre escapar de la inmovilidad, a este propósito Malatesta citando a Coleridge afirma:

Coleridge al afirmar que la percepción en sí misma es creativa y no pasiva insiste en el hecho de que hay un sujeto en y del mundo (esto es, en continuidad con este), no se comporta pasivamente, sino de manera fundamental, activa y creativa, de una manera que implica relaciones, fusión de unidades, moldear, modular, desde las formas más básicas de la percepción hasta los modos superiores intelectuales y culturales de actividad mental. (Malatesta, 2008, p. 28)

Dicho de otra manera, lo exterior no es neutro, puesto que de su captación sensorial nace una imagen o una figura. Coleridge descubre cómo en la elaboración de imágenes hay una tensión que relaciona la percepción de lo exterior y lo inconsciente; más allá de ello, la imagen tendría una función analítica y sintética. Esto se ilustra con lo referido por Lezama Lima respecto a la imagen de la ciudad Kublai Khan, surgida de los viajes de Marco Polo y retomada por Coleridge: “Todavía en la época de Coleridge, precisado por las nubes marmóreas del opio, la ciudad de Kublai Khan mantenía sus emblemáticos `poderes imaginativos. Se buscaba por todas partes algo mongólico, bárbaro y desusado (...) que aportase un nuevo fervor” (Lezama Lima, 1988, p. 225). Desde la perspectiva de Coleridge el trabajo poético es ensamblar y yuxtaponer los objetos de la realidad y formar una nueva síntesis. También señala el poeta inglés algo muy importante: el poder de las imágenes oníricas.

2.2. La imaginación: la imagen surrealista

A través de las imágenes oníricas, más que buscar una relación entre objeto e imagen los surrealistas buscaron la relación entre dos virtualidades. La imagen surrealista proclama el reinado de lo sensible, la iluminación contra la elucidación, las particularidades subjetivas contra la universalidad. Para los poetas surrealistas la imagen verbal tiene una importancia fundamental, considerando que esta imagen escapa hasta cierto punto de los esquemas

lógicos sintácticos. En efecto, los artistas adscritos al movimiento surrealista buscan otro valor en las imágenes que no sea el de una transposición a lo concreto y por los canales autorizados de la razón. A este respecto afirma André Breton:

Pero los procedimientos lógicos actuales se aplican únicamente a la solución de problemas de interés secundario. El racionalismo absoluto, que todavía está de moda, sólo permite tomar en cuenta los hechos que dependen directamente de nuestra experiencia. Los objetivos lógicos, por el contrario, se nos escapan y es inútil insistir en que se le han establecido límites a la experiencia misma. Ella da vueltas en una jaula de la cual es cada vez más difícil hacerla salir. Ella se apoya también en la utilidad inmediata y está resguardada por el sentido común. Con el pretexto de civilización, con el pretexto de progreso, se ha logrado eliminar del espíritu todo lo que podría ser tildado, con razón o sin ella, de supersticioso, de quimérico, y se ha proscrito todo método de investigación de la verdad que no estuviera de acuerdo con el uso corriente. (Breton, 2001, p. 26)

La imagen surrealista prioriza la intuición como el medio fundamental de conocimiento, a cierta distancia de la realidad objetiva. Consecuentemente su significado se alcanza a través de cierto proceso en el hay que develar, decodificar, desplazar la connotación. La imagen surrealista tiene su fundamento en la actividad de los sentidos. Este tipo de imagen se destaca de entre las otras figuras retóricas porque se torna un elemento fundamental del texto poético. Su eficacia radica en su polisemia, puesto que puede implicar una yuxtaposición de aspectos reales o visionados. Esta imagen persigue alcanzar un terreno de realizaciones, de concreciones, en otro espacio y desde otra lógica. El azar, lo fortuito será un rasgo de la misma, siempre presta a nuevas e inesperadas decodificaciones, dotada de un sentido mutable y liberador de la representación lógica, es decir, totalmente subversiva. El empeño de los surrealistas es alcanzar el grado supremo de la imaginación.

Lo que también caracteriza a las imágenes surrealistas es su composición. Esta puede basarse en una sola imagen, que alcanza todo su significado a través de múltiples correspondencias, de manera que ya no se trata de una imagen instantánea, sino gradual, en suspensión; su intensidad emocional mantiene un tono único, pero sujeto a modulaciones. De esta manera obtenemos una concatenación de imágenes, derivadas de una primera imagen. La imagen surrealista se ha convertido en una figura esencial de la poesía moderna, a la que aportó ricas posibilidades de expresión. Aunque el ejercicio psíquico que la produce en ocasiones también es derrotado por su incoherencia, su efusión liberada de todo control. La imagen surrealista posee un gran poder de invención por la intensidad de

las coincidencias que crea. No debemos olvidar los postulados de Breton en el *Segundo manifiesto surrealista* de 1930:

Estos productos de la actividad psíquica, lo más apartados que sea posible de la voluntad de expresar un significado, lo más ajenos posible a las ideas de responsabilidad siempre propicias a actuar como un freno, tan independientes como quepa de cuanto no sea la vida pasiva de la inteligencia, estos productos que son la escritura automática y los relatos de sueños ofrecen, a un mismo tiempo, la ventaja de ser los únicos que proporcionan elementos de apreciación de alto valor a una crítica que, en el campo de lo artístico, se encuentra extrañamente desarbolada, permitiéndole efectuar una nueva clasificación general de los valores líricos, y ofreciéndole una llave que puede abrir para siempre esta caja de mil fondos llamada hombre. (Breton, citado en González, Calvo y Marchan, 2009, p.433)

La creación de frases nuevas e inusuales por asociación de palabras, cuyos campos semánticos son distantes o divergentes, es utilizada por los poetas surrealistas para transcribir directamente el mundo interiorizado del poeta y su inconsciente. La imagen surrealista en general, no presenta una reconciliación entre dos términos, sino una brecha, un intersticio, generado por el desplazamiento de atributos. Quizá esta brecha de significados es el lugar donde permanece la “cantidad hechizada”, como denomina Lezama Lima al lugar al que se puede llegar después de aunar un tiempo de tribu, un tiempo antiguo pero de inocencia a la vez:

Para habitar esa cantidad hechizada, un poeta tiene que haber alcanzado la sabiduría, (...) La verdadera sabiduría hay que establecerla a partir de la primitividad, del *puer senex*¹, de lo que hay de niño viejo en el hombre. La sabiduría en su esencia tiene un carácter cosmológico y tribal. Arranca del encantamiento de las primeras reacciones y de la indistinción en la aparente diversidad. (Lezama, 2015, p. 969)

Siguiendo a Lezama Lima, se puede decir que la imagen se coloca en medio de dos significados y que, aunque estos sean opuestos o distantes, la imagen los distiende continuamente, los restaura y crea otros nuevos. Es decir, que la imagen se transforma constantemente. El surrealismo privilegia la imagen desde la consideración de que esta surge de un automatismo. Desde este enfoque, su mecanismo de expresión por excelencia es la metáfora, ya que ella permite explicar o ahondar en aquella “cantidad hechizada” que se constituye en expresión de las figuras de los sueños. Si tenemos en cuenta que para un

¹ *Puer senex*, el “niño sabio” o el “viejo niño”. Este tópico literario podría interpretarse como una fórmula en la que se precisa desaprender para alcanzar la sabiduría. Al respecto dice Curtius: “en distintas religiones los salvadores se caracterizan por una mezcla de la niñez con la madurez” (Curtius, 1984, p. 152).

surrealista como Breton los sueños son los lapsos por los que escapa el hombre despierto, los sueños actuarían como una interferencia, no para apartarlo de lo real, sino para revelar el sustrato de esa realidad con todos sus elementos disímiles y diversos:

Si un racimo no tiene dos granos de uva iguales, ¿por qué queréis que os describa este grano en vez de este otro, en vez de todos los otros, que haga de él un grano de uva comestible? La irritante manía que consiste en reducir lo desconocido a conocido y clasificado adormece los cerebros. (Breton, *Primer manifiesto surrealista*, 1924, p. 25)

El surrealismo, *el reino de la imaginación*, es el movimiento que propugna la libertad imaginativa. Para diferenciarse de sus contemporáneos, los poetas surrealistas utilizan el análisis de los sueños, ya que desde su perspectiva el sueño es un estado que puede responder a las preguntas sobre uno mismo y sobre la vida, pudiendo aportar el mismo grado de certeza que lo real. Para los surrealistas, es tan importante el contenido de los sueños como el estado que los antecede.

En este sentido, las imágenes de los sueños son completamente vívidas e implican muchas sensaciones. Según sea su contenido, los seres humanos aceptamos sin condiciones lo que aparece en los sueños, incluso lo más increíble; para Breton esta condición de aceptación de lo soñado hace posible la conjunción entre sueño y realidad, que a su vez repercute en la aceptación total del mundo. Esta profundización en los terrenos del inconsciente permite recuperar imágenes sorprendentes que trascienden la realidad, puesto que el despliegue de la facultad imaginativa amplifica esa realidad.

2.3. La imagen de la naturaleza

La naturaleza engendra imágenes de una forma biológica, pero también cultural. Lo sublime de la naturaleza o de los espacios geográficos genera imágenes que nos remiten a otra temporalidad, específicamente a aquella en la que el sujeto y el medio estaban íntimamente conectados. Los diferentes tipos de naturaleza marcan sus formas de negociar con ella o representarla. Imágenes artísticas que dan cuenta de los sentimientos de sobrecogimiento, simpatía, etc., que su contemplación o efecto suscita en el individuo. El solo enunciado de especies vegetales constituye un campo semántico que orienta el imaginario. La naturaleza presenta y representa, ya que un vegetal tiene una historia visible, pero también una historia oculta, la de sus raíces, la del polen que la ha germinado,

el sol que maduró sus frutos, etc. Por otra parte, el lugar determina nuestras percepciones físicas: no son las mismas emociones la que suscita un prado florido, que las de un volcán, ni las de navegación en aguas tranquilas, que las de ascensión a una montaña.

La naturaleza ha sido concebida desde diversos enfoques, así en la Edad Media se la apreciaba como obra de Dios, por ello quizá predomine la personificación de la naturaleza, que refleja el lugar que tiene en la mentalidad del hombre medieval; sin embargo esta idealización de la naturaleza que incluye el *locus amoenus* y sus réplicas en jardines y parques se posterga hasta la actualidad.

De cierta forma la mayor parte de la poesía de todos los tiempos es poesía de la naturaleza, (fauna, flora, y paisaje) en este sentido resulta de una complejidad extraordinaria encontrar un texto poético sin un solo elemento de la naturaleza que además de ser pródiga en recursos para la vida del hombre le ha proporcionado los elementos que favorecen la expresión poética. Indudablemente en la historia de la literatura es el período romántico donde los poetas exploraron fructuosamente las posibilidades poéticas de los elementos de la naturaleza. Los poetas del Romanticismo marcados por el deseo de rebelarse por la mecanización y explotación utilitarista de la naturaleza, así como por el anhelo de reencantar el mundo, encontraron en la plasticidad y fugacidad de los cambios naturales, así como en los procesos de metamorfosis que en ella ocurren, de signos que parecen cercanos y lejanos a la vez. La idea de que la obra literaria traduce el libro de la naturaleza por supuesto, no remite a la revolución romántica, la literatura pastoral es una muestra de otra forma de concebir la naturaleza; también existe una manera menos idealista que la romántica en otras corrientes literarias como el realismo, expresión de ello son los jardines que desde nuestro punto de vista son elaboraciones artísticas en las que pervive el romanticismo.

La versatilidad de la naturaleza, especialmente los fenómenos de la bruma o el vapor tornan ilusoria la imagen más real, el fenómeno de la bruma se presenta lo suficientemente cercano como para tocarnos íntimamente y tan alejado hasta constituir un enigma, también es significativa la presencia del agua tanto marina, como la de ríos y lagos, ya que su condición de espejo y fugacidad permite un intercambio entre lo real y lo imaginario. Incluso en condiciones de tedio las analogías de la naturaleza rescatan imágenes al servicio de una imaginación melancólica, así por ejemplo en el Poema IV de Baudelaire leemos:

La Creación es un templo de pilares vivientes
 Dejan a veces salir dejan sus palabras confusas;
 el hombre la atraviesa, entre bosques de símbolos
 que le contemplan con miradas familiares
 (..)

Hay perfumes tan frescos como carnes de niños
 dulces tal los oboes, verdes tal las praderas
 –y hay otros, corrompidos, ricos, y triunfantes,
 que tienen la expansión de las cosas infinitas
 (Baudelaire, 2006, p. 95)

Este conocido poema de Baudelaire reúne ámbitos de diverso significado, predominando la concepción mística de la naturaleza, como Creación, por un lado, el poeta ofrece sensaciones obtenidas de la cercanía y total percepción de los elementos naturales, pero por otro introduce el enigma de lo simbólico, ya que además de considerarla un templo la presenta como “bosques de símbolos”. La importancia de “Correspondencias” radica en la unión del sujeto lírico con la naturaleza, si bien los románticos antecedieron a Baudelaire en “la expansión” perceptiva de la naturaleza, la lírica le debe al poeta francés el hecho de acentuar la unión, no solo de los elementos de la misma, sino también el grado de correspondencias entre hombre y naturaleza.

Precisamente la alusión a símbolos familiares traduce la imposibilidad de acceder a significados diáfanos de los elementos de naturaleza, ella se presenta como una maraña de símbolos a la que el poeta se lanza en una arriesgada aventura que quizá no le devuelva más que el eco de sí mismo, como sucede en este poema antes citado. Para Baudelaire la naturaleza es “es un verbo, una alegoría, un molde, un repujado” (citado en Benjamín, W. 2004. p. 258), de ella obtiene el poeta las correspondencias, el entramado que hacen posible el poema, aunque el poeta francés posteriormente se aleje de este cometido, en principio abre esta vía de indagación, que va más allá de la percepción romántica de la naturaleza, en otras palabras Baudelaire descubre lo sobrenatural que anida en la naturaleza.

La omnipresencia de los elementos naturales no es exclusiva del movimiento romántico se extiende hasta los poetas vanguardistas. Aunque el panorama poético cambie paralelamente a la historia del hombre y especialmente en el contexto de fines del siglo XX e inicios del XXI, se haya considerado, en términos generales, que la naturaleza ha perdido su lugar relevante y que el poema es un espacio autosuficiente y autónomo, ajeno a

las imágenes de ella, la preponderancia de los elementos paisajísticos o los entornos naturales demuestran que las expresiones poéticas siguen sustentándose en las imágenes de la naturaleza.

La presencia del entorno natural configura un bosque de símbolos, que el poeta ha de interpretar, consecuentemente todos los elementos que ella contenga (montañas, viento, mar, etc.) configuran signos proclives a ser expresados en varios lenguajes especialmente el lenguaje literario. La presencia privilegiada de ella que podría pensarse como un romanticismo tardío o trasnochado, incluso arcaico, contrariamente es una fuente renovadora de las imágenes poéticas. Más allá de la proyección de un estado de ánimo los componentes de la naturaleza siguen proveyendo a los creadores de una emoción surgida de la percepción física de la naturaleza.

3. Las emociones y el texto literario

Un texto literario expresa y persigue ideas a través de las imágenes, que tienen su origen en un estado emotivo. Las emociones han cumplido un rol fundamental en los textos literarios, pero también en la crítica literaria, ya que la historia de las literaturas no deja de ser de algún modo una historia de las sensibilidades, es decir, que en el ordenamiento de los movimientos y escuelas prima la relación emocional del autor con sus textos y su contexto, esto es evidente en el Romanticismo, época en que los autores tienen una relación profundamente emotiva con la naturaleza. Pese a la racionalidad de la forma siempre hay una emoción que es manifiesta o que está latente. No obstante, la lectura emocional, esto es, no reflexiva o analítica, sigue asociándose a lectores ingenuos o de escasa formación que buscan entretenimiento. Esta lectura participativa se opondría a la profesional o autónoma, es decir, aquella que se distancia de una participación emotiva.

Por otra parte, las emociones actúan en los textos literarios, estos casi siempre buscan un horizonte sensible que sea efectivo para su recepción, ya que el texto literario se vincula con la forma de percepción del mundo, así como con la historia personal, con las experiencias reales y sensibles de los lectores, dicho de otro modo, con su madurez afectiva. Lo emotivo está implicado en el texto, ya que este es portador de los conocimientos del autor que nos mueven o conmueven, explorando nuevos e

insospechados territorios de sensibilidad y conciencia, así en muchas ocasiones nos sentimos fascinados por los personajes de las narrativas, por sus problemas, sus deseos, sus actos, sus aventuras y conflictos.

Las emociones son la cara visible de los movimientos interiores de los seres. Sin embargo, en muchas ocasiones una emoción profunda proviene de la imaginación. Esto se puede ejemplificar con las narrativas de terror, donde la emoción despierta la capacidad imaginativa, elaboradora de imágenes que vehiculan estados anímicos. Pero las emociones forman también parte del proceso de escritura:

Porque la experiencia de escritura es también un suceso de orden fisiológico y, en cuanto tal tiene repercusiones fisiológicas: nervios, insomnio, cerrazón del estómago, llanto (...) sensación de estar fuera del tiempo, o al menos suspendido en un tiempo no estipulado, emoción y conmoción son términos ligados a la lectura: leer emociona y conmociona, implica las esferas del pensamiento y del sentimiento, con mayor o menor intensidad según sea la profundidad del calado del texto y la disposición del lector al mismo (...) inclinación, entrega al texto, movimiento: cuando leemos nos movemos *hacia* lo escrito, nos disponemos a ser emocionados o conmocionados. (Salas, 2010, p. 22)

Las aseveraciones de la poeta Ada Salas evidencian que las emociones son totalmente inherentes a la creación de un texto literario y que el proceso de escritura tiene un importante componente fisiológico, ya que lo emocional toma el cuerpo, se expresa a través de él: lágrimas, escalofríos, risa. Por lo tanto, el cuerpo es un canal para el escritor y también para el lector que experimenta estados emocionales que provienen del acercamiento a determinado texto literario. Pero debe destacarse que la emoción existe antes que la expresión y, aunque no se realice, concrete o exprese en un texto, esta emoción seguirá existiendo, de hecho, aunque se suprimiera su escritura las emociones permanecen.

La emoción está inscrita en la literatura, desde la temeridad de los viajes homéricos que despiertan admiración y simpatía, el terror de los cuentos de Poe, el rechazo que generan los asesinatos de Raskolnikof, la atmósfera de ciertos cuentos infantiles. Podemos decir que ciertos géneros apaciguan y otros pueden enfurecer al lector o al espectador. De hecho, la clasificación de los géneros literarios pareciera responder a la jerarquía de las emociones que estos suscitan. Sin duda las emociones han formado parte en la clasificación genérica; sin embargo, pareciera no existir un género que se apropie de una emoción única.

Las emociones enmarcan las operaciones interpretativas de un determinado texto, de modo que imaginación y emoción se conjugan, convergen, posibilitan la comprensión de una obra literaria, ya que actúan como señuelos anticipadores de la intencionalidad de esa obra. En otras palabras, las emociones, a diferencia de otros elementos textuales, son productoras de un especial tipo de sentido que se caracteriza por su capacidad de involucrar intensamente al lector. No es fácil desentrañar este proceso, ya que en ello tiene mucho que ver el funcionamiento de todo el conjunto textual, pero a lo largo del mismo la emoción es perceptible, deslizándose por entre las imágenes. Así una acertada o particular forma de articular las metáforas es suficiente para despertar lo que conocemos como emoción poética.

La capacidad de desplazarnos por espacios y tiempos diferentes, a través de la lectura y de los recuerdos, implica respuestas emocionales; es ahí que la imaginación tiene la facultad de trastocar la temporalidad de las experiencias de modo que emociones e imaginarios vehiculan una suerte de viaje por el tiempo, funcionan cohesionadas, puesto que el texto literario es la expresión de ideas y emociones a través de imágenes. La evocación es un elemento importante en un texto, sin embargo la conciencia del presente no acusa un empobrecimiento de temporalidad, puesto que en él convergen el pasado y la expectativa o proyección de futuro. En lo que concierne al texto lírico y la conciencia del tiempo de quien escribe un poema, dice Terry Eagleton:

Si el poeta posee una ventaja sobre los pájaros al saber que una cosa llamada futuro existe, sin embargo es tan desconocedor como ellos de lo que el futuro pueda traer (...). Por eso, no es posible tener certezas sobre hechos que ya han ocurrido, por no hablar de los que aún están por venir. Solo el futuro revelará si algo que podría haber terminado en el presente está realmente terminado, por lo que de nuevo nos encontramos con cruces y fusiones de corrientes temporales, esta vez dentro de la propia historia de la humanidad. Imaginarnos en un futuro le da a nuestras vidas una inestabilidad y una ansiedad a la que los mirlos son inmunes. (Eagleton, 2007, p. 198)

Por las palabras de Eagleton podemos decir que la escritura poética es una señal, un balizamiento móvil hacia lo desconocido, hacia lo incierto y misterioso que la sola imaginación del porvenir implica incertidumbre y esta surge como producto de imágenes inconclusas de otro tiempo; de manera que el texto poético, antes que un acceso calculado, parcelado y fijo de la realidad, es el abordaje mediante las imágenes hacia “la existencia indeterminada del futuro” mencionada por Eagleton. Por lo tanto, un movimiento hacia

esa indeterminación no es cauteloso ni prudente, incluso puede ser temerario, precisamente de los animales están a salvo por no tener conciencia de su temporalidad. En ese sentido, la literatura a través de sus imaginarios permite observar e intercambiar diversas temporalidades a través de procesos individuales y colectivos y sus formas de expresión.

Aristóteles, en el capítulo IV de su *Poética*, la relación emocional con el lenguaje, cuando habla de lo risible, del drama y la comedia, que desde su punto de vista serían producciones específicas de ciertos autores: “Pero la poesía se dividió según los caracteres particulares, en efecto, los más graves imitaban las acciones nobles y las de los hombres de tal calidad, y los más vulgares las de los hombres inferiores” (Aristóteles, *1448a 27-b7*, 1974, p.134). Consecuentemente desde la Antigüedad los textos literarios pueden clasificarse en función de las emociones que en ellos se plasmen. Por otra parte el lector es afectado por las emociones transcritas en las imágenes del texto, entendiendo como imagen desde la representación mental de una palabra hasta todo el tema, los personajes, los instantes y las categorías animales que conforman un texto dado, de manera que el lector se sumerge e involucra emocionalmente.

3.1. Cultura afectiva

Cada sociedad posee una cultura afectiva que es la que promueve acciones de reparación, de protección o de apropiación que son aprendidas mediante la observación del comportamiento de los demás. La diferencia entre imaginario y emoción es que, si bien el primero se altera y hasta puede desaparecer, las emociones envejecen pero siempre retornan. Por ejemplo, las que son expresadas por el llanto, si bien tienen diversos orígenes y gradaciones emotivas están presentes a lo largo de la vida de los individuos.

David Le Breton acuñó el término cultura afectiva refiriéndose a este como la forma común de compartir emociones, puesto que la emotividad participa de un rango de valores y significados que son propios de un determinado grupo social en el que las emociones actuarían como elementos identitarios y formas de cohesión social. En otras palabras, la cultura afectiva sería un saber que antecede a la experiencia, un saber transmitido que se circunscribe al conjunto de códigos culturales de una sociedad dada. La afectividad está constantemente impregnando la relación del individuo con el mundo y, si bien se produce en una determinada cultura, en un contexto común, lo afectivo no deja de tener su cualidad

personal, dicho de otro modo, no deja de ser una producción íntima de cada individuo, de manera que los afectos y emociones más allá del componente biológico son en gran parte culturales. Clifford Geertz ha sostenido que no solo las ideas, sino también las emociones son “artefactos culturales” (Geertz, 1973, p. 80)

En las sociedades occidentales, sentimientos como la vergüenza, la culpa, la confusión, implican el enjuiciamiento real o en potencia de los otros. Para evitar las angustias o sinsabores de estos juicios que son personales y colectivos a la vez, el individuo se adapta por su propia cuenta a las expectativas de sus interlocutores, según los códigos de interacción o de conductas afectivas. Su grupo de pertenencia ejerce presión en favor de la normatividad de los comportamientos (...). La cultura afectiva está en el origen de una regulación interna del comportamiento. (Le Breton, 1988, p. 88)

Emociones e imaginarios están entrelazados por una matriz cultural que determina sus formas de expresión, por lo que no son universales. Lo que es universal es el movimiento interno del individuo en el que acaecen estas emociones. A este respecto afirma David Le Breton que “las percepciones sensoriales o lo sentido y la expresión de las emociones parecen la emanación de la intimidad más secreta del sujeto, pero no por ello están menos social y culturalmente modelados.” (Le Breton, 1988, p. 9)

Lo que viene a decir Le Breton es que nuestras emociones son iguales en todo sistema cultural, lo que es diferente es la gran diversidad de sus formas de expresión o gestualidades. No obstante, estos matices y mosaicos o formas de expresivas, especialmente en los estudios occidentales, cuyos enfoques se han realizado desde sus categorías de pensamiento, han sido casi omitidos debido a la proyección de la cultura afectiva del investigador. Le Breton, teniendo en cuenta el origen cultural de las emociones, definió las mismas en los siguientes términos:

La emoción es la resonancia propia de un acontecimiento pasado, presente, futuro, real o imaginario, en la relación del individuo con el mundo; es un momento provisorio nacido de una causa precisa en la que el sentimiento se cristaliza con una intensidad particular: alegría, ira, deseo, sorpresa, miedo (Le Breton, 1988, p. 105)

En el seno de los imaginarios convergen los hallazgos de cada cultura y preexisten formas de imaginación, que han dado lugar a la creación no sólo de objetos artísticos sino también de objetos y artilugios que han servido para mejorar la vida de los seres humanos. Sin duda, en la modificación de los imaginarios, los descubrimientos científicos han ejercido

una gran influencia y se han integrado a los imaginarios preexistentes. Descubrimientos como la luz eléctrica, por ejemplo, desterraron a una gran cantidad de seres terroríficos que solo podían existir en los lugares oscuros; por otra parte, la invención de objetos para potenciar la mirada nos mostraron la vida de los seres microscópicos y, por lo contrario, los telescopios nos mostraron los lejanos planetas. Los ejemplos que siguen quieren ilustrar cómo la invención está totalmente asociada a la imaginación y a su representación, ya que los inventos pueden contribuir al surgimiento de nuevas imágenes.

3.2. Los imaginarios de la técnica

Cada vez que surgen nuevos inventos, se suman nuevas palabras e imágenes a nuestro patrimonio memorístico:

También puede significar algo de memoria el asombro que me produjo ver el primer zepelín, aquel cigarro que flotaba en el cielo (...) uno empezaba a sentir algo de la época de su propia conciencia, de su fe y sus esperanzas. (Gadamer, 1990, p. 20)

El antiguo deseo de volar, que fecundó algunos inventos de Leonardo da Vinci, cambió la forma de mirar el firmamento. Luego vinieron los vuelos exitosos y el surgimiento de un nuevo objeto en el lenguaje y en el imaginario. Esta visión también pudo repercutir en la forma de vernos a nosotros mismos, pequeños, más frágiles. Paralelamente los microscopios mostraron una forma de superioridad frente a las criaturas más pequeñas.-Los nuevos inventos cambian la percepción del mundo. Así lo explicaba en 1880 William Wordsworth, en el prefacio a las *Baladas líricas*:

Si el trabajo de los científicos alguna vez origina por casualidad, de forma directa o indirecta, un cambio esencial en nuestra condición y en las impresiones que solemos recibir, el poeta no dormirá entonces más que ahora, sino que estará dispuesto a seguir los pasos del científico, no solo en esos efectos generales indirectos, sino que estará a su lado dotando de sensaciones a los objetos propios de la ciencia. (Wordsworth, 1999, p.71)

Si bien los aviones, los automóviles y otros medios de transporte cambian la percepción del tiempo y el espacio, estos cambios son mucho más lentos en las poblaciones rurales que viven ajenas a los adelantos de la ciencia y la técnica. Todos los pueblos del mundo no acceden al mismo tiempo a las novedades tecnológicas. Algunos cobijan un imaginario que desde el punto de vista de la civilización moderna, se concibe como arcaico, marginal o

primitivo. Sobre esta idea de sociedad primitiva, como se califica a las sociedades altamente rurales, afirma Octavio Paz:

La idea de una mentalidad “primitiva” –en el sentido de algo anterior o ya superado o en vías de superación– no es sino una de las tantas manifestaciones del sentido lineal de la historia. Desde este punto de vista es una excrecencia de la noción de “progreso”. Ambas proceden además de la noción cuantitativa del tiempo. (Paz, 1999, p. 52)

Precisamente esta brecha genera una zona intersticial donde se generan los imaginarios, que funcionan como vectores de una gran cualidad combinatoria, precisamente por su atemporalidad.

4. La imagen poética

La imagen poética resulta de una imaginación que según Bachelard se presenta: “ávida de realidades, de atmósferas, aumenta cada impresión con una imagen nueva” (Bachelard, 1993, p.15). Estas imágenes provienen de lo que Bachelard, en su obra *El aire y los sueños*, denomina “el viaje imaginario”, este viaje es lo que diferencia un texto de otro, pues cada autor da a cada cosa un matiz, una densidad y un movimiento propios en los que imprime su impronta personal. La imagen poética hace posible aproximarse y captar el misterio latente de la realidad.

Bachelard distingue dos tipos de imágenes: La imagen que proviene de la “imaginación formal” y la que proviene de la “imaginación material”. En la introducción a su obra *El agua y los sueños* afirma:

Podríamos distinguir dos tipos de imaginaciones: una imaginación que alimenta la causa formal y una imaginación que alimenta la causa material o, más brevemente, *la imaginación formal y la imaginación material*. En efecto, para un estudio filosófico completo de la creación poética nos parecen indispensables estos conceptos expresados de un modo abreviado. Es necesario que una causa sentimental íntima, se convierta en una causa formal para que la obra tenga la variedad del verbo, la vida cambiante de la luz. (Bachelard, 2003, p. 9)

Según las afirmaciones de Bachelard, las imágenes de la creación poética hacen posible comprender lo material y lo imaginario, puesto que nos ofrecen un repertorio de imágenes

que provienen de esos ámbitos y que se articulan constituyendo significados más allá de nuestras percepciones. Por otro lado, al ser también la imagen poética expresión de “causa sentimental íntima” como señala Bachelard, esta viene a ser la formulación de un movimiento externo, porque la imagen se alimenta de una materialización que implica y condiciona subjetivamente.

Las imágenes poéticas permiten unificar y representar tanto lo intelectual como lo emotivo y pueden nombrar imágenes simples, o constelaciones simbólicas, imágenes evocadoras o miméticas de la realidad, así como imágenes ficcionales. En esta perspectiva, la relación entre poesía y realidad puede ser concebida, no en términos de oposición o de conflicto, sino más bien en términos de complementariedad o de sustitución.

Las imágenes poéticas implican un tiempo en el que sobreviven, se transforman, se combinan y alternan: “Todo el trabajo de las escuelas poéticas no es otra cosa que la acumulación y revelación de nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material, que consiste mucho más en la disposición de las imágenes que en su creación”. (Cuesta Abad y Jiménez Heffernan, 2005, p. 61)

La imagen poética actúa en la mente con inmediatez, ya que aunque de cierta forma acentúe el mundo interior, no rompe con el mundo exterior totalmente, por lo que irradia significados, pese a que pueda referirse a aquello que no existe. Este tipo de imagen se caracteriza por su multitemporalidad, puesto que sus significados pueden provenir del pasado, sin ser su calco, ni su eco, y ser aclimatados convenientemente de modo que no pierdan su actualidad y contacto con la realidad material y emocional del lector.

La imagen poética permanece abierta a un presente constante. “En las horas de los grandes hallazgos, una imagen poética puede ser el germen de un mundo, el germen de un universo imaginado” (Bachelard, 1997, p.10). Como medio de búsqueda, la imagen poética indaga en lo ilimitado a través de vínculos profundos. De ahí también que pueda fracasar en su empeño de poeticidad, puesto que requiere correspondencias con el universo poético de su creador, que es donde encaja sin ningún tipo de esfuerzo. La imagen poética, pese a que tiene sus raíces en lo real, no lo caricaturiza; precisamente su virtud es expresar un principio sensible, que armoniza la imaginación y la percepción en una dinámica que evita toda rigidez.

Por lo tanto, la imagen poética no daña el objeto que representa, aunque pueda presentar muchas visiones de ese objeto; tampoco restringe la libertad interpretativa del lector, al contrario, le posibilita ir más allá de las apariencias y de lo superficial sin que el lector se sienta reducido por los significados que ha encontrado. La imagen poética es adecuada para rastrear algo que fue percibido en otro lugar, en otro tiempo, por ello constituye el puente hacia lo imperceptible, establece otras referencialidades del mundo físico, al que transforma.

Si como dijimos antes la imagen poética da acceso a lo subjetivo, esta subjetividad es determinada por un estado emotivo que en múltiples ocasiones, surge de la percepción del *yo* frente al mundo, ya sea este físico y material o interior y subjetivo. La imagen poética no discrimina, recoge y exalta todas las palabras, sin excluir los significados primarios y potenciales, entendidos estos últimos como los significados constructores de la belleza de un texto, que pueden estar alejados de sus referencias cotidianas y comunicativas. Sin embargo, enfatizamos que toda imagen es proclive a transformarse en imagen poética, ya que un solo sintagma puede conectar con una multiplicidad de imágenes y dar lugar al surgimiento de nuevas imágenes. La imagen poética restablece el vínculo intersubjetivo.

4.1. Expresiones del lenguaje poético

El lenguaje poético se configura en las relaciones y vínculos entre las palabras y las imágenes que estas convocan configurando un significado, que por otra parte se opone al meramente comunicativo del lenguaje, en este sentido la objetividad del lenguaje poético puede ser restringida o inexistente, por lo que ofrece al lector diferentes posibilidades de interpretación. Esto no significa que el texto poético no surja de una experiencia de la realidad del sujeto lírico.

Por su parte, el ritmo, la sonoridad además de las relaciones sintagmáticas, también participan en la génesis de las imágenes poéticas. Esto bien lo supieron los poetas de la Negritud, que encontraron en la sonoridad de las palabras otra forma de transmitir imágenes poéticas. Las posibilidades de significado que portan las imágenes poéticas son infinitas, puesto que no son unívocas, ni estables; por ello, también pueden ser opuestas y hasta contradictorias. Precisamente, lo imaginario reside en esta ambigüedad constitutiva

del lenguaje poético. El lenguaje poético constituye una segunda vida de lo ausente, una especie de calco o negativo de lo ya perdido.

El lenguaje poético privilegia las expresiones subjetivas, por ello puede tener diversos significados e interpretaciones, como venimos sosteniendo, el lenguaje poético surge de preguntas, de asombros, de percepciones, sentimientos, etc. de cuya particular expresión depende la poeticidad de un texto. En otras palabras, la expresión es más rica cuando explora los poderes de la evocación, cuando establece un vínculo causal subyacente entre objetos de diferente orden, que son reunidos por la imagen. Por otro lado podemos decir que aunque algunas palabras puedan parecerse más poéticas que otras el lenguaje poético es el que no discrimina palabras, y en el que es manifiesta la voluntad de ser poesía.

La expresión poética proviene también de la armonía de ciertos sonidos, de la oportuna coincidencia y disposición de ciertos sintagmas, aunque la imagen seguirá siendo la fundamental dadora de belleza. Por ejemplo, en el poema en prosa no prima la armonía del sonido, sino la de las imágenes, considerando lo que hemos venido diciendo en el sentido de que el lenguaje por sí mismo es imagen. Sobre ello afirma Bachelard:

Hay otras imágenes completamente nuevas. Viven la vida del lenguaje vivo. Se las reconoce, en su lirismo activo, por una señal íntima: renuevan el corazón y el alma; dan – esas imágenes literarias– esperanza a un sentimiento, vigor especial a nuestra decisión de ser una persona, tonifican incluso nuestra vida física. El libro que las contiene es de súbito para nosotros una carta íntima. (Bachelard, 1996, p. 11)

Debe mencionarse que hay un acuerdo casi común, que es el de que no se podría escribir ningún texto sin la imagen poética, material visible e invisible de la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, es decir, de aquellos tropos cuyo mecanismo se basa en la analogía y la comparación. Las imágenes son portadoras de un deseo en el que no está exenta una forma de memoria y presuponen el uso de palabras que se desvían de su uso común. La metáfora, más que otras figuras literarias, opera una verdadera transmutación. Sobre esta cualidad de la metáfora dice Octavio Paz:

Cada palabra o grupo de palabras es una metáfora. Y asimismo es un instrumento mágico, esto es, algo susceptible de cambiarse en otra cosa y de transmutar en aquello que toca: la palabra pan, tocada por la palabra sol, se vuelve efectivamente un astro; y el sol, a su vez, se vuelve un alimento luminoso. (Paz, 1999, p.21)

Otras figuras o recursos del discurso constituyen también figuras retóricas, con la salvedad de que hacen referencia únicamente a la disposición de las palabras para crear efectos diversos, por ejemplo: la antítesis, el oxímoron, el quiasmo. Pero es la metáfora la que permite hacer posible lo imposible a través del despliegue de imágenes que unen lo intangible y la realidad exterior. El procedimiento metafórico proviene de una carencia, una incapacidad de los seres humanos para suturar realidades físicas así como espirituales. De ahí el valor metafórico de las imágenes como nexo, como forma de indagar en la conciencia. En ese sentido la mística, la ciencia, las religiones, tienen en la imagen una de las formas privilegiadas de expresión.

La imagen literaria conforma isotopías,² es decir, un sistema jerárquico de categorías o componentes semánticos de cuya funcionalidad resulta el significado de las imágenes de un texto, sin embargo, estas categorías por sí mismas no son suficientes, requieren cierta progresión lógica. La noción de isotopía sugiere identidad, semejanza y pertenencia a una determinada cadena de significados, que dan cohesión a un texto dado.

Si a uno de sus componentes se le da un mayor grado de realidad, este aspecto pone en funcionamiento su irrealidad, de manera que estamos ante un fenómeno de convergencia de imágenes que funciona promoviendo una especie de intersección sémica, de una presencia y una ausencia, ausencia que ha de alcanzarse a plasmar o a devenir en presencia, a través de la lectura del texto, de la contemplación de una obra pictórica, etc.

Desde las primeras décadas del siglo XX, la imagen ha sido objeto de una diversidad de estudios y análisis, de discusiones muy productivas sobre su importancia y su función en un texto literario. Poetas como Saint-John Perse otorgaban a la imagen una importancia mayor que la del verbo. Sin embargo, no es tan fácil establecer qué distingue a una imagen poética de otra que no lo es. El texto rotundo de Pierre Reverdy nos ayuda a delimitar el tipo de imagen que es de nuestro interés:

—No puede nacer de una comparación sino de la reconciliación de dos realidades más o menos distantes.

² *Isotopía* es un término que proviene del ámbito científico de la física y la química, el teórico francés Julien Greimas lo adaptó a los estudios literarios. Greimas define la isotopía como: “un haz de categorías semánticas redundantes, que subyacen al discurso al que se considera” (citado en Forradellas y Marchese, 1986, p.223).

- Cuanto más y más cerca estén las relaciones de las dos realidades cercanas, más fuerte será la imagen, el poder más emotivo y la realidad poética que tendrá.
- Dos realidades opuestas no se acercan. Se oponen.
- Una imagen no es fuerte porque es brutal o fantástica, sino porque la asociación de ideas es distante y justa.
- El resultado obtenido controla inmediatamente la exactitud de la asociación.
- La analogía es un medio de creación, es una semejanza de relaciones; pero la naturaleza de estas relaciones depende de la fuerza o debilidad de la imagen creada.
- Lo que es genial no es la imagen, sino la emoción que provoca; si esta última es grande, estimaremos la imagen a su medida.
- La emoción así provocada es pura, poéticamente, porque nace de toda imitación, de toda evocación, de toda comparación.
- Por el contrario, creamos una imagen nueva y sólida para la mente, que reúne sin comparación dos realidades remotas que solo la mente ha captado.
- La creación de la imagen es, por lo tanto, un medio poético poderoso y no debemos sorprendernos por el gran papel que desempeña en la poesía de la creación.
- Para permanecer pura, esta poesía requiere que todos los medios se combinen para crear una realidad poética.
- Sólo existe la pureza de los medios que ordena la pureza de las obras.
- La pureza de lo estético proviene de ello. (Reverdy, 1977, pp. 25-26)

De las formulaciones de Pierre Reverdy, podemos deducir que la imagen constituye el componente esencial de la poesía dentro de un marco de estructura lingüística, métrica y estilística, cuyo funcionamiento está condicionado por la emoción que trastoca, que las trastoca, que las asocia o que las distancia. De modo que la importancia fundamental de la imagen reside en los vínculos causales que ella promueve, ya que relaciona o superpone objetos de un orden distinto o incluso antagónico, pero que gracias a la imaginación se reúnen, se potencian.

4.2. Imagen poética y emoción

Sea cual sea la imagen o la metáfora utilizada, cualquiera que sea su relación con la realidad de un texto o un poema, no debemos obviar el rol de la emoción antes de interseccionar con el componente formal. La emoción, es decir, el movimiento que colocó una determinada imagen en un texto, imagen que a emociona a quien se deja atrapar en esa especie de “seísmo”, que sigue siendo el soporte de todo poema o texto literario. Hacemos hincapié en el enunciado de Pierre Reverdy: “Lo que es genial no es la imagen, sino la emoción que provoca; si esta última es grande, estimaremos la imagen a su medida”.

Más allá de las formas que adopten, de su evolución, del tipo de emociones que contiene el valor simbólico del que son portadoras, las imágenes poseen un valor intrínseco que no tiene que ver con el principio de coincidencia o de oposición que las rige y gobierna, ni siquiera con sus estudiados mecanismos de estructuración. El valor de la imagen es la capacidad de clarificar todo lo que en ella converge porque lo trastoca. En ese sentido, citamos a Didi-Huberman:

No se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio. Por lo tanto no se puede hablar de imágenes sin hablar de cenizas. Las imágenes forman parte de lo que los pobres mortales se inventan para registrar sus temblores (de deseo o de temor) y sus propias consumaciones. Por lo tanto es absurdo, desde un punto de vista antropológico, oponer las imágenes y las palabras, los libros de imágenes y los libros a secas. Todos juntos forman, para cada uno, un tesoro o una tumba de la memoria, ya sea ese tesoro un simple copo de nieve o esa memoria esté trazada sobre la arena antes de que una ola la disuelva. Sabemos que cada memoria está siempre amenazada por el olvido, cada tesoro amenazado por el pillaje, cada tumba amenazada por la profanación. Así pues, cada vez que abrimos un libro –poco importa que sea el *Génesis* o *Los ciento veinte días de Sodoma*–, quizás deberíamos reservarnos unos minutos para pensar en las condiciones que han hecho posible el simple milagro de que ese texto esté ahí. (Didi-Huberman, 2013, p. 15)

Por otra parte las afirmaciones de Didi-Huberman acentúan la naturaleza profundamente asociativa de la imagen, así como su naturaleza física y psíquica, sin descontar los soportes de las expresiones de la imaginación que configuran otro imaginario, pero totalmente unido a la materia real o a la ensoñación individual de la que han surgido y que se abre hacia la memoria colectiva.

5. Otras formas de expresión poética: la escritura caligramática

No obstante, y pese a todo lo ya mencionado, también debemos mencionar que la poeticidad de un texto no solo está condicionada estrictamente por las imágenes. También hay aspectos o elementos extratextuales o extralingüísticos que intervienen en la expresión de un determinado texto. Estos elementos son, por ejemplo, la disposición visual de los versos y nos sirven como ejemplo los *Caligramas* de Apollinaire (1918), al igual que algunos poemas visuales de Octavio Paz. Esta visualidad de los poemas invita a una nueva mirada a la poesía, puesto que en este tipo de expresiones, el significado se acerca más a lo literal o primario de las palabras. La poesía francesa de las primeras décadas del siglo XX

proporciona ejemplos de esta transferencia en la que la disposición de las palabras genera significados conocidos como “topoemas”.

Octavio Paz fue en Hispanoamérica³ uno de los precursores en aplicar recursos visuales o espaciales en sus textos. Estos recursos ya fueron utilizados con mucha anterioridad en tradiciones distintas a la castellana y más lejanas en el tiempo, como las caligrafías orientales, cuya visualidad es evidente en el haiku. En la tradición francesa, Stéphane Mallarmé fue quien, en *Un coup de dés*, incorporó la visualidad de una partitura y es Apollinaire el más conocido promotor de la transferencia tipográfica al texto.

Sin duda, la poesía caligramática, más que ser una aventura muy asumida a título individual y especialmente de grupos, como por ejemplo el dadaísta, lejos de ser un juego, revela los cambios en la expresión poética surgidos en un contexto convulso. Además de un reto a la comprensión, la poesía caligramática es un reto a la imaginación para que refleje la experiencia personal de un mundo donde adelantos técnicos como las máquinas tipográficas, así como los estudios sobre la naturaleza misma de la imagen y el lenguaje, conforman y potencian otros imaginarios, más aptos para las transferencias y préstamos entre los lenguajes artísticos, donde las palabras, si bien no ocupan un lugar preponderante, aportan o engloban el significado.

La velocidad de una vida eminentemente moderna y la simultaneidad de nuestros actos, que se pueden percibir gracias a los inventos telegráficos, los cuales de alguna manera nos vuelven ubicuos, influyen en la necesidad de nuevas representaciones imaginarias. En este sentido la escritura caligramática o ideográfica refleja la necesidad de obtener una mejor comprensión de la nueva realidad, de ahí que la literatura moderna también sea heterogénea, ya que no está formada únicamente por palabras o solo por imágenes, sino que es una mezcla de diferentes elementos, la cual procura un lenguaje más semántico, que ayude a comprender la naturaleza de los nuevos objetos de la técnica, es decir que traduzca los cambios y las imágenes de la era moderna.

La legibilidad de las representaciones caligramáticas modernas no busca favorecer la

³ Sobre esta época y sus precursores hispanoamericanos puede señalarse el nombre de Vicente Huidobro, en *Canciones en la noche* que data de 1913.

velocidad de lectura y la facilidad de percepción, sino que atiende a problemáticas que implica la aparición de nuevos medios de comunicación, así como también la necesidad de expresar la convulsión política de su tiempo, generadora esta última de muchos cambios, también en los procesos imaginativos. Todo ello sin abandonar el aspecto gráfico de las palabras y su adscripción emotiva. Así, en el subtítulo “Ideogramas líricos” de los *Caligramas* de Apollinaire (2018), se reitera el vínculo de la poesía con la emoción lírica.

Por otro lado, gracias a la desintegración de la ideografía y al montaje de la imagen, estos autores logran dotar de un nuevo realismo a la poesía. Pese a este cambio, la constitución de los textos sigue siendo marcadamente semántica, puesto que la conformación de las palabras y el proceso de lectura es semántico, pasa por descifrar un significado y, para entender el fraseo, tenemos que reconocer los signos y configurar un sentido. Por otra parte, lo inmediato de la imagen gráfica y el color permite una mayor retención de la imagen y los signos gráficos, ya que la dimensión figurativa *a priori* puede ser más comprensible.

Los poetas surrealistas se sintieron especialmente inclinados por estas técnicas de escritura, que, como dijimos antes, siguen conservando la importancia intrínseca del signo lingüístico, pues los poemas visuales básicamente no dejan de ser una asimilación o decodificación conjunta de la palabra y la imagen. Los primeros caligramas de Simias de Rodas, como los poetas concretos, pasando por los caligramas de Apollinaire, las partituras de Mallarmé, Henri Michaux o los poetas futuristas, el empeño fue buscar todas las posibilidades de la imaginación para resignificar el vacío de un tiempo amenazante por lo incierto del futuro y por la velocidad que imprimía el mundo moderno.

Muchos estudiosos de poesía moderna se han ocupado de revisar los vínculos, las trabazones que se amalgaman en una imagen poética—que sintetiza Reverdy en estas palabras: “la asociación de ideas es distante y justa”. Hay que señalar que esta formulación de Reverdy lo alejó del grupo surrealista, por la equidistancia que marca entre la imagen y las ideas, aunque fructificó en reflexiones sobre la función de la imagen.

6. La imagen animal: vida y trayecto

Podemos pensar en la vida que tienen las imágenes animales desde muchas perspectivas, desde su origen y desplazamientos en los textos, puesto que la imagen animal ha seguido trayectorias distintas más o menos alejadas de la representación natural según se le agreguen o no cualidades de otros animales, como el habla o el lenguaje del ser humano por ejemplo.

Las imágenes animales evolucionan de manera diversa, atraviesan épocas y receptores, son incluidas en las representaciones artísticas o pasan desapercibidas. De modo que la vida de una imagen puede ser su propia trayectoria como objeto, es decir, el animal en sí mismo, o bien el recorrido de sus representaciones, a través de contextos y culturas. Pensemos, por ejemplo, en las múltiples representaciones del toro, algunas de ellas ligadas a la tauromaquia.

Una perspectiva diacrónica da cuenta de las modificaciones derivadas de sus significados iniciales; no obstante, es también importante considerar un enfoque sincrónico que implique los cambios de modalidad de representación, los usos, los soportes de esas representaciones, las técnicas, los formatos etc.

La imagen animal generalmente ha sido poseedora de un fuerte carácter móvil, ha cruzado espacios y se ha modificado en virtud de los pueblos que hacen uso de ella, es decir, que la imagen animal en sí es dueña de un tránsito vivo que puede ser o no paralelo al de su representación. El significado que le asignan las diferentes culturas y contextos puede incluso ser diferente o contradictorio respecto del animal original y modificar su naturaleza básica o su diferencia fundamental. De modo que hablar de las imágenes animales implica de cierta manera entrar en la historia de los pueblos donde se han generado esas representaciones, puesto que es ahí donde son resemantizadas.

Si bien la imagen animal es una producción fundamentalmente material, en muchas épocas históricas ha sido poseedora de un significado trascendente. Si un animal se ha extinguido, sigue teniendo su hábitat en la representación, ya que, una vez representado, ese animal es integrado en un imaginario en el que podrá ser redefinido, reproducido o cuestionado, de modo que tendrá una especie.

Capítulo 2. Decir animal

1. Del sustantivo animal

El animal constituye una suerte de dispositivo en el que confluyen múltiples aspectos que pueden ser contradictorios; su presencia es constante en los imaginarios de toda época, básicamente porque el animal articula la disyunción entre bestia/ser humano. Pero la animalidad es una parte constitutiva del ser humano y el animal es también la continuidad biológica del ser humano, de modo que el tratamiento que aquel reciba es una evidencia de los cambios en la percepción del ser humano sobre sí mismo y sobre lo que lo rodea, entre estos aspectos entrecruzados, borrosos y contradictorios el hombre sustenta su identidad.

El sustantivo *animal* distingue al conjunto de seres vivos animales. Muchos han sido poseídos, domados, sacrificados, utilizados para fabricar objetos, para la alimentación, para la elaboración de vestidos, como figuras divinas etc. Independientemente de su condición social, económica y cultural los hombres han dominado o pretendido dominar al animal. La cantidad de animales que se poseen, los ofrecidos en una comida o exhibidos como trofeos, fueron, y son aún en muchos contextos, indicadores de poder: tanto un campesino como un soberano pueden tener un caballo, la diferencia es la cantidad y en algunos casos la raza. Los animales han sido también obsequiados como muestra de afecto, se han intercambiado junto a la orfebrería y a piedras preciosas, hasta la actualidad: los animales son obsequiados o adquiridos como mascotas.

Osos, lobos, jirafas, panteras permanecieron por largo tiempo en las estancias palaciegas y como parte del patrimonio de la realeza. También sus cuerpos muertos y disecados se han considerado patrimonio o complementos para hacer más llamativa la apariencia de los seres humanos: plumas, pieles, etc. Sin olvidar las indumentarias y elementos para su uso,

como monturas de caballo, ropas de jinete, etc., así como los elementos de su tortura, en el caso por ejemplo del toreo.

Los animales se inscriben en dos ámbitos diferenciados del conocimiento: el natural y el cultural, pero a su vez son una especie de puente entre ambos: las representaciones animales son una forma de la expresividad del ser humano, por lo que pertenecen al ámbito de la cultura; pero, por otro lado, los animales, en su condición de seres vivos, pertenecen al medio natural. El hombre, a través de su apropiación, uso, dominio o veneración de los animales, así como de otros aspectos biológicos, por ejemplo su reproducción, transforma al animal constantemente, por lo que la pertenencia de este a la naturaleza no es absoluta. Por ejemplo, una granja porcina tiene más que ver con la ciencia y con una determinada cultura alimentaria que con la naturaleza. Por lo tanto el animal estaría en un tránsito y mutación constantes entre lo natural y lo social. A través del pensamiento y mentalidad del ser humano, así como de la emoción que suscita en él el animal natural, este último adquiere sentido y significado, es decir, un valor mítico, literario, religioso, artístico, económico o jurídico.

Los animales siempre han sido observados, amados y temidos, ocupando un lugar destacado en la imaginación popular colectiva, cuyas representaciones fueron compartidas oralmente en sus inicios y más tarde escritas. La literatura está inspirada en este patrimonio animal que crea una especie de hipertextualidad entre la imaginación colectiva, presente en mitos y leyendas, y la imaginación individual del autor a través de su escritura personal, que modifica y actualiza las fuentes.

La presencia de los animales constituye casi una cosificación; en muchos poemas, narraciones o fábulas se los colectiviza para diferenciarlos de los humanos. Podemos decir que frente a la simpleza de estas representaciones en las que los animales ocuparon el último lugar del gran tema de la historia, la fábula, la anécdota o el poema hacen posible una postergación del animal como elemento significativo del texto. En términos generales los animales han configurado representaciones del humano; han hablado por ellos, han realizado actos simples o también complicadas faenas en nombre de quien los escribe.

No obstante lo antes señalado, hay animales que, sin ser personajes o temas artísticos, son descritos o tratados con belleza, la misma que proviene de su contemplación; es innegable la profundidad de su expresión, su universo atravesado por signos misteriosos y fascinantes: cantos, gorjeos, patrones, saltos, pisadas, vuelos, colores, movimientos. La

precisión de los plumajes tornasolados, los puntos o las manchas que embellecen el pelaje de los mamíferos, los efectos irisados de algunos peces, la textura del pelaje de los gatos, la rigurosa geometría de algunos moluscos, su paso leve o apurado, la delicada perfección de los élitros de algunos animales, han inspirado la ornamentación de los humanos.

En la literatura homérica ya se refleja el engrandecimiento del hombre. Tal como afirma Curtius: “Con Homero empieza en Occidente la glorificación del mundo, de la tierra, del hombre” (Curtius, 1984, p. 265). La glorificación referida por Curtius implica la supremacía del hombre sobre la tierra y sus componentes, la literatura homérica es pues el inicio literario de animales reales como halcones, caballos, etc. Más tarde en las brumas de la Edad Media emergen los bestiarios así como los animales ejemplares, de ellos deriva el animal de las fábulas. Los espejismos y mitos de los conquistadores españoles a la hora de contar sus impresiones del nuevo mundo, así como los mundos encarnados por animales constituyen una suerte de espéculo del ser humano. *El Roman de Fauvel*⁴ (1314–1316), que narra la historia del asno que toma la vivienda de su amo, el ruiseñor en la poesía, el albatros como símbolo del poeta decadentista, etc.

La condición de animales en colectivo genera un grado de automatismo en nuestras lecturas, de manera que, enunciados en plural, su presencia se torna irrelevante, cumplen una función semejante a la de un decorado. Sin embargo, este mismo automatismo se desinstala de nuestra aprehensión cuando los seres humanos se convierten en animales, desde las *Metamorfosis* de Ovidio hasta *La metamorfosis* de Kafka. En efecto, la desestabilización que producen estas hibridaciones — aunque su contenido sea humorístico o satírico— propician asombro e incomodidad. Mientras que las figuras híbridas merecen un estudio aparte. Para discutir estas fronteras movedizas e inestables entre lo humano y lo no humano se ha recurrido al animal. En la *Disputa de l'ase* de Anselm Turmeda⁵ (1509) se expone la discusión que mantienen algunos animales con el fraile Anselmo, para poner en evidencia la vanidad de los hombres, que los vuelve inferiores a las bestias. El animal que sostiene el argumento más demoledor es un burro capaz de refutar todos los

4 En este poema atribuido a Gervais de Bus, se alegorizan las costumbres de la época a través de la vida de un asno llamado Favel. El nombre del animal proviene de la primera letra de los vicios humanos más graves: envidia, adulación, avaricia, villanía, veleidad, cobardía.

5 Anselm Turmeda nació en Mallorca. Convertido al Islam después de haber sido fraile franciscano, se inspiró en una fábula árabe para escribir esta obra publicada en catalán en 1509. A través del asno, el autor adopta un tono burlesco y satírico respecto de las convenciones del cristianismo. El libro fue condenado por la Inquisición.

argumentos de los hombres. Además, el último argumento de la reencarnación y la vida eterna demuestra la condición espiritual de los animales.

1.1. El animal y el hombre a través de las civilizaciones

La representación de los animales así como el tratamiento que estos reciben en la literatura revela los cambios y las mutaciones de la sociedad. Las imágenes animales que han llegado hasta nuestros días nacen en el interior de las cuevas. Por una parte, son mediadores en la relación del hombre con lo sobrenatural y, por otra parte, figuran el deseo de que las especies animales se perpetúen, puesto que de ello dependía la supervivencia de los hombres prehistóricos. El principal destino de estas imágenes es captar la experiencia del hombre ante el poder violento de la naturaleza. Los animales conducían los movimientos del hombre, por lo que un carácter fundamental de la imagen animal primitiva es el nomadismo. Lo que caracteriza a estas imágenes prehistóricas es su relación con lo mágico y lo sagrado, que las hace portadoras del poder de confrontar la violencia, tanto de la naturaleza, del hombre, y el miedo (hambruna, enfermedad, muerte).

La fuerza de estas imágenes permanece latente puesto que las emociones de la que surgen no han cambiado: bien la capacidad de producir imágenes es atribuida exclusivamente al hombre, las emociones básicas como el miedo, la ferocidad o la tranquilidad son un rasgo compartido por todos los seres vivientes. Además, para su expresión, hombres y animales recurren a gestos y lenguaje semejantes:

Afirmar que el lenguaje es propiedad exclusiva del hombre contradice una creencia milenaria. Recordemos cómo principian muchas fábulas: “Cuando los animales hablaban...” (...) Para algunos sabios no es una gastada metáfora hablar del lenguaje de los pájaros. (Paz, 1990, p. 31)

Los hombres prehistóricos dieron naturalismo a sus imágenes utilizando los relieves y volúmenes de las cuevas. Las imágenes animales de la prehistoria responden a la necesidad humana de convocar la magia y solían tener una intención propiciatoria: fertilidad de las mujeres, cosechas abundantes, etc. Al plasmar estas imágenes, los hombres convocaban a los espíritus de la naturaleza, representada esencialmente mediante animales –jabalíes, bisontes, mamuts, caballos, híbridos, figuras antropomorfas– que eran una suerte de intermediarios entre los dioses y el entorno físico más inmediato, del que el hombre se

reconoce como un componente más. La fauna ha sido incorporada a muchas civilizaciones como representación de sus creencias; en las religiones animistas grandes animales como hipopótamos, elefantes, pero también animales pequeños como los insectos, eran considerados simbolizaciones de lo divino. Según los antiguos egipcios, los animales eran seres creados por el dios solar. Pequeños insectos como el escarabajo eran portadores de una ínfima presencia del dios; muchos de estos animales eran consumidos como alimento, práctica que coexistió con la prohibición de matar a algunos animales precisamente por su carácter sagrado.

En Egipto, los dioses ponen al alcance del hombre una gran cantidad de posibilidades representativas, desde la forma totalmente animal, a las formas mixtas que combinan partes del hombre y del animal, especialmente cabeza humana y cuerpo animal, o al contrario, cuerpo humano con cabeza animal. La diosa Bastet con cuerpo femenino y cabeza de gato, Anubis, chacal con figura humana protector de las tumbas, así como la esfinge se inscriben en esta forma de representación. Además de ser divinizados, los animales eran representados en objetos protectores como talismanes.

En Grecia, las divinidades menores son representadas como criaturas híbridas: el dios Pan (con cuerpo de hombre y cabeza de cabra), centauros, arpías, pájaros con cabeza de mujer, etc. Según Heródoto, la transmigración de las almas desde la creencia egipcia o la reencarnación desde el hinduismo va ligada a la continuidad de la vida del ser humano en la del animal. Para el orfismo, atestiguado desde 560 a. de C., las almas pasan de una vida a otra y muchas veces se encarnan en los humanos. Ferécides de Siros (540 a. de C. A diferencia de la metempsicosis egipcia, la griega concibe la transmigración como una palingenesia o nuevo nacimiento, de modo que los seres vivos son hermanos, congéneres.

Según el platonismo, el castigo no tiene lugar en la Tierra durante la encarnación, sino bajo tierra, ahí donde las almas de aquellos en los que dominan los apetitos del cuerpo se transfiguran o reencarnan en animales considerados corruptos y libidinosos como los asnos. Las personas de carácter iracundo, tiránico o violento se reencarnarían en halcones o lobos, mientras que los que han llevado una vida ejemplar y justa se acercan a la perfección de la divinidad. Es decir, que por un lado se diferencia totalmente al animal del hombre, porque el primero tiene alma, mientras que, por otro se lo iguala cuando el hombre se reencarna en formas animales. La diferencia entre el animal y el hombre radica,

entonces, en el grado de perfección del alma de unos y otros. Lo que queda fuera de esta relación es la absoluta divinidad de los dioses. Plotino (205-270 a. C) acepta la transmigración es continuador del pensamiento platónico al considerar que las almas padecen como consecuencia de haber cometido actos de injusticia. El hombre y el animal mantienen un vínculo fuerte, ya que el animal es el cuerpo en el que se reencarna el alma.

El cristianismo, por su relación directa con el Antiguo Testamento, determinó la superioridad del hombre, puesto que este se considera como una imagen de Dios, encarnado en hombre en Jesucristo. Los animales son inferiores desde el inicio de la creación, pues Dios establece la superioridad jerárquica de los humanos respecto del resto de integrantes de los reinos animal y vegetal.

Los animales atraviesan la evolución general de las representaciones que el hombre ha imaginado y elaborado a lo largo de su historia. La turbulenta historia del fin de las religiones animistas y politeístas desencadenó la desacralización de los dioses zoomorfos y los animales que habían sido figuras de culto en las tradiciones amerindias o en los sistemas de sabiduría asiáticos. Por otra parte la eliminación paulatina del entorno natural por parte de los hombres (de la selva o los bosques a los campos, luego de los campos a las ciudades, donde la presencia de los animales estaba cada vez más regulada por la legislación) ha acelerado la expulsión de los animales de la esfera de lo divino. La cosificación de los animales no ha impedido sin embargo la aparición de nuevas formas de sacralización desconectadas de lo divino: la consideración soberana de ciertas mascotas (la atención a su salud, alimentación, estética) o la búsqueda de una naturaleza virgen cada vez menos probable y más fantaseada, entre otros, siguen redefiniendo fronteras y transformando la relación entre humanos y animales.

1.2. Vida de la imagen animal

La imagen animal ha permitido que el ser humano se vea a sí mismo como una entidad superior, ajena, distinta, otra, no animal. Esta supremacía está inscrita desde las primeras manifestaciones literarias. La representación animal surge de lo sensitivo, especialmente de la mirada sobre la realidad viviente materializada en un sinnúmero de figuras. Los animales son elementos capitales del discurso narrativo y poético ya sea como figura, símbolo, motivo o topos genérico, como artefacto literario y como sujeto natural. De

hecho, es bastante frecuente plantear los interrogantes del individuo a través del prisma del animal, un prisma en sí mismo fruto de la imaginación humana.

La presencia de los animales ha configurado y caracterizado formas de representación literaria como son los bestiarios y las fábulas, la literatura caballeresca, la novela y la poesía pastoril y, actualmente, la llamada zooliteratura. La zooliteratura agrupa un conjunto de obras contemporáneas, mayoritariamente narrativas donde los animales son herramientas de un discurso crítico, ético y político, en otras palabras obras que persiguen dar cuenta de la subjetividad animal. En ellas se “analiza de qué modo, con qué procedimientos, las narraciones operan sobre las variaciones en la percepción de la vida de (y entre) las especies, cuyas fronteras distintivas parecen cada vez más lábiles y permeables” (Yelin, 2015, p. 125), los animales de la moderna zooliteratura son representaciones que salen del estereotipo del animal un ejemplo moderno de zooliteratura según la misma investigadora es *La metamorfosis* de Kafka, ya que en ella se refleja la devastación humana que acerca al hombre al insecto. *El Animal que luego estoy si(gui)endo de Jacques Derrida (2008) es considerado un texto teórico precursor que aborda los conceptos de los que se derivan el “discurso de la especie”, los “animal studies”, “el giro animal”, “el antiespecismo” es decir, estudios que dialogan con la corriente post-humanista, el animalismo⁶ y la ecología. En suma, en estas obras literarias, las representaciones animales buscan cambiar nuestra percepción de nosotros mismos, al impugnar al *Homo sapiens* se defiende una ética interespecie. Las representaciones literarias y figuras animales evolucionan, se extinguen, paralelas a la existencia animal y a la cultura e historia humanas. A este respecto dice Derrida:*

No hay lobos en todas partes y no se tiene la misma experiencia del lobo en Alaska o en los Alpes, en la Edad Media u hoy en día. Esas expresiones idiomáticas y esas figuras del lobo, esas interpretaciones, esas fábulas varían de un lugar y de un momento histórico a otro; esas figuras del lobo encuentran pues, y nos plantean, espinosos problemas fronterizos. (Derrida, 2008, p. 22)

El animal de la zooliteratura surge asociado a los últimos descubrimientos científicos, como por ejemplo la etiología, la genética, etc., la diferencia de esta representación es que

⁶ El objetivo de la ideología animalista es lograr la igualdad entre hombres y animales, es decir extender los derechos humanos a los animales. Los conceptos como domesticación y sometimiento de los animales son cuestionados por los movimientos animalistas (eminentemente urbanos). Por otro lado la “liberación animal” plantea una naturaleza acogedora, armoniosa y sin violencia; sin embargo el animalismo deja muchas preguntas sin responder como por ejemplo el mascotismo, o la supervivencia en el mundo animal.

en ella hay, una profunda aproximación a los mundos animales, a la luz de los avances científicos, pero también de la intuición, las creencias y la empatía. En este grupo se inscriben un amplio número de textos donde es evidente la representación del animal bajo el signo de una ética. El poema “Cerdo ante Dios” de José Emilio Pacheco bien nos permite ilustrar lo antes señalado:

Tengo siete años. En la granja observo
 por la ventana a un hombre que se persigna
 y procede a matar un cerdo.
 No quiero ver el espectáculo.
 Casi humanos, escucho
 alaridos premonitorios.
 (Casi humano es, dicen los zoólogos,
 el interior del cerdo inteligente,
 aun más que perros y caballos).
 Criaturitas de Dios, los llama mi abuela.
 Hermano cerdo, hubiera dicho san Francisco.
 Y ahora es el tajo y el gotear de la sangre.
 Y soy un niño pero ya me pregunto:
 ¿Dios creó a los cerdos para ser devorados?
 ¿A quién responde: a la plegaria del cerdo
 o al que se persignó para degollarlo?
 Si Dios existe, ¿por qué sufre este cerdo?
 Bulle la carne en el aceite.
 Dentro de poco tragaré como un cerdo.
 Pero no voy a persignarme en la mesa.
 (“Desde entonces”, 2005, pp. 100-101)

Estas preocupaciones, que manifiestan varios textos contemporáneos como este de José Emilio Pacheco se fundamentan en la idea de que lo humano no se circunscribe precisamente a lo racional. Esta otra mirada sobre lo humano y lo animal así como la consideración de que son tan humanos como el hombre no es una exclusividad de nuestra época. Si nos remontamos a un tiempo más lejano, bien podemos citar los epitafios de Ánite de Tegea, que figuran en la Antología Palatina y en los que se evidencia el dolor por la pérdida del animal:

Sucumbiste también tú junto a una mata pródiga en raíces,
 Lócride, la más rauda de las perras bulliciosas;
 de tal modo en tu pata ligera inoculó
 su implacable veneno una sierpe de cuello abigarrado.

1.3. El animal en la literatura

Desde sus orígenes, la literatura surge de la necesidad de imitar, de copiar, de comparar. Al hablar del origen mimético de la poesía, Octavio Paz nos remite a Aristóteles:

Al tratar el origen de la poesía, dice Aristóteles: En total, dos parecen haber sido las causas especiales del origen de la poesía, y ambas naturales: primero, ya desde niños es connatural a los hombres reproducir imitativamente; y en esto se distingue de los demás animales en que es más imitador el hombre que todos ellos y hace sus primeros pasos en el aprendizaje mediante imitación; segundo, en que todos se complacen en las reproducciones imitativas”. Y más adelante agrega que el objeto propio de reproducción imitativa es la contemplación por semejanza o comparación: la metáfora es el principal instrumento de la poesía, ya que por medio de la imagen —que acerca y hace semejantes a los objetos distantes u opuestos— el poeta puede decir que esto sea parecido a aquello. (Paz, 1999, p. 32)

Si bien las afirmaciones de Paz refieren una característica innata del ser humano, no todas las representaciones o imágenes animales deben su origen a la mimesis. Estas también pueden resultar de un rechazo; muchos animales han sido combatidos por no guardar ninguna semejanza con los seres humanos: serpientes, insectos y otros cuya apariencia es diametralmente opuesta a la del hombre. Justamente ese rechazo también ha sido muy utilizado en la literatura. La apariencia física, los caracteres esenciales, los hábitos animales articulan significados en todas las literaturas. Lobos, caballos, cerdos son estereotipos literarios que a veces constituyen significados materiales, otras simbolizan aspectos espirituales. Es posible trazar proyectos, estrategias y modos de representación desde la perspectiva de un animal, que puede aparecer de forma anónima, formando piaras, manadas, enjambres etc., o bien ser individualizado y convertirse en personaje literario, o incluso en protagonista.

Aunque este rol no deja de ser antropocéntrico, es el más frecuente en los textos literarios, debido a que el lenguaje creativo logra transmitir una conciencia animal, demostrando la capacidad de la literatura para combinarse con otros conocimientos como la historia natural, etología, ética, biología y también para producir un saber literario.

1.4. El animal: personaje literario

El término *personaje* hace referencia a un rol desempeñado específicamente por los seres humanos. Ello ilustra la separación entre humanos y animales a la vez que refleja dos

carencias: por un lado, la imposibilidad del animal de representarse y elegir la forma de hacerlo y, por otro, la insuficiencia de un ser dotado de lenguaje que puede presentarse, representarse y representar todo lo que desee, pero que, para hablar de sí mismo, requiere de una especie de delegación imaginativa y se sirve de las voces animales de modo que estos terminan siendo otra imagen del hombre, una suerte de espejo que no deja de separar la visión genuina del reflejo. Además los animales han sido utilizados para describir y representar lo que no puede hacerse sin causar un daño moral, entendiendo como *moral* lo que señala Terry Eagleton:

La palabra moral siempre sugiere un problema, y no menos en las culturas anglosajonas. Sugiere códigos y prohibiciones, severas constricciones, comportamiento civilizado y rigurosas distinciones entre lo que está bien y lo que está mal (...). “Moral”, en su acepción tradicional contrasta no con inmoral, sino con términos como “histórico”, “científico”, “estético”, “filosófico”. No se refiere a un ámbito bien diferenciado de la experiencia humana. (Eagleton, 2010, p. 39).

La palabra *animalidad* es la que más se ha utilizado para hacer referencia a los comportamientos inapropiados del ser humano. En este punto, como señala Eagleton, la diferencia sustancial entre lo inmoral y lo moral sería que lo inmoral es lo que se halla fuera de la historia humana, no es estético o está desprovisto de carácter científico; por su propia condición, solo el animal puede cometer los actos de crueldad, de violencia, etc., que resultan inmorales cuando los ejecutan los humanos.

La marcada dependencia literaria del animal no es la única dependencia, puesto que antes que ella está la dependencia económica del hombre respecto del animal: la pérdida de animales no deja de ser una amenaza para el patrimonio, muchas veces constituido principalmente por aquellos. La sola connotación de la palabra *ganado* ya nos muestra el tratamiento que se aplica a los animales como recurso de uso y con un precio.

El animal, aunque sea representado con todas sus características animales, no deja de ser una creación antropomorfa. No podemos abstraernos de la idea de que su representación artística es un producto de la imaginación y el pensamiento del hombre. Si bien esto último es más evidente en las representaciones que nos muestran seres híbridos, la propia figuración humana de los animales ya es antropomorfa, en cuanto está elaborada desde el entendimiento, la emotividad y las coordenadas culturales propias de quien la produce. Las figuras animales también provienen de la imaginación, por lo tanto el grado de

complejidad de esa representación dependerá del nivel de imaginación del ser humano, quien será siempre el que imprima sus señas a su creación, por muy fantástica que esta pueda ser.

Las representaciones animales son totalmente dependientes de los seres humanos, es decir, establecen un vínculo íntimo. El animal que aparece en un texto lo hace a través de la superioridad de quien lo pone a actuar, a cumplir un rol en ese texto. Así, el animal literario vehicula inevitablemente la problemática del ser humano, encarnando la paradoja de transmitir preocupaciones y anhelos que, por el hecho de provenir del hombre, ya son una confrontación, un simulacro, un reverso. Estos no podrán ser armónicos, pues, al estar encarnados en el animal, hacen de este último el contramodelo del ser humano.

No obstante, cuando el ser humano trata de caracterizar fielmente al animal, es cuando más se revela a sí mismo. Es muy posible que nos sorprenda la respuesta ante la pregunta ¿qué sería la literatura sin animales?, considerando que el animal, además de ser alimento, vehículo y compañía es también un modelo de organización:

Se denominan sociedades animales la aparición de organizaciones refinadas, complicadas, con estructuras jerárquicas, atributos de autoridad y de poder, fenómenos de crédito simbólico, otras tantas cosas que se atribuyen con tanta frecuencia y que se reservan ingenuamente a la cultura así denominada humana (Derrida, 2008, pp. 33-34).

Por otra parte, el animal es poseedor de cualidades físicas superiores al hombre: la audición más aguda, el vuelo, etc. Sin embargo, hombre y animal organizan rangos, territorios y jerarquías, trazan separaciones y vínculos. Precisamente la literatura es la que más ha reflejado esa relación. Nos hemos referido ya a su tratamiento como simples recursos, lo cual les hace pasar desapercibidos en casi la totalidad de obras donde se asume con naturalidad la explotación de los animales como herramientas para las faenas agrícolas, el transporte o la diversión. Otros tratamientos de los animales los muestran como bestias sanguinarias. En el cuento “Los asesinatos de la calle Morgue” (1841), de Edgar Allan Poe, el animal es mostrado con todo su poder de destrucción, como un ser imposible de domesticar y capaz de una violencia extrema mientras es perseguido por su propietario: “esa superposición inquietante entre estos dos seres que están fuera-de-la-ley”, dice Derrida (2008, p. 37), sobre una lucha entre humano y animal, en la que ambos se disputan la soberanía. Esta violencia animal también está presente, como veremos, en la narrativa del uruguayo Horacio Quiroga, donde la crudeza de una naturaleza selvática en la

que proliferan insectos, víboras y animales peligrosos ocupa un lugar central. En esta modalidad de representación únicamente se destaca la violencia del animal, enemigo acérrimo del hombre, en lo que Derrida entiende como disputa de dos soberanos y que el filósofo francés extiende a la política y los estados.

Por otra parte, la figura animal que cuestiona un sistema económico basado en el sometimiento y la dominación aparece como débil, precarizada, perseguida. El animal puede también castigar la indolencia del hombre, convirtiéndose en una suerte de doble o espejo de este, como el lobo domesticado por Francisco de Asís del poema “Los motivos del lobo” de Rubén Darío (1913), el cual, desengañado de la crueldad humana, vuelve a su fiereza natural.

La presencia de animales en los textos literarios da lugar a un *continuum* donde existen gradaciones. Muchos de estos animales se han representado con profundidad psíquica, aunque carentes de individualidad y actos o gestos propios. También hay un número significativo de animales cuyo grado de individualidad y albedrío es igual al de los personajes humanos. Según su grado de individualización, podemos distinguir cuatro grupos de personajes animales: el animal actante, el animal cuyos gestos reales empiezan a representarse, el animal con parlamento propio y finalmente el animal simbolizado.

1.5. El animal actante

El animal actante, aunque consta de individualidad y de una condición biológica y por lo tanto pertenece al mundo real, se opone al ámbito humano, siendo considerado como un componente más del mundo físico, como los minerales, las construcciones, los caminos o los objetos cotidianos. Todos ellos, tratados en conjunto, de forma colectiva, carecen de voluntad y entidad personal o propia.

Un ejemplo de animal actante lo encontramos en el Canto I de *La Ilíada*: “al principio el dios disparó primero contra las mulas y los rápidos perros; pero a continuación comenzó a arrojar sus afilados dardos contra los hombres” (Homero, 2013, p.75). Este fragmento apenas indica nada sobre los animales que se mencionan: solo sabemos que se trata de perros y mulos, y, de los primeros, el autor da a conocer su agilidad. Pero no hay distinciones entre ellos, pues sus particularidades se eluden en la nominación colectiva.

En las escenas épicas, los caballos no llegan a ser más que un simple objeto de transporte y casi no hay diferencia entre el caballo y la montura. Son objetos o instrumentos simples y conforman un grupo extraordinariamente extenso, aunque carente de protagonismo. Cumplen un rol auxiliar en la narración, aparecen como telón de fondo, como una suerte de decorado. Son criaturas anónimas y silentes.

En este tramo de los animales actantes sin voz se van dibujando algunos cuya presencia es más significativa, pero completamente derivada del vínculo con el personaje humano. Es el caso de Argos, el perro de Ulises en la *Iliada*; aunque no está dotado de voz, es un articulador de emociones y responde a la característica fundamental de un perro: su fidelidad. Argos goza de cierto grado de individuación, puesto que, con el solo hecho de reconocer a su amo, genera un instante que no pasa desapercibido. En este tramo de los animales sin voz se puede distinguir otro grupo, que es el animal que se torna en individuo gracias al afecto que despierta, porque hay una empatía que el autor ha depositado en el animal. Un ejemplo es Platero, quien, además de tener un trato individual, personalizado, es el protagonista de la historia que se narra. En esta modalidad, pese a su individuación y la empatía con los personajes humanos, el animal no habla, no cuestiona nada, tampoco se rebela. Es querido y admirado por su amo y refleja la sensibilidad del hombre que lo ha creado.

1.6. El animal que gesticula

En esta categoría se incluyen los animales que empiezan a interactuar con los personajes. En *La Ilíada*, los caballos de Aquiles actúan como correlatos o pretextos que aportan emotividad a la historia desde su condición de animales, propiedad de un héroe. En esta modalidad de representación se establece una relación colaborativa en la que el animal capta la atención del lector porque se destacan los atributos de su especie, en el caso de los caballos, su agilidad les permite librar violentas batallas épicas. En este tramo el hombre ha prestado y compartido sus escenarios y argumentos épicos con los animales, haciéndolos partícipes de la gloria de sus amos. El caballo Bucéfalo es parte consustancial de las aventuras de Alejandro Magno, acompañando a su amo en sus hazañas conquistadoras. Dentro de esta modalidad de los animales silentes, el caballo es uno de los animales más presentes, no solo en la literatura, sino también en la vida del hombre: poseer un caballo es

signo de un determinado estatus social, supuestamente resalta a quien lo monta, le confiere cierta altura de miras.

1.7. El caballo: el devenir del nombre propio

La novela de caballerías, cuyos antecedentes se remontan a la Antigüedad, se consolida en la Edad Media como género y como temática. Según su etimología, un caballero es una persona que monta a caballo, pero también es quien se comporta con distinción, nobleza y generosidad. En la parodia cervantina de las novelas de caballerías, un flaco rocín se convertirá en el caballo que acompañe y guíe las aventuras del Quijote. Al devenir Alonso Quijano en el Caballero de la Triste Figura todo se subvierte, gira hacia un futuro de grandes heroicidades y peligros, de la que el caballo no está exento. Cervantes combina los lexemas *rocín* y *antes*, aludiendo al pasado del animal, a su historia individual. Rocinante es uno de los personajes que conserva su pasado en el significado de su nombre. Las dificultades que, durante cuatro días, sufrió el Quijote hasta elegir el nombre de su caballo muestran que este acto no podía ser para el amo un gesto paródico ni arbitrario; al contrario, el acto de nombrar es meditado, reflexivo y tiene en cuenta la historia del animal. Aunque también influye la sonoridad del nombre, este es finalmente elegido porque traza una continuidad entre pasado y presente del animal:

Cuatro días se le pasaron en imaginar qué nombre le pondría... y así después de muchos nombres que formó borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino a llamar Rocinante, nombre a su parecer alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo” (Cervantes, 2000, p. 115).

Las dificultades para poner un nombre a su caballo pueden leerse también como reflejo de la ética del Quijote, puesto que al nombrarlo por su nombre, el caballo pasa a tener una individualidad propia, aunque muy asociada a su dueño. Entre amo y caballo se dan, además, semejanzas: los dos son delgados, leves, casi incorpóreos, animal y caballero pertenecen a una esfera de superioridad espiritual, se alejan de lo vulgar. A pesar de la torpe caída de Rocinante debido a su delgadez en el inicio de la novela, este se convierte en un animal que puede actuar más allá de su precariedad por geografías tanto reales como fantásticas.

En la nueva vida de Rocinante, el caballero establece el linaje de su caballo relacionándolo con Babieca, el caballo del Cid Campeador. Rocinante, a pesar de la etimología de su nombre, más que el rocín con un antes, es un nuevo nombre, un nuevo destino. De los seiscientos cincuenta y nueve personajes de la novela, entre hombres y mujeres, contados prolijamente por el poeta valenciano Vicente Gaos, Rocinante se distingue por oscilar entre personaje ecuestre y animal actante. El pequeño parlamento de Rocinante en la obra, su pasajera condición de hablante subraya la gran dificultad de ponerse en el lugar del animal. Sin embargo Rocinante inaugura la voz o la palabra de un animal que ya no es el animal imaginario o fabuloso. Si bien todavía vadea entre hipogrifos, endriagos, dromedarios o alfanas, también lo hace entre cebras, serpientes, leones, mostrando que Rocinante no es solo el nombre de un caballo que transita los caminos de la fábula, sino que también habita terrenos de la realidad compartida con los hombres. Gracias al desempeño de roles superpuestos que dentro de la novela se desplazan entre lo real y lo imaginario, Rocinante posibilita un sinnúmero de lecturas como personaje, como símbolo, como actante. Se produce un desplazamiento de los ideales del Quijote a Rocinante:

¿Cómo he de quedar en mi dolencia,
si el amo y el escudero o mayordomo
son tan rocines como Rocinante?
(Cervantes, 2000, p.109)

En estas líneas, es visible el deseo de abolir la frontera entre hombre y animal, además de cierta forma de duplicidad entre el caballero y su caballo. Rocinante ejemplifica muy bien el momento en que el animal deja de ser una simple figura –como el animal de la fábula– y empieza a compartir semejanzas con el hombre. El escuálido caballo se torna en animal parlante, con una rotunda diferenciación de los animales de las fábulas, puesto que estos poseen voz, son seres parlantes, pero su discurso, quizá más que en ninguna otra época transmite la moral del hombre, de modo que son una especie de ventrílocuos de los hombres. En las narraciones medievales, los animales están representados con un antropomorfismo que combina las características físicas entre animal y humano, con una finalidad didáctico-moralizante. La facultad de hablar y tener actitudes humanas los acerca a una irrealdad grotesca, mientras que Rocinante se ennoblece, en efecto, Rocinante tiene una vida de la que sabemos por la aventuras de su amo, ni uno, ni otro se imitan, aunque el lector se encarga de establecer ciertas analogías entre ambos.

1.8. El animal simbolizado

En páginas anteriores hemos tratado de sintetizar las representaciones literarias del animal en las distintas culturas, sin embargo hay una forma de representación que oscila entre todas las antes mencionadas pero que también se opone a ellas por su peculiaridad. Nos referimos a la función simbólica de los animales. Esta función atraviesa todos los estratos de todas las tradiciones literarias. El simbolismo animal se fundamenta en su gran profundidad de significado, los animales en general tienen su simbolismo generalizado (representan el instinto) y también cada animal es dueño de un simbolismo individual, (el león representa la majestad, el cuervo la inteligencia). Para evitar el engaño o la arbitrariedad, la simbología de los animales se mantiene en el marco del reino animal y se tiene en cuenta las características del animal: está vivo, respira, tiene movilidad, es sensible, se reproduce.

Ponemos el acento en la función simbólica del animal en las culturas autóctonas latinoamericanas, porque ellas representan a los animales desde un enfoque que difiere del humanismo europeo en los siguientes aspectos: la centralidad de los animales en las cosmogonías aborígenes, la concepción sagrada de la naturaleza, el animismo de los elementos naturales.

1.9. Animales en otras cosmogonías: *Popol Vuh*

En el *Popol Vuh*, el libro sagrado de los mayas, también conocido como libro de la comunidad o del consejo⁷, la naturaleza es el centro de la narración y los animales tienen una presencia muy significativa desde la génesis del mundo. El *Popol Vuh* expresa el carácter animal de los dioses creadores: Hunahpú Vuch, “Cazador zarigüeya o tlacuache”, dios femenino del amanecer, y Hunahpú Utiú, “Cazador coyote”, dios masculino de la noche. Estas deidades constituyen parejas, mientras que el dios supremo es Gucumatz, “Serpiente emplumada”, principio vital.

A partir de su lugar en la creación pueden establecerse distintos roles adoptados por los animales. En primer lugar, la coexistencia de estos con el hombre y los dioses depende del

⁷ Otro significado de *Popol Vuh* es “estera tejida”. Efectivamente, este libro sagrado o simplemente libro, como también se lo conoce, teje las historias de los orígenes del mundo, sus soberanos, las migraciones, las tradiciones, etc.

hombre, quien ha de adorar a los dioses y alimentar a los animales. Ambos comparten ciertas características: fueron creados por los dioses con un propósito, sienten, sufren, etc. A pesar de estas semejanzas entre hombres y animales, el hombre es una criatura creada exclusivamente para adorar a los dioses y está capacitado para dar atributos a los animales, como el de nagual o guardián simbólico e individual de los hombres. En un contexto de guerra, los animales advierten y organizan a los hombres en la defensa de sus vidas y su pueblo. A cada recién nacido se le atribuye un animal con habilidades de guardián. Finalmente, las referencias que se hacen a los animales muchas veces son indicios de abundancia, de esplendor y de prosperidad; donde habitan los animales, el hombre tendrá alimento, protección y vitalidad⁸.

2. Animales en la cultura andina

Los temas, motivos y representaciones animales en las culturas andinas, muestran que se trata de una de las formas privilegiadas de figuración. Los primeros pobladores del actual Ecuador plasmaron imágenes de animales, reales e imaginarios, presentes en su mitología y en su iconología. Sin embargo, el significado de estas imágenes animales se vuelve, hoy, complejo. Ante la ausencia de escritos solo podemos interpretar combinaciones visuales, imágenes de seres compuestos, pero reales, no fantásticos o mitológicos. El resto de culturas precolombinas, los pueblos andinos⁹ de Ecuador también expresaron su cosmovisión mediante la combinatoria gráfica de los aspectos más destacados de cada animal; esta se singulariza a la vez por los aspectos determinantes de los animales autóctonos y muestra el elemento visual más sobresaliente del animal y su sonido así como sus hábitos.

Las figuras animales se presentan combinadas provienen del mundo viviente más que del imaginario. Los procesos metamórficos de los animales fueron especialmente observados y

⁸ Este imaginario maya-quiché recogido en *El Popol Vuh*, fue explorado prolíficamente por su principal traductor el Premio Nobel Miguel Ángel Asturias (Guatemala, 1899 Madrid, 1994), en su novela *Hombres de maíz* (1949). En esta obra lo real asume aspectos y dimensiones mágicas que revalorizan la cultura ancestral en un contexto cotidiano marcado por la opresión y la acción devastadora del capitalismo.

⁹ La zona geográfico-cultural andina incluye la cordillera de los Andes y la estrecha franja costera que bordea la costa marítima desde el Ecuador por el norte, hasta el altiplano andino o meseta del Titicaca, y por el sur, el desierto de Atacama. En esta región de marcados contrastes geográficos y climáticos se desarrollaron diversos grupos etnoculturales, predominando la cultura inca.

plasmados. Los insectos tuvieron un lugar destacado, siendo utilizados como amuletos protectores o ingeridos por sus propiedades curativas. Representaban seres, dones o cualidades mágicas.

Las principales deidades de los Andes precolombinos resultan de la antropomorfización de reptiles, osos, pájaros, jaguares, monos, perros, crustáceos, roedores pero también aves marinas, moluscos, crustáceos, etc. Resultan de una observación perfecta, de una lectura profunda de la naturaleza y son independientes de la posesión o domesticación. En la cosmovisión andina los animales generalmente son concebidos como mediadores, aliados. Animales salvajes y domésticos inspiraron la elaboración de máscaras con formas antropomorfas y figuras de animales sagrados que desempeñaron el papel de transmisores privilegiados del poder divino expresado en una diversidad de mitos.

Los pobladores precolombinos no solo observaron y eligieron los animales de su entorno para embellecer su indumentaria, plumas, dientes, etc. También fueron el recurso para figurar el destino *post mortem* de los miembros de sus comunidades, especialmente de sus soberanos y guerreros. Los animales mitológicos de los pueblos andinos son el puma, el cóndor y la serpiente, una trilogía que también determinaba la forma de hacer las ciudades, puesto que en las edificaciones también se reproducían diversas formas de representación animal.

La aparición de un animal en los sueños anunciaba la proximidad de un prodigio o una hecatombe y su observación ayudaba a predecir los nacimientos y las muertes. Los animales fueron centrales en la representación simbólica de poderes sobrenaturales. Los indígenas prehispánicos concebían el universo como una entidad en la que están íntimamente en relación las plantas, los animales, los vegetales, pero también las intuiciones, los sueños, las visiones. A partir de la astrología elaboraron un calendario eminentemente agrícola, en el que los animales tienen un rol fundamental. Así, algunos días tenían el nombre de animales:

No hay que olvidar que el hombre precolombino es profundamente religioso y maneja el lenguaje luminoso de los símbolos. Vive en el contexto máximo de una metafísica natural, vive lo inexpresable en lo expresable, se desenvuelve en la dimensión de lo inverificable (...) Es como si la estructura comunicacional de un pensar simbólico ancestral reclamara su espacio y derecho de existencia. Se trataría de un modo de filosofar mitocrático, propio de

las civilizaciones ancestrales, unida a la mística, lo religioso, metafórico y simbólico. La comunicación por excelencia para el pensar logocrático es la idiomática, pero para el pensar mitocrático es la no-idiomática. (Flores Quelopanta, 2015).

De acuerdo con este investigador no se puede soslayar lo emocional de lo estético. Aunque los dibujos tienen una lógica, los pobladores andinos no concebían lo lógico como la norma regidora del pensamiento, sino que este, junto a las percepciones y las emociones, configuran un “pensar mitocrático (...) profundamente estético mientras que el pensar logocrático es eminentemente lógico” (Flores Quelopana, 2015).

En lo que respecta al Ecuador, las investigaciones realizadas en los últimos años han facilitado la recuperación de osamentas animales en algunos yacimientos arqueológicos. Los aportes del investigador Andrés Gutiérrez Usillos¹⁰ señalan que la base alimenticia de los primeros pobladores del actual Ecuador estaba integrada por: aves, conejos, pequeños roedores, venados; además es notorio el uso de plumas de aves y pieles, no solo como ornamentos, sino como elementos rituales. En efecto, la presencia de restos óseos de animales en los enterramientos evidencia que la interacción hombre-animal va más allá de lo alimentario y ornamental; así, fueron identificados dientes de zorros que eran portados por los difuntos en una especie de saquito y como parte de un ajuar funerario, por lo que se considera que eran utilizados de forma simbólica.

Gutiérrez Usillos también señala que en los inicios de las sociedades sedentarias de los Andes, el animal tenía una especial consideración, superior o igual a la del ser humano. Las relaciones entre ambos eran de horizontalidad. Eso es lo que parecen reflejar las figuras de los pequeños simios de la cultura manteña con lo que sería una concha *spondylus* atada a su cuello. Esta concha era parte de un complejo sistema ritual que, según las representaciones encontradas en las excavaciones, habrían englobado por igual a hombres y simios. Aunque sigue habiendo muchos interrogantes. Estas porosidades entre la historia escrita y la oralidad agudizan la imaginación. Teniendo en cuenta lo antes señalado, no resulta extraño que los pobladores andinos ecuatorianos de un mismo período hayan promovido cambios importantes en sus formas de representación, que van a la par

10 Investigador de colecciones de arqueología de América precolombina, en su tesis titulada “Interrelación Hombre-Fauna en el Ecuador Prehispánico”, aporta información detallada del análisis zoo-arqueológico de las excavaciones llevadas a cabo en Ecuador.

de la evolución de su relación con la naturaleza y de la influencia de culturas aledañas propiciada por el intercambio o trueque.

Sin duda, uno de los grandes cambios que repercutió en el imaginario andino fue el sistema sociopolítico inca: este conllevó grandes movimientos y éxodos de la población, es decir, un activo intercambio de hombres, animales y alimentos entre varias etnias. En este sentido, en el contexto de las culturas andinas de Ecuador y Perú, algunas representaciones emigraban a otros territorios propiciando nuevas formas de figuración. De ahí, por ejemplo, que se hayan encontrado animales selváticos en representaciones ubicadas en zonas alejadas de la selva.

2.1. Ecosofía andina

La cosmovisión andina no sólo constituye un marco ideológico y teórico, sino que implica una práctica, una especie de código para interactuar con el entorno, unos principios éticos que rigen el vínculo con la naturaleza y que no están exentos de un cariz profundamente emotivo. La comunidad se erige en vigilante y administradora de los recursos de la tierra. Por la profundidad y sistematización de los conocimientos del medio natural, las cosmologías prehispánicas constituyen “ecocosmologías” que conciben que la obtención de los recursos naturales son inseparables de un poder la responsabilidad ética del individuo respecto a lo que ocurre en todo el sistema. De manera que la cultura de los habitantes prehispánicos se basaría en lo que Chantal Maillard entiende como una ecosofía: “eco-sofía¹¹ en vez de ecología, sabiduría, en vez de discurso” (Maillard, p. 68). Los nativos prehispánicos aprendieron a convivir con una naturaleza difícil y fascinante, intentando una armonía con su medio, que era respetado como el punto de su origen; la cosmovisión andina considera al *runa*¹² como el ente equilibrador de la naturaleza, de ahí que su vida fuera organizada priorizando el ecosistema y valorizando la comunidad, que tiene en el acto de compartir uno los fundamentos de su identidad.

11 Estermann señala que respetando la etimología griega de *eco-*, que remite al *oikos*, la Pachamama sería una casa estructurada orgánicamente.

12 Estermann define al *runa/jaqui* “antes que como ente racional, [como] un elemento que está relacionado por un sinnúmero de nexos vitales, con el conjunto de fenómenos “naturales”, sean estos de tipo astronómico, meteorológicos, zoológicos y botánicos” (Esterman, 2013, p. 3).

La “ecosofía” andina es el fundamental componente hermenéutico para la comprensión y vínculo de los pobladores originarios con una naturaleza¹³ de fuertes y repentinos contrastes, muchas veces devastadores, que se acentúan por la presencia de volcanes. Los principios ecosóficos se alteraron con la conquista cuyo impacto repercutió en la naturaleza:

Es necesario resaltar que durante los periodos de ocupación indígena, el paisaje no sufrió grandes modificaciones. Existía un aprovechamiento racional del ecosistema y el sistema económico, las técnicas de cultivo, el cuidado de los suelos etc., permitía el mantenimiento de las condiciones naturales. A partir del establecimiento de la colonia con las grandes transformaciones provocadas por la concentración en reducciones, la introducción del arado, los nuevos cultivos y animales domésticos (que necesitan grandes espacios para pastar), etc., se produce una degradación del medio ambiente. (Gutiérrez Usillos, 1998, p. 18)

En algunos lugares de esta geografía ha sido posible la agricultura y la crianza de animales en recintos estrechos en los que comparten con los hombres vivienda y comida y, como se indicó antes, algunos aspectos rituales y de religiosidad. Probablemente la lucha con los animales salvajes y la vulnerabilidad frente a catástrofes naturales como erupciones volcánicas, inundaciones, granizo, etc. contribuyeron a generar el miedo y la fascinación que fecundaron un imaginario animal constituido por criaturas misteriosas e indescifrables con poderes mágicos. Los pobladores andinos están en frecuente observación y diálogo con la naturaleza, relacionando los grandes cambios astronómicos con su realidad más cercana, lo que les ha permitido articular complejos sistemas agrícolas. En este contexto los animales desempeñaron el papel de transmisores privilegiados del poder de las divinidades. En los mitos aborígenes, serpientes, pájaros y felinos ocupan un lugar fundamental.

En la cosmovisión de las culturas andinas, las visiones, las intuiciones y la materia psicoespiritual convergen con el espacio y el tiempo ordinarios para abrirse a un mundo fascinante en el que los sentidos pasan a ser secundarios. La muerte y la vida no se reflejan o conciben como opuestos. Además de momificar a los muertos, según varias investigaciones, también se practicaba su exhumación para renovar las telas utilizadas como sudarios, así como para reemplazar los utensilios con los que se les había enterrado. Así, la muerte de una persona no significaba el fin de su existencia espiritual ni biológica,

¹³ No hay un término equivalente a “naturaleza” en lengua quechua. Se utilizan paráfrasis como *Tukay Cunanatin pacha* o *jakaña pacha* que significan “todo como” o “territorio para vivir”.

ya que los muertos seguían existiendo y siendo parte de la comunidad. La preservación de los cuerpos de los muertos está relacionada con el culto a los antepasados, que eran los que vigilaban y acompañaban a la comunidad; la muerte implicaría una dinámica, una energía y no un estado de eterna inmovilidad.

Los cronistas de la época, así como los materiales osteológicos de los fallecidos y las colecciones museísticas, dan cuenta de las diferentes prácticas rituales de los antiguos pobladores. Uno de los procesos más descritos es la envoltura de los difuntos en varias capas de tejido que alcanzaban un considerable grosor y donde se representaban las deidades principales. Sin embargo, las representaciones animales en textiles han sido las menos estudiadas por haberlas considerado, hasta hace pocos años, simples dibujos geométricos. En los tejidos existe una preponderancia de imágenes de dos caras o de deidades antropomorfas, en las que destacan los rasgos felinos que simbolizan el poder. Colocadas entre las capas de textiles y los cuerpos se han hallado mazorcas de maíz, flores de algodón o pequeñas estatuillas de oro. También se han encontrado formas animales en cinturones y otros objetos funcionales, por lo que podemos decir que el animal es la representación privilegiada de los antiguos pobladores andinos, tanto en el plano mitológico como en el de las actividades cotidianas.

De las investigaciones realizadas en los últimos años y de los restos arqueológicos que ha sido posible recuperar en algunos yacimientos, se evidencia que las representaciones animales ligadas a la cosmogonía de los primeros pobladores del Ecuador se transforman constantemente, al ritmo de los cambios históricos. Con ellas se busca explicar los sucesos de la comunidad, los cambios culturales, las innovaciones técnicas en la agricultura, etc., para hacerlos comprensibles, pero a la vez se pretende constituir una suerte de manual de respeto de lo viviente, incluyendo los fardos funerarios que los antiguos pobladores andinos concebían como la encarnación de la historia de su *ayllu* y eran un símbolo de su origen natural.

2.2. El principio de *Pachakuti*, base del imaginario andino

Como hemos señalado, para los antiguos pobladores de las zonas andinas la muerte distaba mucho de significar un fin, ya que todo el imaginario de su temporalidad estaba condicionado por el principio de *Pachakuti*, que vendría a ser una especie de retorno a un

punto inicial de la vida, y el equilibrio del tiempo y del espacio. El *Pachakuti* representa el caos destructivo primordial necesario para reordenar el mundo, desde atrás, desde antes “Pacha” es el mundo y “kuti”, la destrucción¹⁴. El imaginario andino no evita la destrucción, la asume y concibe como un principio de renovación, aunque, para evitar la devastación ocasionada por los fenómenos naturales, se practiquen ritos propiciatorios y se hagan ofrendas animales.

La cosmovisión andina se sustenta en la creencia de que cada mundo en el que el hombre vive es un renacimiento de mundos anteriores, que cumplen su ciclo en el cosmos. En esta dinámica, son necesarios terremotos, erupciones volcánicas, inundaciones, sequías, etc. Pero no únicamente la muerte provocada por las grandes catástrofes producía un renacer, sino también la muerte en batallas o en cacerías, de manera que la vida del hombre era un ciclo repetitivo. Así, en los enterramientos de algunas zonas, los cuerpos tienen una posición fetal, es decir, devueltos a la tierra en la posición anterior al nacimiento. Esta cosmovisión de los antiguos pobladores andinos, basada en la centralidad del animismo y en la idea de proximidad y semejanza entre hombres y animales fue entendida y calificada por parte de los conquistadores como un estado miserable. Escribió el jesuita español José Pablo de Arriaga:

En conclusión para hazer concepto del miserable estado en que están, y de la necesidad extrema que tienen de remedio, y la facilidad y gusto con que le admiten, no es menester otro testimonio más que ver vn día de las exhibiciones, que es quando todos juntos traen todos los instrumentos de su idolatría. Parece vn día de Juicio, están repartidos en la placa por Ayillos, y parcialidades, tienen consigo los cuerpos secos, y enteros de sus antepasados (...) los cuerpos que han sacado de la Iglesia, que parece que los vivos, y los muertos vienen a Juicio (De Arriaga, 1921, s.n)

2.3. Hombres y animales en los mitos andinos

El pensamiento andino concibe la naturaleza como unitaria, pero no homogénea y sus diferencias u oposiciones posibilitan el entendimiento y convivencia entre las diferentes culturas. Desde esta perspectiva, la diferencia no segrega, sino que complementa, todo es parte del mundo. En palabras del investigador Miranda Luizaga: “No hay necesidad de que

¹⁴ Algunas traducciones le dan el significado de reverso.

ese otro sea igual que nosotros” (Luizaga, 1996, p. 26). De modo que el pensamiento andino no está expresado en imágenes dislocadas; estas son el resultado de una forma de captar el mundo. En este proceso reviste especial importancia el nombre de los alimentos, de los vegetales, de las piedras, etc., puesto que lo que designan las lenguas autóctonas es portador de significados inmateriales. En los nombres están plasmadas historias que cumplen una función memorística, de huella, de soldadura de todo lo viviente. Las inscripciones en las piedras dan cuenta de un tiempo primordial. En estos petroglifos las representaciones animales son abundantes y constituyen vectores de una voluntad de vida.

Sobre la paridad andina debe mencionarse que el hombre y la mujer, *chachi* y *warmi*, no constituyen principios separados o, aún menos, opuestos. El mito originario se centra en la pareja primordial, masculino-femenino, que se ha representado en figuras antropomorfas para facilitar la comprensión de la génesis de un mundo signado por esta relación de paridad. Esta complementariedad de ningún modo se reduce a la relación entre lo masculino y femenino. Afirma el sociólogo boliviano Raúl Prada Alcoreza:

[...] Todo está atravesado por la dualidad opuesta y complementaria, el cosmos es un juego de complejas dualidades que ordenan y organizan la vida, convirtiéndola en una fabulosa megamáquina donde circula la savia de la vida, la energía que se renueva constantemente; por otra parte, toda esta diversidad, por tanto composición de universos, es concebida de modo animista, vale decir, todo está espiritualizado (Prada Alcoreza, 2003)

Los aspectos míticos de los animales, la consideración sagrada de sus hábitats y de la naturaleza en general chocaron con el ideario católico de los conquistadores y, más tarde, con el pensamiento positivista que, partiendo de Descartes, considera la naturaleza como un objeto cuantificable, un medio, un instrumento. La extrañeza de los visitantes extranjeros ilustra esta colisión cultural, aún más marcada si cabe en la época de la visita de Von Humboldt a Ecuador. Entre 1799 y 1804, la industrialización era nula o incipiente y el pensamiento ancestral sobre la vida y la muerte seguía latente en amplias zonas andinas del Ecuador, en este contexto el científico alemán expresó: “los ecuatorianos son seres raros y únicos: duermen tranquilos en medio de crujientes volcanes, viven pobres en medio de incomparables riquezas y se alegran con música triste” (citado en Martín, 2017)

A pesar de que el pensamiento andino sobre la muerte haya sido deslegitimado y combatido por la religión de los conquistadores, su impronta permanece en la obra de diversos autores latinoamericanos. De ahí el valor de la obra de Dávila Andrade para

nuestro trabajo. Dávila nos invita a salir de la línea discursiva que ejemplifica el comentario de Humboldt.

Si bien es innegable que a los antiguos territorios de *Abya Yala*, específicamente a las grandes urbes, haya llegado la modernidad y la posmodernidad, o quizá las dos simultáneamente, es asimismo innegable que los creadores hispanoamericanos han encontrado en la cosmovisión precolombina, además de una forma de expresión, un mecanismo de resistencia social y cultural.

2.4. El imaginario de la conquista y la colonización

En términos generales, la conquista y colonización supusieron el enfrentamiento entre dos imaginarios. Los españoles que llegaron a América traían consigo la *doxa* de la tradición católica, nutrida por mitos grecorromanos y cultura judeo-cristiana. La primera misión que se impusieron fue evangelizar a los aborígenes, a quienes consideraron salvajes o demoníacos. Pero al mismo tiempo, seducidos por el mito del Dorado, se aventuraron a su conquista. A este respecto señala Jean Franco en su *Historia de la literatura latinoamericana*: “*Los Diarios de la navegación* de Colón, *Las Cartas de Relación* de Hernán Cortés, son documentos llenos de ingenuidad y carentes de una mínima intención de entender el pensamiento aborígen, describen un salto en lo desconocido de proporciones vertiginosas” (Franco, 1975, p. 21).

La conquista fue alimentada por imágenes que prefiguraban al salvaje como un ser de abundante pelo, sin habla, armado con un garrote, en algunos casos como un depredador de doncellas, habitante de los bosques, un híbrido entre monstruo, caníbal y animal. A esta asociación del otro con lo grotesco y lo anómalo, se unió el deseo renacentista de encontrar otros mundos ideales donde el hombre viviera en armonía con la naturaleza. América fue el terreno sobre el que Europa elaboró sus utopías (el mito del Dorado, las fábulas de los gigantes de Patagonia, las guerreras Amazonas, o, en América septentrional, el mito de la fuente de la eterna juventud, donde se mezclan elementos medievales europeos y aborígenes). Así como los colonizadores percibían a los aborígenes casi desde la animalización o la exotización, los aborígenes veían a los conquistadores como centauros.

Pero América también fue un espacio indómito de abrumadora y caótica diversidad

climática, orografía irregular y desconocida fauna, cuya colonización violenta describe Lezama Lima:

En su matalotaje lleva una cultura donde la palabra y el gesto parecen concretarse en masas de colores, formas, distribuciones espaciales, en las dimensiones apresables de lo pictórico. Delirio o ensoñación, todo se conforma en su mente y traslada su imán a una tierra todavía ignota. Humanismo y violencia. La cruz y el espanto de las llamas infernales. Comienza una historia entre cortes ansiosas de especierías y metales. Asiste al nacimiento de nuevos hombres, hijos de la rapiña y del maridaje, del crimen y de la esperanza. (Lezama Lima, 1969, p. 110)

Las tierras americanas motivaron de una manera tenaz el adentramiento en territorios desconocidos inseparables de lo mítico. La tierra americana en sí se constituyó en un territorio mítico. Lévi-Strauss estudió una gran cantidad de relatos mitológicos de América, concluyendo que: “Los mitos no existen aislados por un lado en Perú y por otro en Canadá, sino que surgen repetidamente en áreas intermedias. En verdad son más mitos panamericanos que mitos dispersos por diversas partes del continente”. (Lévi-Strauss, 2012, pp. 48-49). Así, los países andinos no solo compartían la misma geografía y la misma alimentación sino, ante todo, una cosmovisión en la que los animales son seres colaborativos; incluso cuando anuncian cataclismos, su misión última es de hermandad con el hombre. El cóndor, animal integrador por excelencia del territorio andino, tiene una doble significación: por un lado encarna a la divinidad o *wamani* y por otro simboliza la fuerza de los habitantes andinos.

El choque del imaginario ancestral con el de la colonización derivó en dos direcciones: por un lado los aborígenes adoptaron representaciones impuestas, por otro, y solo en parte, mantuvieron secretamente el culto a sus deidades. De manera que algunos elementos permanecieron, adaptándose a una dinámica en la que los autóctonos eran los otros a los que había que humanizar. Todo en ellos acentuaba su otredad: la tez oscura, la desnudez, las plumas, los cabellos oscuros y fuertes, los collares de huesos de animales y semillas. También los animales autóctonos se oponen a los “civilizados”. Las representaciones en dibujos y grabados acentuaban lo agreste de las tierras americanas, exagerando su tamaño y frondosidad, a la vez que mostraban a hombres y animales con aspectos amenazantes; los dibujos y mapas de las zonas donde se habían instalado las misiones católicas representaban en cambio a sus habitantes con proporciones naturales, correctamente vestidos, generalmente con el símbolo de la cruz en sus manos o en sus ropajes. En estos últimos, los espacios son habitables, armónicos, domesticados.

Esta alteridad espacial, geográfica y humana también se extendió a los animales. De este modo es descrito un perro autóctono por parte del jesuita Bernabé Cobo¹⁵ en su *Historia del Nuevo Mundo* (1653):

Son tan de ordinario estos perros de los indios tan mal tallados, que basta ver su mala catadura para aborrecellos; porque comúnmente andan magantos, sarnosos, sucios y asquerosos (...), lo cual echando de ver en Potosí el virrey don Francisco de Toledo, mandó hacer matanza general de los infinitos perros que allí había, la cual se ejecutó con gran repugnancia y llanto de los indios” (Citado en Iwasaki, 2020)

Por otra parte, los animales traídos con la colonización, como es el caso de los cerdos y las ovejas, precisaron cuidados especiales. La introducción del caballo en particular requirió una singular atención por la carencia de pastizales en la zona andina.

2.5. Las caballerías de la colonia

Los asentamientos de los conquistadores tuvieron bien demarcada la difusa propiedad de su territorio con la palabra “caballerías”. En efecto, los textos históricos hacen notorio el interés de los españoles por la ganadería, el pastoreo, más que por la agricultura, que siguió siendo labor de los aborígenes. Según refiere Bernal Díaz del Castillo, los primeros equinos que llegaron a América fueron cinco yeguas y once caballos, descritos en los siguientes términos:

Quiero aquí poner por memoria todos los caballos e yeguas que pasaron: Capitán Cortés: un caballo castaño zaino, que luego se le murió en San Juan de Ulúa. Pedro de Alvarado y Hernán López de Ávila: una yegua alazana, muy buena, de juego y de carrera. Y de que llegamos a la Nueva España, el Pedro de Alvarado le compró la mitad de la yegua, o se la tomó por fuerza. (Díaz del Castillo, Capítulo XXII, p. 76)

Los equinos se multiplicaron rápidamente, por lo que puede decirse que América fue una gran caballería durante la conquista y la colonia. Los primeros equinos no soportaron “el soroche¹⁶ andino” y murieron, pero los que lograron sobrevivir fueron extraordinariamente

15 Naturalista y botánico nacido en Jaén en 1580 y fallecido en Lima en 1657, escribió catorce libros que contienen “La historia del nuevo mundo”. Estudió las zonas centroamericanas y, sobre todo, el Perú.

16 Del quechua *suruqchi* o *suruqch'i*, también conocido como mal de altura o mal de montaña, es la falta de oxígeno generado por la latitud.

valorados, de modo que la crianza de caballos se convirtió en un lucrativo negocio. El sedentarismo, la crianza de ganado, así como la incipiente urbanización modificaron la visión sobre los animales, al apartarlos de los entornos naturales donde estaban en libertad, específicamente las bestias pasaban a ser un bien, a tener un precio y a constituir un patrimonio importante, mientras que animales pequeños, como es el caso del conejillo de indias, siguieron compartiendo el espacio doméstico.

Los habitantes andinos, pese a la evangelización, han mantenido sus tradiciones y festividades hasta hoy en día y las comunidades agrarias siguen rigiéndose por los ciclos de la siembra. Asimismo han sabido sincretizar las fiestas católicas con la veneración a sus antiguas deidades. Por ejemplo, en el culto mariano se sincretiza el culto a la madre tierra. Es así que las primeras iglesias católicas tienen la impronta de los aborígenes, pues no existe una ruptura, pese a los intentos de los conquistadores de establecer fronteras, entre hombres, dioses y animales.

Entre el pasado prehispánico y el presente existe cierta continuidad cultural que sigue siendo especialmente perceptible en las zonas rurales andinas y que da cuenta de la coexistencia de representaciones de diversos animales, tanto míticos como reales. Por otra parte, las representaciones, tanto en figuras, máscaras, textiles, objetos funcionales, etc. tienen lugar en una especial circunscripción natural: abrevaderos, lagunas, cascadas, ríos, en los que los curanderos o chamanes suelen encontrar las plantas medicinales, es decir, lugares a los que el hombre acude para cumplir sus rituales o buscar una forma de sanación; en ese sentido estos lugares siguen manteniendo algunas resonancias con el pasado mítico. Debe destacarse que la figura del chamán generalmente asume poderes animales, especialmente su ubicuidad.

2.6. Sincretismo cultural y religioso

El culto a los santos hizo posible una reinterpretación del politeísmo aborígen: los antiguos pobladores andinos convirtieron sus deidades naturales en intercesoras de un verdadero y único Dios. Con promesas de redención, la liturgia católica se fue impregnando de danzas, música y otras expresiones de la religiosidad andina. Sobre esta forma soterrada de sincretismo dice de Certeau:

Utilizaban las leyes, las prácticas o las representaciones que les eran impuestas por la fuerza o la seducción con fines diversos a los buscados por los conquistadores, hacían algo diferente con ellas; las subvertían, desde dentro; no al rechazarlas o transformarlas (eso también acontecía), sino mediante cien maneras de emplearlas al servicio de reglas, costumbres o convicciones ajenas a la colonización de la que no podían huir. Metaforizaban el orden dominante: lo hacían funcionar en otro registro. Permanecían diferentes en el interior del sistema que asimilaban y que los asimilaba exteriormente, lo desviaron sin abandonarlo. (De Certeau, 2000, p. 38)

La antigua religiosidad de los pobladores andinos encontró en el culto mariano el elemento idóneo para seguir venerando a la Pachamama. Las expresiones de la nueva religión son el resultado de un complejo sincretismo, aunque las deidades animales quedan excluidas del nuevo panteón. El antropocentrismo tuvo en la doctrina católica uno de sus pilares fundamentales, señala el antropólogo Franklin García señala:

La población andina no disponía de una religión excluyente, y mucho menos producto de una “revelación de Dios”, como era el Cristianismo. Tampoco había una identificación de la religión estatal como algo que los pobladores debían aceptar necesariamente, y el culto solar del Tawantinsuyo, tan mencionado por los cronistas, no era popular sino que estaba restringido a una élite. De otro lado al disponer de una religiosidad no excluyente, la población andina consideraba que al adoptar una nueva divinidad, o al participar en sus rituales, debía desprenderse de sus dioses anteriores y de su correspondiente vida ritual, tan vinculada a la sustentación alimentaria y a la vida en general. (García, 1999, p. 332)

En los primeros años de la conquista, sus artífices se centraron en la evangelización, impuesta con total violencia. Se crearon instituciones específicas para “extirpar la idolatría”, empeño muy complicado ya que la cosmovisión andina hacía posible rendir culto de forma íntima y seguir encontrando signos y mensajes en los elementos naturales. Piedras, árboles, cerros, lagos, etc. fueron parte de su culto. No era fácil para los conquistadores rastrear si una piedra o el fragmento de una concha estaba siendo reverenciados o solo era un adorno. Ante esta dificultad, la tortura, la quema, la muerte se aplicó sin contemplación, pero también los misioneros se vieron obligados a establecer una analogía entre los sacramentos del culto católico, como la confesión y el sistema religioso autóctono, respecto a esta analogía refiere de Arriaga lo siguiente:

Tienen por gran pecado esconder los pecados, quando se confiesan hacen grandes diligencias, para averiguallo el Confesor. Y para esto en diversas partes tienen diversas ceremonias. En vanas llegando al confesor dice oýdme, los Cerros de alrededores, las llanadas, los cóndores q' boléys, los Buhos y lechuças que quiero confesar mis pecados. Y todo esto dyze teniendo una cuentecilla de mullu metida en una espina, con los los dedos de la mano derecha, levantando la espina hacia arriba, dyze sus pecados y en acabando la da al confesor, y él la toma y hincando la espina en la manta la aprieta hasta que se quiebre la quenta, y mira en quantas partes se quebró, en tres ha sido buena la

confesión, y si se quiebra en dos, no ha sido buena la confesión, y dize que torne a confesar sus pecados. (De Arriaga, 1621)

Si bien el consejo de Lima de 1952 prohibió la destrucción de los símbolos de “la idolatría pagana”, tanto los lugares de culto, como los objetos de los rituales aborígenes, considerados demoníacos, pudieron trasponer las prohibiciones, gracias a algunos aborígenes que hicieron de transmisores secretos de la antigua cosmovisión aborígena, esto permitió que pese a la violenta aculturación la religiosidad de los aborígenes perviva metamorfoseada en otras divinidades y cultos. Esta situación se puede ejemplificar con cultos como los de la Virgen de Piedra Santa, que da un nuevo significado a los elementos de la naturaleza, ya que aúna el sentido de sacralidad de la piedra a lo celestial de la figura de María, estableciendo relaciones entre la tierra y el cielo, entre un elemento “idólatra” y otro católico.

Si hemos introducido estos aspectos generales de la cosmogonía ancestral andina es porque los autores estudiados se circunscriben al espacio y la cultura andinos, que corresponde a una de “Las eras imaginarias”, término con el cual Lezama Lima designa un gran periodo de tiempo: “donde se barajan metáforas vivientes, milenios extrañamente unitivos, inmensas redes o contrapuntos culturales” (Lezama Lima, 2015, p.113). En efecto, el imaginario andino, por su propia fuerza se adhiere a una era imaginaria en la que el animal es un depósito de imágenes con las que el hombre establece una dependencia diegética, económica e indudablemente poética y simbólica, tal como se evidencia en uno de los imaginarios más eclécticos de la literatura hispanoamericana como es el modernismo.

PARTE II
ANIMALES EN EL ESPACIO GEOGRÁFICO/ANIMALES EN EL
ESPACIO TEXTUAL

Capítulo 3. El nombre propio

1. Los animales en el Modernismo hispanoamericano: el tiempo de las vallas rotas

La descripción y periodización de la poesía modernista hispanoamericana, el modernismo ecuatoriano y la llamada modernidad literaria, presentan, a pesar de las interconexiones, una dificultad particular. En primer lugar, porque, a diferencia de otros movimientos artísticos y literarios europeos, el término “movimiento moderno” se utiliza para referirse a varios aspectos: un momento literario, un fenómeno generacional, una escuela, un estilo o un grupo de autores que se reconocían como modernos por su rechazo de las formas clásicas. De manera que la diversidad de usos, manifestaciones y tendencias aconseja hablar más de “modernismos” (Pacheco, 1999, p. xi). Pacheco llega a afirmar irónicamente que cualquier poeta de la época que escriba en lengua española es modernista.

El modernismo hispanoamericano conforma en efecto una amalgama de tendencias y rupturas tan difícil de caracterizar que, según Rafael Gutiérrez Girardot resulta “indefinible”, (Citado en Urrejola, 2002), y que Octavio Paz describe como “una escuela de baile, un campo de entrenamiento físico y una mascarada”. Si se puede hablar de un movimiento poético, su meta fue, ante todo “el movimiento mismo” (Paz, 1971, p. 77). Todo intento de reconstrucción del modernismo como movimiento homogéneo equivaldría, entonces, a sacrificar la confrontación de orientaciones estéticas e ideológicas muy diversas de la que surge y la proliferación de doctrinas y autores que cultivaron casi todos los géneros. Existen, sin embargo, algunos rasgos que nos ayudan a establecer un común denominador en las producciones literarias del período modernista, cuya duración en el tiempo es fluctuante según los investigadores consultados y el país del que estemos

hablando, y que en términos globales abarcaría desde finales del siglo XIX hasta la segunda década del siglo XX¹⁷.

En primer lugar, el modernismo hispanoamericano es esencialmente lírico: está marcado por la búsqueda de una nueva sensibilidad edificada sobre las ruinas de un pasado romántico que asimila los modelos europeos. En segundo lugar, la implicación política de los autores modernistas es generalizada en un momento clave para la construcción de los discursos nacionales en Hispanoamérica. En tercer lugar, el cosmopolitismo fue un aspecto destacado en la trayectoria de muchos autores que viajaron a Europa, en su mayoría, para estudiar o cumplir funciones diplomáticas. Y, en cuarto lugar, la utilización de la lengua española por parte de los modernistas se distingue por su elevada creatividad.

Contrariamente a lo que sugiere Pacheco cuando asimila, de manera algo ociosa, el hecho de escribir en lengua española con el de pertenecer al modernismo, hay que destacar la diversidad y riqueza de la expresión literaria en dicha lengua. Los modernistas rompen con

17 Existe diversidad de criterios en cuanto a la definición y la periodización del modernismo. Varios autores sitúan el inicio de este movimiento en la llegada de obras consideradas un hito en la historiografía literaria de cada país. Así, para Carlos Dámaso el modernismo en Argentina tiene en las obras de Echeverría sus hitos fundacionales. Específicamente este autor afirma que *La Cautiva*, publicada en 1837, constituye la obra inaugural de la literatura modernista argentina. Ciertamente, aunque Echeverría no es un autor que se ubica en el auge modernista, su viraje desde el romanticismo hacia temas relacionados directamente con lo social y político de su país, hace de su escritura uno de los hitos del modernismo. El criterio de Carlos Dámaso es compartido por otros estudiosos para quienes el regreso de Echeverría desde Europa en 1830 marca el inicio del modernismo, puesto que antes de publicar sus obras es el mentor de un círculo de intelectuales y fundador de El Salón Literario. En la segunda edición del *Diccionario de literatura mexicana del siglo XX* (2004), coordinado por Armando Pereira, se hace referencia a la publicación de *Ismaelillo* de José Martí en 1882 como el año de inicio del modernismo. La mayor parte de los trabajos revisados coinciden en señalar a Rubén Darío como figura epigonal de este movimiento, ya sea por la publicación de *Azul* en 1888 en Valparaíso (Chile) o por la publicación de *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*, editado por Juan Ramón Jiménez en Madrid en 1917. También hay una conexión directa entre Darío y el modernismo porque fue el poeta nicaragüense el primero en referirse con este término, en un artículo sobre un fotograbado del peruano Ricardo Palma, a las tendencias que apuntaban a consolidar una literatura latinoamericana. Frente al criterio general de considerar a Darío el precursor del modernismo, señalamos trabajos como los de Ruiza, M. Fernández, T. Tamaro, E. y Durán, M. que ven en la obra de Julián del Casal *Hojas al viento* (1890) reconocida y celebrada por Martí, el primer ejemplo del movimiento modernista. En España, en términos generales, se consideran autores y obras inaugurales del modernismo español *Almas de violeta y Ninfeas*, de Juan Ramón Jiménez (publicadas entre 1899 y 1900), y *La copa de rey de Thule*, de Francisco Villaespesa (Madrid, 1900), así como otros títulos publicados a partir de este año –*Alma* (Manuel Machado, 1900), *Soledades* (Antonio Machado, 1903), *Flor de Santidad* (Valle-Inclán, 1904), *Pegaso preso* (Miguel de Unamuno, 1907)– y ensayos y novelas de autores como Azorín y Pío Baroja. Más allá de estos años el modernismo español propiamente dicho y el que nacía en tierras americanas constituyeron un amplio espectro. La investigadora chilena María Zaldívar en su artículo “Cuatro poetas chilenas que transitan del modernismo a la vanguardia” (2018) señala que las poetas Winétt de Rokha, Olga Acevedo, María Monvel y Chela Reyes conforman otro hito modernista opacado por la obra dariana. El impacto del modernismo también es evidente en autores como el uruguayo Horacio Quiroga, el argentino Leopoldo Lugones, el mexicano Amado Nervo, la peruana Aurora Cáceres, el venezolano Rómulo Gallegos y los ecuatorianos Medardo A. Silva, Humberto Fierro, Arturo Borja y Héctor Manuel Carrión.

un concepto monolítico del español introduciendo vocablos procedentes de las lenguas ancestrales amerindias y generando, así, un espacio lingüístico intersticial capaz de acoger la otredad americana. Apoyándose en una lengua de prestigio, con una larga tradición literaria escrita, los modernistas americanos incorporan también materiales menos acreditados y considerados como inestables –al no estar suficientemente fijados en la escritura– del español de América. Es precisamente en este momento de grandes mutaciones donde intervienen los animales: el imaginario animal se convierte en un espacio privilegiado de expresión de las particularidades locales.

Las lecturas y estudios contemporáneos hacen visibles la apropiación y transformación del modernismo europeo por parte de autores consagrados como Rubén Darío o Martí y también las aportaciones de los anónimos modernistas de provincias. Estos últimos son los que captan nuestro interés por ser los receptores, a través de las instituciones literarias, sobre todo de revistas y cenáculos, de los modelos, temas y técnicas que los modernistas más reconocidos han puesto de moda. El conflicto entre asimilación y rechazo de las tendencias que imponían las grandes metrópolis americanas es revelador del abismo cultural y artístico entre estos poetas de pequeñas ciudades y del medio rural y los artistas de los centros neurálgicos. Por una parte, admiran las novedades artísticas y los inventos (pensamos, por ejemplo, en la fascinación que producen los aparatos de óptica), por otra, reivindican una forma de vida apacible y en contacto con la naturaleza que no encuentran en las creaciones de los autores más emblemáticos del movimiento. Son los poetas de provincias quienes experimentan con mayor intensidad la gran mutación que supuso la irrupción de la estética modernista:

El modernismo [hispanoamericano] tiene que cubrir en cuarenta años el camino que la literatura europea recorrió en una centuria, ser al mismo tiempo romanticismo, parnasianismo y simbolismo. Tres modalidades que si en Europa fueron sucesivas y excluyentes, son tres caras de un mismo fenómeno: la revolución romántica del siglo XIX cuyas consecuencias aún no terminan y reaparecen con nuevas características en el arte de nuestros días. (Pacheco, 1991, p. xxi)

Estos autores de provincias comparten, sobre todo, una profunda impronta romántica que prolonga en el tiempo el lugar central de la naturaleza en su imaginario poético.

1.1. Los románticos que retornan

El Romanticismo en América Hispánica tuvo su apogeo alrededor de 1860 y continuó hasta 1890, coexistiendo con otros movimientos artísticos (realismo, naturalismo, regionalismo y costumbrismo), a la vez que reafirmaba su originalidad respecto del Romanticismo europeo. Desde sus inicios en Hispanoamérica, en este movimiento participaron no solo poetas, sino también ensayistas y periodistas con una marcada inclinación por el periodismo panfletario y muy ligado a los movimientos independentistas. También surge en esta época el germen de lo que en la actualidad se conoce como literatura juvenil, siendo uno de sus precursores el poeta colombiano Rafael Pombo (Colombia 1833-1912), quien, en poemas como “El renacuajo paseador”, “La Rana dorada” o “La venganza de la abeja”, recurre a emotivos personajes de animales para recrear escenas cotidianas alejadas de la tradición de la fábula. Nacidos entre 1830 y 1840, los escritores románticos Ricardo Palma (1833-1919), Jorge Isaacs, (1837-1895), Juan León Mera, (1832-1894) y Juan Montalvo (1832-1889), autores de novelas y ensayos, además de dirigir revistas y periódicos— son los primeros en situar sus narraciones en la geografía local (presencia de la pampa, el desierto, la cordillera o la selva) construyendo las bases de una nueva comprensión literaria de la naturaleza. Esta se vuelve indisociable de los aborígenes, aunque vistos desde una perspectiva paternalista y condescendiente, considerados en ocasiones como bárbaros que necesitan ser civilizados, del mismo modo que los espacios que habitan son percibidos como peligrosos y salvajes. Podemos observar que la ambigüedad de esta introducción del aborígen contrasta con la tradición europea del “buen salvaje”.

El Romanticismo¹⁸ fue recibido con entusiasmo y significó un compendio de libertad a todos los niveles, se percibió como el instrumento ideal para los proyectos libertarios. La

18 Para el movimiento romántico la imaginación es una forma de repensar el acto de creación, repensar en el sentido de cuestionar la imitación de la naturaleza, que para los románticos resulta una especie de restricción imaginativa. Desde su punto de vista, la imaginación es un dispositivo extraordinario que encuentra su origen en un modelo interno, en la raíz oculta de la mente del ser humano. Pero especialmente la imaginación está asociada a la práctica de la libertad artística. La imaginación no es solo una abstracción entre el concepto y lo sensible, imaginar es dar forma a las representaciones que son ante todo imágenes mentales. A partir del Romanticismo la imagen adopta un aspecto dual, por un lado se dirige a la imaginación del ser humano en un estado consciente y por otro se refiere a las imágenes de las ensoñaciones, del onirismo, de aquella materia de difícil expresión, puesto que surgen en otro estado de conciencia. Ante la orfandad de una teoría de la imaginación en los inicios siglo XX, surgen una serie de teorías sobre la imagen, en las que puede leerse una preocupación contemporánea por abolir los presupuestos de una civilización que en palabras de Octavio Paz: “Día a día se hace más patente que la casa construida por la civilización occidental se nos ha vuelto una prisión, laberinto sangriento, matadero colectivo” (Paz, 1974, p. 7)

principal preocupación de los románticos hispanoamericanos fue la definición de una identidad supranacional y de sus expresiones nacionales. En este sentido, los románticos hispanoamericanos que alcanzaron cierto reconocimiento incitaban a los jóvenes escritores a comprometerse políticamente.

La construcción de la identidad nacional desencadenó reflexiones y diatribas sobre el uso del castellano y la conveniencia de introducir o no expresiones de las lenguas autóctonas. Las polémicas al respecto en alocuciones, revistas y periódicos muestran que las aspiraciones nacionalistas podían coexistir con un apego purista a la lengua de Cervantes. En 1823 Andrés Bello publicó su famosa “Alocución a la Poesía”. En este texto invoca a la musa a venir a tierras americanas. Bello veía en la naturaleza, sin intervención del hombre una forma de salvajismo:

Un pueblo inteligente y numeroso
 el lugar ocupó de los desiertos,
 y los vergeles de Pomona y Flora
 a las zarzas incultas sucedieron.
 (“Alocución a la poesía”, Bello, 1952, p. 10)

Este fragmento que es parte de una de las silvas de Bello, da cuenta de la idealización de un proceso civilizador que requería la conversión de las tierras salvajes en agrarias. Más allá del deseo de trasladar figuras de la mitología clásica a la naturaleza americana, en las silvas de Andrés Bello subyace el anhelo de concretar un proyecto civilizador de hombres y territorios. De manera que, como en su etimología, cultura y cultivo se unan para asentar en ellos las nuevas repúblicas. Para que la naturaleza adquiriese una dignidad literaria era necesaria la intervención de la mano del hombre:

Abrigo den los valles
 a la sedienta caña;
 la manzana y la pera
 en la fresca montaña
 el cielo olviden de su madre España;
 adornen la ladera
 el cafetal; ampare
 a la tierna teobroma en la ribera
 la sombra maternal de su bucare;
 aquí el vergel, allá la huerta ría...
 (“Alocución a la poesía”, Bello, 1952)

En este poema el autor resalta las bondades de la tierra americana y los nombres de la flora autóctona se enuncian con vehemencia, pero no logran superar su condición referencial, es decir no generan una experiencia estética. Las plantas americanas en “Alocución a la poesía” funcionan como meros elementos descriptivos de una naturaleza observada desde la inmediatez y la suficiencia. “Alocución a la poesía” atiende la necesidad de superar el prejuicio de naturalistas como Buffon¹⁹, quien veía en la naturaleza americana la obra destructiva del clima tórrido:

En semejante estado de abandono todo languidece, todo se corrompe, todo se sofoca; el aire y la tierra cargados de vapores húmedos no pueden depurarse ni aprovechar las influencias del astro de la vida; el sol lanza inútilmente sus más vivos rayos sobre esta masa fría, incapaz de responder a su ardor, ella no producirá sino seres húmedos, plantas reptiles insectos, ni podrá nutrir sino hombres fríos y animales endebles. (Gerbi, 1982, p. 8)

Las afirmaciones de Buffon son un ejemplo del lugar de América en el imaginario europeo que, después de la conquista y la colonización, había pervivido en la clase letrada: ante la ausencia de categorías para entender el Nuevo Mundo, lo desconocido se asimila a lo anómalo, lo disminuido, lo carente. Las diferencias entre las especies animales americanas y las europeas son, desde el punto de vista de Buffon, la consecuencia de “climas escesivos (*sic*)”:

El clima templado, no produce al contrario que los climas escesivos [*sic*] sino cosas templadas: las yerbas más agradables, las legumbres más sanas, las frutas más sanas, los animales más tranquilos y los hombres más cultos, son el patrimonio de este clima feliz. Así, pues, la tierra hace las plantas: la tierra, y las plantas hacen a los animales, y la tierra, las plantas y los animales hacen al hombre (Buffon, 1847, p. 8)

¹⁹ Georges Louis Leclerc, conde de Buffon (Montbard, Francia, 1707-1788), científico, escritor, filósofo y naturalista, escribió durante cuarenta años su *Historia Natural*. Sus primeros volúmenes despertaron entusiasmo y le abrieron las puertas de la Academia Francesa. En su época se consideró la obra de Buffon como monumental, no solo por la extensión, sino además por su diversidad. Las obras de Buffon alcanzaron muchísima repercusión, anulando la brecha entre la erudición y el saber popular. Ello ha contribuido a que los tópicos sobre la naturaleza americana hayan perdurado mucho tiempo. La *Historia Natural* también debe su permanencia al aspecto literario de la misma. Buffon era un profundo conocedor de la retórica; su frase “El estilo es el hombre” es célebre. En este sentido, este autor no desestima los argumentos emocionales para transmitir información científica, aspecto que choca con la Ilustración del siglo XVIII, fundamentada en la razón. Sin embargo, la *Historia Natural* no deja de dar cuenta del aspecto afectivo de la razón. Precisamente este aspecto se transmite a través del imaginario, ya que el hombre además de su capacidad de pensamiento, es un sujeto emocional. En efecto las imágenes que muestra Buffon, permiten a su amplio público conocer una geografía a la que no tiene acceso. A la hora de comparar la sublimidad de la naturaleza europea con lo agreste, cuando no terrible de la naturaleza americana, Buffon sorteaba los escollos científicos para describir la flora y fauna americana como carentes o disminuidas.

Las tesis de Buffon tuvieron una gran repercusión en la percepción europea de lo americano. Más allá de la inferioridad de las tierras americanas provocada por el clima, lo que más destaca el naturalista es la ausencia de interés en explotar la tierra:

Hay obstáculos que impiden el desarrollo y quizá la formación de los grandes gérmenes: aun aquellos que por las influencias benignas de otro clima han recibido su forma plena y su extensión íntegra, se encogen, se empequeñecen bajo aquel cielo avaro y en aquella tierra vacía donde el hombre, en número escaso vivía esparcido, errante; donde en lugar de usar este territorio como dueño, tomándolo como dominio propio, no tenía sobre él ningún imperio; donde, no habiendo sometido nunca asimismo ni los animales ni los elementos, sin haber domado los mares ni dirigido los ríos, ni trabajado la tierra, no era él mismo sino un animal de primera categoría, y no existía para la naturaleza sino como un ser sin consecuencias, especie de autómata impotente incapaz de reformarla o de secundarla. La naturaleza lo había tratado más como madrastra que como madre (Buffon, 1847, p. 373)

En consonancia con Buffon, la mirada de Andrés Bello sobre las tierras americanas está ligada a las nociones de desarrollo y progreso. Sin embargo, aunque el ideal de Bello consiste en crear una nación a partir del aprovechamiento y cultivo de la tierra, este pone el acento en la tarea civilizadora y no en la degeneración: “Tú das la caña hermosa / de do la miel se acendra”, dice en un par de versos de “Agricultura de la zona tórrida”, y, más adelante, añade: “y el ananás sazona su ambrosía; /su blanco pan la yuca”. (Bello, 2008, p.109) El autor describe la fertilidad de las zonas tórridas a la vez que se opone al imaginario de destrucción y aniquilamiento que pesaba sobre el clima de estos lugares. Entiende Bello que la naturaleza de las nuevas repúblicas debe ser civilizada, lo que implica, más que eliminarla para construir ciudades, volverla cultivable. En primer lugar, porque el cultivo de la tierra es una forma de ordenarla, de domesticarla y de explotarla, aproximándola, así, a las tierras cultivables que Bello conocía por sus estadías en Europa, y, en segundo lugar, porque una naturaleza administrada conlleva una relación de posesión territorial. Aunque su proyecto no llegó a materializarse del todo, los románticos que retornan de Europa sientan las bases de una nueva concepción poética de la naturaleza americana:

Divina poesía,
tú de la soledad habitadora,
a consultar tus cantos enseñada
con el silencio de la selva umbría,
tu a quien la gruta fue morada
y el eco de los montes compañía;
tiempo que dejes ya la culta Europa
que tu nativa rustiquez desama,
y dirijas el vuelo a donde te abre

el mundo de Colón su gran escena
 (“Alocución a la poesía”, Bello, 2008 p. 40)

En la “Alocución a la poesía” enfatiza Bello la “rustiquez” americana como objeto de desdén, y, aunque reconoce que esta tierra es proclive a convertirse en material poético, dicha inclinación según Bello tiene relación con la poeticidad de los elementos naturales, independientemente del continente al que correspondan. En la lírica romántica americana los espacios naturales como grutas, cerros, ríos, paisajes arbolados, etc. son el escenario de amores entre autóctonos y blancos como *Cumandá* (1879), del ecuatoriano Juan León Mera, y *Tabaré* (1888) de Juan Zorrilla de San Martín, obras que ante todo muestran la evangelización de los pueblos aborígenes y en cierto modo, su desaparición. En estas novelas lo lírico y lo épico se funden imprimiendo un carácter nacional a estas escrituras por la territorialidad de los escenarios. Las descripciones del paisaje en estas obras propician un desplazamiento hacia la propia geografía: el altiplano, el trópico, o la selva son observados con la misma atención con la que lo fueron antes los modelos europeos.

No obstante, la búsqueda de la emancipación literaria de Europa tarda en venir. Aunque se describen con grandiosidad los paisajes de la geografía americana así como la valentía de los autóctonos, también se reproducen muchos elementos del *locus amoenus* de los paisajes europeos. En la mayoría de las obras románticas hispanoamericanas, los animales salvajes se incorporan a la atmósfera idílica de la narración, siendo esta armonía paisajística correlativa a la piedad y belleza de los personajes humanos:

Aprendían algunas artes y criaban con afán varios animales domésticos, de aquellos sin los cuales falta toda animación en las aldeas y espacios campestres. El balido de las ovejas y cabras pastoreadas por robustos muchachos casi desnudos y el cacareo de gallinas que escarbaban debajo de los plátanos, alegraban la choza del buen salvaje. El gallo que cantaba al abrigo de un alero era el único reloj que señalaba las horas de la noche y de la madrugada. (...) un perro atado a la puerta de cada cabaña era el centinela encargado de dar la voz de alerta al dueño al sentir la proximidad del tigre o del gato montés. (León Mera, 1948, p. 45)

Esta imagen arcádica encaja con un modelo literario afín a la evangelización católica que para Ángel Rama constituye un proceso de “transculturación” (Rama, 1998). La evangelización exige una adaptación del paisajismo local que muestre al hombre de fe haciendo productivas las tierras cultivables y al salvaje sucumbiendo a las fuerzas naturales desatadas por el castigo divino. Mientras que el Romanticismo europeo rescata y pone de moda la imagen del “buen salvaje” como uno de los antídotos contra “el sueño de la razón”

al que se refirió Goya, en Hispanoamérica, el “salvaje” no es alguien lejano e idealizado, no es un producto de la imaginación literaria. Se trata, al contrario, de una otredad próxima con la que la clase letrada comparte, el mismo espacio geográfico y, en menor medida, un linaje aristocrático común.²⁰

La oposición entre categorías –culto-rústico/salvaje-civilizado/humano-animal–, es muy maleable, mientras que, paralelamente, se persigue la inserción de un hombre ideal en un paisaje ideal. De modo que, aun siendo afín a la estética romántica europea, la élite letrada no comulga con la bondad del “salvaje” idealizado por los románticos del viejo continente, sino que se empeña en superar todo aquello que obstaculiza el desarrollo de la civilización. La élite pretende redimir al “salvaje” mediante un proceso de civilización que pasa por la evangelización católica; pero manteniéndolo siempre fuera de los límites de la “ciudad letrada” en el sentido que da Ángel Rama a este término:

(...) ciudades ideales de la inmensa extensión americana. Las regirá una razón ordenadora que se revela en un orden social jerárquico transpuesto a un orden distributivo geométrico. No es la sociedad, sino su forma organizada la que es transpuesta; y no a la ciudad sino a su forma distributiva (...) al mismo tiempo, tal proyecto exige para su proyección y ejecución, un punto de máxima concentración del poder que pueda pensarlo y realizarlo. Ese poder es visiblemente temporal y humano aunque todavía se enmascare y legitime los absolutos celestiales. (...) la palabra clave de todo este sistema es la palabra *orden* ambigua en español como un Dios Jano (el/la), activamente desarrollada por las tres mayores estructuras institucionalizadas (la Iglesia, el Ejército, la Administración). (Rama, 1998, p. 19)

En efecto, estas tres instituciones son las erigidas para “conservar” el poder, ya que la letra impresa predominó sobre otras formas de transmisión cultural, sobre todo por la aparente garantía de permanencia y verosimilitud atribuidos a la expresión escrita. Sobre la fiabilidad de la letra escrita afirma Blanchot:

En apariencia la escritura solo está ahí a fin de conservar. La escritura marca y deja marcas. Lo que es confiado, permanece. Con ella comienza la historia bajo forma institucional del

20 Los escritores criollos, hijos de españoles, nacidos en América hicieron gran parte de su vida en los lugares de su nacimiento, pero muchos de ellos, especialmente en su juventud, viajaron a Europa con fines de estudio o negocios. En los lugares donde habían nacido, en una especie de pacto de conveniencia mutua, se emparentaban con la nobleza indígena, constituida por mujeres de diversas etnias. Esta nobleza estaba estratificada por rango ritual y genealógico y exenta del pago de tributos. También conservaba la propiedad sobre tierras comunales. Los escritores románticos criollos, en las generaciones posteriores, siguen conservando estas cualidades generales; a diferencia de sus antecesores, estos escritores exploraban la naturaleza, atendiendo a la emergencia de tener un discurso ordenador de las jerarquías y superar el reto del comercio internacional, por ello en esta época escritor/explorador son indivisibles: los criollos escriben y trazan mapas a la vez.

libro y comienza el tiempo como inscripción en el cielo de los astros, por medio de las huellas terrestres, de los monumentos de las obras. (Blanchot, 1994, p. 61)

El ordenamiento del espacio americano y su jerarquización fue un asunto del que se ocuparon profusamente los románticos latinoamericanos. Si los elementos naturales les sirvieron al Romanticismo europeo para expresar el desbordamiento sentimental y la exaltación patriótica, la transposición del tratamiento romántico de la naturaleza, a miles de kilómetros del espacio europeo y en una geografía con características propias, conlleva un doble proceso: por una parte, la adopción de una nueva forma de entender el paisaje, que asciende a la categoría de elemento poético autónomo; por otra, la introducción de un sinnúmero de nombres locales de lugares, plantas, animales, fenómenos atmosféricos, etc. Los románticos hispanoamericanos adaptan las innovaciones de los modelos europeos a las exigencias de su propio espacio geográfico y de una naturaleza poco explorada y sin domesticar. Ante esta naturaleza imponente, los románticos hispanoamericanos introducen una importante dosis de realidad en el paisaje, de manera que este ya no es solo una caja de resonancia del estado de ánimo del individuo (armonía, drama), sino una presencia caótica insoslayable que urge ordenar para no ser destruido por ella.

En el relato corto del argentino Esteban Echeverría²¹ titulado “El matadero”, encontramos un compendio de las dificultades que conlleva esta labor de aclimatación para los autores latinoamericanos. Escrito entre 1839 y 1840 y publicado póstumamente en 1871, *El matadero* relata la matanza durante la cuaresma de cuarenta y nueve vacas provocada por una terrible hambruna. Esta historia tiene lugar durante la dictadura argentina del general Rosas (1835-1852). El matadero se convierte en el escenario de una violencia exacerbada por parte de los hambrientos matarifes. Desde el inicio de la matanza de los cuarenta y nueve novillos, hasta la visión final del matadero abandonado, en una atmósfera apocalíptica, las escenas de la narración de Echeverría son una serie de estampas veloces que se detienen para mostrar la resistencia y tenacidad del último animal ante la muerte y el accidente en que un niño es decapitado. La velocidad solo se matiza o detiene con la presencia de un joven culto y refinado que encarna al héroe libertario y literario romántico, cuya idealización contrasta con el siguiente fragmento de Echeverría:

21 El trabajo de Echeverría es doblemente anticipatorio: por una parte y como poeta hizo el hallazgo de la infinitud de la pampa argentina como el correlato para expresar el estado de ánimo tan perseguido por los románticos europeos y por otra parte Echeverría inició el tratamiento de los conflictos sociales de su época. Al mismo tiempo en que Echeverría escribía *El Matadero*, a miles de kilómetros de distancia y también como síntoma de un romanticismo en crisis, Charles Dickens colocaba un matadero en *Oliver Twist* (1838).

El matadero de la Convalecencia o del Alto, sito en las quintas al Sud de la ciudad, es una gran playa en forma rectangular colocada al extremo de dos calles, una de las cuales allí se termina y la otra se prolonga hacia el Este. Esta playa con declive al Sud, está cortada por un zanjón labrado por la corriente de las aguas pluviales, en cuyos bordes laterales se muestran innumerables cuevas de ratones y cuyo cauce recoge en tiempo de lluvia toda la sangraza seca o reciente del matadero. (...) Estos corrales son en tiempo de invierno un verdadero lodazal en el cual los animales apeñuscados se hunden hasta el encuentro y quedan como pegados y casi sin movimiento. En la casilla se hace la recaudación del impuesto de corrales, se cobran las multas por violación de reglamentos y se sienta el juez del matadero, personaje importante, caudillo de los carniceros y que ejerce la suma del poder en aquella pequeña república por delegación del Restaurador. Fácil es calcular qué clase de hombre se requiere para el desempeño de semejante cargo. La casilla por otra parte, es un edificio tan ruin y pequeño que nadie lo notaría en los corrales (...). La figura más prominente de cada grupo era el carnicero con el cuchillo en mano, brazo y pecho desnudos, cabello largo y revuelto, camisa y chiripá²² y rostro embadurnado de sangre. (Echeverría, 1991, p. 131-132)

En un lugar a la vez emblemático de la civilización e incómodo como es el matadero, Echeverría traza escenas rápidas de ida y vuelta entre cuerpos humanos y cuerpos animales. La inusual representación del matadero en pleno Romanticismo hispanoamericano puede explicarse también como una alegoría de la convulsión política y social de la época que, por otra parte, da inicio a las escrituras donde proliferan los conflictos sociales de los jóvenes países o de los que aspiraban a alcanzar su independencia. El relato reúne lo que se resistía a ser romantizado: los recién surgidos cinturones de miseria en las urbes, la imposición de la iglesia, la presencia de inmigrantes, la oposición a dictaduras populistas y, sobre todo, la instauración de un modelo económico ganadero que marca el inicio de la industria animal para alimentar a las clases privilegiadas de las ciudades.

La orientación fuertemente política de los escritores románticos hispanoamericanos acrecienta también esta tendencia realista. El rechazo frontal al legado cultural de la “Madre Patria”, que pasa a ser considerada la “vieja metrópoli”, así como la reivindicación de una identidad hispanoamericana y, sobre todo, de las distintas identidades nacionales muestra la importancia, para estos autores, de la pertenencia a un territorio propio. Ante una naturaleza inconmensurable, abierta e infinita, se opta por el ensalzamiento conjunto de esta y de la patria: las dos caras de una misma territorialidad política. De este modo, la naturaleza sublimada del Romanticismo europeo se sustituye por otra más concreta donde

²² El chiripá fue una prenda de vestir utilizada por los antiguos pobladores de lo que en la actualidad es Argentina, Uruguay, Paraguay y algunas regiones de Brasil.

deben resolverse cuestiones como la instauración de fronteras y regiones, el establecimiento de órdenes religiosas como las misiones jesuitas y el de otras instituciones político-administrativas.

En las épocas de fervor independentista el vocablo “civilización”, por un desplazamiento semántico, pasa a adquirir significados concomitantes a una clase social, a una forma de ser propia de los escritores criollos que habían retornado a América tras su estancia europea y que vivían en las grandes urbes de la época; paralelamente, la naturaleza y sus habitantes adquieren connotaciones de salvajismo. Así, los escritores románticos propugnan la construcción de la nación entendida como un proyecto social de civilización. La retórica romántica hispanoamericana no profundiza en la exploración de lugares, animales y hombres, siendo estos descritos desde fuera, sin entrar en su intimidad. Esta retórica es portadora de un ideario político cuyo lugar central lo ocupa la clase letrada y viajera. De manera que, tal como subrayan Sarlo y Altamirano: “Sobre los letrados cae la doble tarea de ser originales, rompiendo con el pasado colonial hispánico, y producir a partir de las ideas leídas en los libros franceses y traducciones francesas” (Sarlo y Altamirano, 1991, p. xv). Esta misión encierra una contradicción, puesto que, por una parte, se reivindica la libertad de los pueblos mesoamericanos y se introduce la toponimia ancestral y los nombres aborígenes de individuos, especies vegetales y animales, mientras que, por otra, se prolonga una visión romántica del proceso civilizador colonial argumentando la necesidad de instruir al “buen salvaje”.

Mientras los románticos europeos, oponiéndose frontalmente al racionalismo, a la tradición clásica y a la Ilustración promovieron la libertad imaginativa y la originalidad expresiva y pusieron el acento en la subjetividad poética, los románticos hispanoamericanos subordinan estas características a la urgencia de transponer lo americano en la escritura, comenzando por las manifestaciones de una naturaleza imponente cuyos elementos puedan ser tematizados en la literatura al tiempo que las jóvenes naciones organizan sus gobiernos. *La Naturphilosophie*²³ que había recogido todas las intuiciones y observaciones de la ciencia romántica europea, así como las descripciones de las formas infinitas de vida desde el subsuelo hasta lo etéreo, no tuvieron una influencia notoria en los románticos

23 *La Naturphilosophie* buscaba la comprensión de la totalidad de la naturaleza; a partir de ella, se pretendía esbozar su estructura teórica general para edificar los cimientos de las ciencias naturales. Los *Naturphilosophen* alemanes, para desarrollar sus teorías, se inspiraron en la filosofía natural de los antiguos filósofos griegos jónicos.

latinoamericanos. Ello explica que la vertiente más esotérica del Romanticismo europeo²⁴ esté ausente de las obras de estos autores. Podemos decir que la concepción del Romanticismo que alimentó con más fuerza al movimiento modernista hispanoamericano fue la formulada por Víctor Hugo: “el romanticismo es a las letras como la república al Estado”. En efecto, los románticos latinoamericanos buscan instaurar la independencia. En este sentido la narración de Echeverría desacomoda totalmente los esquemas de representación románticos, imponiendo la violencia, en un escenario casi naturalista, que encarna la figura descomunal de Matasiete: “era hombre de pocas palabras y de mucha acción. Tratándose de violencia, de agilidad, de destreza en el hacha, el cuchillo o el caballo, no hablaba y obraba.” (Echeverría, 1991, p. 135). Matasiete es un mestizo con aspecto indígena que ejemplifica al individuo que los románticos quieren redimir. Estas dicotomías plantean a los escritores la búsqueda de otros recursos de representación, ya que ante lo desbordante de lo real, se produce una crisis en el proceso mimético, que implicó una forma violenta de avanzar, por otra parte muy antigua. A este respecto dice Didi-Huberman:

Pero la imitación, es bien sabido, ya no avanza más que de crisis en crisis (lo cual no quiere decir que haya desaparecido, que haya caducado o que ya no nos concierna). Por lo tanto habría que saber en qué sentidos diferentes arder constituye hoy, para la imagen y la imitación, una “función” paradójica, mejor dicho una disfunción, una enfermedad crónica o recurrente (Didi-Huberman, 2013, p. 72)

En el caso de Echeverría sus imágenes dan cuenta de una tensión, de la abrupta disociación entre lo real y lo ideal. Sin embargo, cuando se publicó la obra, pasados treinta años de su escritura, el prologuista de *El Matadero* continúa identificando características románticas en la obra de Echeverría:

Hemos encontrado una interesante serie de estudios en forma de correspondencia epistolar, sobre la naturaleza del terreno, el paisaje y los habitantes de nuestras llanuras, que vemos utilizados más tarde en el poema de *La Cautiva*, en el cual si el lector se siente impresionado por la solemne melancolía del conjunto, es a causa de la exquisita exactitud con que fueron observados los pormenores que sirven de fondo a los desventurados personajes de aquel drama del desierto. (Echeverría, 1991, p. 125)

24 Ronsard (Francia 1524-1585), Perrault, Goethe (*Los años de noviciado de G. Meister*), Novalis, Nodier, Nerval y su interés por la cábala, Baudelaire, (*Correspondencias*) Mallarmé, Rimbaud (*Alquimia Del verbo*).

La “exquisita exactitud” es lo que más tarde se denominará el Realismo, que es la predominancia de las representaciones reales sobre las ideales. En este texto de un realismo temprano es evidente la lejanía respecto de las representaciones de los espacios naturales del Romanticismo, una característica que se extiende hasta bien entrado el siglo XX. Los románticos hispanoamericanos en un principio privilegian la idea del paisaje americano; con el transcurso de los acontecimientos sociales, la naturaleza se convierte en el lugar de contiendas, como señala el prologuista de *El Matadero*: “del drama del desierto”.

Esta obra, entre otras consideradas fundacionales de la narrativa latinoamericana, marcó la consolidación del Romanticismo en el Río de la Plata, pero a la vez refleja aspectos comunes para los románticos de América Latina que no se habían proyectado en el espectro de la visión de la naturaleza y los animales en el Romanticismo europeo. El peso de la realidad de las condiciones sociales de los campesinos interfiere en la representación de la naturaleza, de los animales y de los seres humanos que la pueblan, mostrando una conflictividad representativa entre la naturaleza, los hombres y los animales. Esta conflictividad ha puesto en discusión el género al que pertenece la narración de Echeverría, también conocida como “Cuadro de costumbres”:

El Matadero es un cuento si omitimos que hasta muy avanzado el relato no parecía encaminarse hacia la presentación de una situación particular. Tenemos la impresión de que el “cuento” apareció tarde en el espíritu del autor cuya propuesta formal no era clara. En cambio, podemos afirmar que tenía un propósito ejemplarizador, que quería escribir sobre la situación política de su momento pero que de entrada no veía la forma en la que podía encarnarse esa voluntad. (Jitrik, 1997, pp. 65-66)

El propósito ejemplarizador del cuento de Echeverría no difiere del tratamiento de las figuras animales que hace el venezolano Andrés Bello. En ambos casos, el animal se utiliza tanto para las víctimas como para el verdugo, para el pueblo como para los tiranos. Así lo evidencia este fragmento del poema “A las ovejas” de Andrés Bello donde los animales se lamentan de su condición dirigiéndose a Dios:

“¿Qué te costaba darnos, si ordenabas
que fuésemos esclavas,
menos crueles amos?
Que matanza a matanza y robo a robo,
harto más fiera es el pastor que el lobo” .

Mientras que así se queja

la sin ventura oveja
 la monda piel fregándose en la grama,
 y el vulgo de inocentes baladores
 ¡vivan los lobos! clama
 y ¡mueran los pastores!
 (Fragmento de “A las ovejas”, Bello, 1952)

Tanto en el poema de Bello, como en el cuento de Echeverría está presente la violencia contra el animal, si bien Bello le imprime a las ovejas un aspecto de figuras sacrificiales²⁵ y las coloca en un paisaje de grama, en el texto de Echeverría se mantiene el clima de violencia y se deslocalizan las escenas; no obstante, lo que asemeja a los dos autores es la noción de animalidad que extienden a los hombres de clase marginada. Dice al respecto María Rosa Lojo:

El Matadero puede considerarse una “historia de animales”, en tanto toda la acción, hasta la entrada del unitario en escena, gira sobre el eje de la matanza, el descuartizamiento y la final apropiación de los despojos de un grupo de reses. Además de las reses mismas, hay otros muchos animales en el campo narrativo que dependen de la existencia de estas víctimas sacrificables: los ratones y ratas, los perros (dogos o mastines), las aves: gaviotas, buitres o caranchos. En esta pelea por los restos los seres humanos están en el mismo plano que los animales. (Lojo, 1997, p. 30)

El cuento de Echeverría narra toda la violencia avasalladora sobre un hombre de pensamiento libertario por parte de la gente del matadero. La forma de descripción, el lugar del narrador, su autorepresentación buscan marcar profundamente las diferencias entre culto-popular, animal-humano y a la vez entre clases de animales: los ratones no tienen el mismo valor que los caballos, ni estos los de los animales de faena, aunque no sabemos nada de ellos, el autor señala como un dato interesante su cantidad “cerca de cincuenta”, su valor radica en su cantidad y en la crudeza de sus muertes que tematizan toda la narración. *El Matadero* muestra lo connatural de hombres y animales, cuando los primeros están hambrientos y los segundos luchan por huir de una muerte inexorable. Estos aspectos convergen y derivan en gestos y actitudes de los hombres que los acercan a la animalidad. Escribe el prologuista de esta obra:

25 Las ovejas ocupan un lugar destacado en el imaginario romántico hispanoamericano, en algunos casos todavía vinculadas a los animales de la fábula. Un ejemplo de estas representaciones es la fábula de *El lobo y la oveja* escrita por el autor guatemalteco Pedro Molina (1777-1884). En este caso esta fábula tiene un sentido político.

Los colores de este cuadro son altos y rojizos; pero no exagerados, porque solo ellos remedan con propiedad la sangre, la lucha con el toro bravío, la pendencia cuerno a cuerpo y al arma blanca, las jaurías de perros hambrientos, las bandadas de aves carnívoras, los grupos gárrulos de negras andrajosas, y el tumulto y la vocería de los carniceros insolentes. El tono subido de este cuadro ni siquiera se atenúa con la presencia del joven que aparece en él como víctima de su dignidad personal y de su cultura; por que [sic] lejos de amedrentarse y palidecer delante de sus verdugos, despliega toda la energía, toda la entereza moral, todo el valor físico, que inspira en el hombre de corazón el sentimiento del honor ofendido. (Echeverría, 1991, p. 126)

En contraposición con la animalidad, el texto de Echeverría muestra la entereza moral del protagonista, en primer término por su adscripción política, luego por su distinción, referida en los objetos que utiliza –una silla inglesa de montar a caballo, Estilizado, vestido a la moda europea, contrasta con la gente del matadero, retratada como carente de todo: “La figura más prominente de cada grupo era el carnicero con el cuchillo en mano, brazo y pecho desnudos, cabello largo y revuelto, camisa y chiripá y rostro embadurnado de sangre” (Echeverría, 1991, p. 130)

El autor los muestra como seres embrutecidos, sin sensibilidad, ni razonamiento; el término “vocería” que utiliza el prologuista para referirse al lenguaje de los carniceros se contrapone a la exquisita expresión del joven unitario²⁶, cuya grandilocuencia denota “entereza moral” (Prólogo, 1991, p. XX). Entre los matarifes y los animales que se disputan los restos de las vísceras existe una continuación, una homogeneidad. En esta narración los animales pueden ocupar el lugar de los hombres y viceversa:

Adolescentes ventilaban a cuchilladas el derecho a una tripa gorda y un mondongo que habían robado a un carnicero; y (...) perros flacos ya de la forzosa abstinencia empleaban el mismo medio para saber quién se llevaría un hígado envuelto en barro. (Echeverría, 1991, p. 132)

La animalidad bruta de los matarifes de *El Matadero* es subrayada en las descripciones grotescas de seres cuyos rasgos físicos y raciales son voluntariamente exagerados, de cuerpos desprovistos de humanidad luchando entre sí por un trozo de carne:

Multitud de negras rebusconas de achuras, como los caranchos de presa, se desbandaron por la ciudad como otras tantas arpías prontas a devorar cuanto hallaran comible. Las

²⁶ Los unitarios conformaban un partido político constituido en 1816 que se oponía al federalismo. El proyecto de nación unitario promovía la centralidad de Buenos Aires sobre las demás provincias y su modelo económico se basaba en la agroexportación. El unitarismo aspiraba a que el nuevo estado estuviese regido por la ilustración y la razón.

gaviotas y los perros inseparables rivales suyos en el matadero, emigraron en busca de alimento animal (...). En torno de cada res resaltaba un grupo de figuras humanas de tez y raza distintas. La figura más prominente de cada grupo era el carnicero con el cuchillo en mano, brazo y pecho desnudos, cabello largo y revuelto, camisa y chiripá y rostro embadurnado de sangre. A sus espaldas se rebullían caracoleando y siguiendo los movimientos una comparsa de muchachos, de negras y mulatas achuradoras, cuya fealdad trasuntaba las arpías de la fábula, y entremezclados con ella algunos enormes mastines, olfateaban, gruñían o se daban de tarascones por la presa. (Echeverría, 2004, p. 11)

El joven unitario, adalid de la libertad, al ser humillado por los matarifes, expresa su horror ante la ferocidad de estos. Su comentario traduce la confusión que recorre el cuento entre los cuerpos de las reses sacrificadas y los de los sanguinarios matarifes: “Sí, la fuerza y la violencia bestial. Ésas son vuestras armas; infames. El lobo, el tigre, la pantera también son fuertes como vosotros. Deberíais andar como ellas en cuatro patas” (Echeverría, 1991, p. 137). Con este violento relato, Echeverría no busca tanto causar horror en el lector como elaborar una suerte de parábola donde los seguidores del dictador Rosas, su oponente político, son convertidos en animales salvajes (privados de cualquier atisbo de inteligencia y sensibilidad humanas). En el cuento de Echeverría las representaciones animales son el medio para expresar las emociones, los pensamientos y las grandes preocupaciones políticas de su tiempo. Las figuras brutales de los animales se oponen a la del joven unitario, héroe romántico noble y lleno de ideales. El joven, único humano digno de ese nombre, se desdobra en una figura animal que comparte con él fuerza y nobleza: el toro. A diferencia de las vacas sacrificadas, el toro, como el joven unitario, opone hasta el final una frontal resistencia contra sus verdugos y muere con honor y dignidad. Ambos, hombre y animal, son el único contrapunto a la sucesión de escenas dominadas por el tratamiento abyecto de lo orgánico.

Echeverría intentó mantener las premisas del Romanticismo europeo sintetizadas en estos versos de Musset: “Amar lo puro y lo bello y buscar su armonía / hacer obra exquisita, pletórica de gracia”²⁷. *El Matadero*, sin embargo, incumple este propósito. En su escritura, Echeverría se enfrenta a la cuestión de imitar la naturaleza al estilo romántico a la vez que necesita encontrar una vía propia de expresión de sus aspiraciones políticas. Como vemos, lo segundo se acaba imponiendo a lo primero: las vísceras, los cuernos de los animales, los despojos, la sangre, y, en definitiva, esta realidad animal y orgánica son representaciones metafóricas de todo aquello que debe ser combatido para instaurar un mundo libre y civilizado. Tres elementos principales quedan fuera de la idealización romántica: la

²⁷ Del poema “Impromptu” de Alfred de Musset (1810-1857) incluido en *Nuevas poesías* (1939).

crueledad ejercida sobre los animales y mostrada públicamente en el matadero, una violencia que se expande hasta impregnar lo inerte —el insólito edificio al que son llevados los animales para después sacrificarlos, y, sobre todo, el develamiento de una realidad orgánica abyecta.

Por otra parte, esta realidad orgánica hacia la que Echeverría dirige su mirada se ubica en un lugar intermedio entre el espacio natural y el urbano: la periferia o (extrarradio), entendida como el lugar al que fueron desplazadas algunas comunidades tradicionales por la imposición de la urbanización moderna.

La excepcionalidad de *El Matadero* es, pues, doble: la abyección de lo orgánico se sitúa en un escenario de periferia que parece muy alejado del ideal romántico. Y es que, antes de encontrar lo puro y lo bello, se impone la necesidad de separar la barbarie de la civilización. La mísera indumentaria, la brutalidad de los gestos y la expresión rica en onomatopeyas e interjecciones, más cercana a los sonidos animales que al lenguaje humano, traducen la distancia que separa a estos matarifes del modelo romántico del joven unitario, mostrado como un ideal lejano e inalcanzable. Así pues, de su educación europea, Echeverría retiene sobre todo el ideal romántico de belleza y armonía resumido más arriba por Musset. Esta visión sesgada de lo que fue el Romanticismo, reducido a un ideal que no se ajusta a la realidad que él desea expresar, conduce a un choque entre lo modélico y lo inadecuado.

La transposición del Romanticismo en tierras americanas conduce paradójicamente a Echeverría a oponer civilización y barbarie, es decir, belleza y abyección. Su fidelidad al proyecto civilizador de la Ilustración, sobre todo si tenemos en cuenta el interés que muestra el autor por la explotación agrícola y ganadera de la Pampa argentina, sorprendería a más de un romántico europeo. *El Matadero* es, en este sentido, una muestra del desarrollo e industrialización de la ganadería que el autor ve como una exigencia para la modernización de la sociedad y su economía. A través de su particular lectura del Romanticismo, Echeverría establece una polarización entre lo propio y lo ajeno, entre la abyección de la que hay que despojarse y la belleza que se pretende alcanzar y que, por el momento, queda fuera de campo en el sentido cinematográfico del término, expulsada de lo visible por lo abyecto, por la barbarie de esa realidad periférica que es mostrada como indigna. El Romanticismo de Echeverría pone el acento en la distancia que separa a dos mundos opuestos.

En el cuento de Echeverría, el espacio representable se amplía, desplazándose el centro de interés a un lugar emblemático, situado en el extrarradio de las ciudades, donde se combina la violencia organizada contra los animales con una mayor exigencia en materia de higiene alimentaria: el matadero. Con la construcción y municipalización del matadero, se extiende en las crecientes urbes americanas el acceso a la carne como elemento de la alimentación cotidiana y aparece un nuevo oficio, el de carnicero, que se ocupa exclusivamente de la venta de carne animal, oficio distinto al del tradicional matarife.

El edificio del matadero instauró el límite entre la ciudad y el campo, la frontera donde se produce el choque violento entre natura y cultura y se ratifica el fracaso de la negociación entre espacio natural y espacio cultural. De modo que junto a otros aspectos importantes, con el surgimiento de este lugar de la muerte animal se inicia la modernidad en algunas urbes de América Hispánica.

Efectivamente, la urbanización impone muros a los hombres que siguen viviendo en el mundo rural y, claro está, a los animales: ambos encarnan lo salvaje, lo que debe permanecer fuera de la ciudad letrada, es decir, del espacio civilizado gracias al poder de la escritura. El medio rural y las nacientes periferias se conciben como vulnerables, inferiores, precarios, espacios de peligrosidad y hacinamiento, puesto que la ciudad concentra recursos y el orden y el poder se ejercían desde las urbes.

Señala Rama que, desde sus inicios, la fundación y el desarrollo de las ciudades en tierras americanas tienen en la escritura su máximo respaldo:

Aunque se siguió aplicando un ritual impregnado de magia para asegurar la posesión del suelo, las ordenanzas reclamaron la participación de un *script* (en cualquiera de sus divergentes expresiones: un escribano, un escribiente o incluso un escritor) para redactar una *escritura*. A ésta se confería la más alta misión que se reservó siempre para los escribanos: *dar fe*, una que solo podía proceder de la palabra escrita que inició su esplendorosa carrera imperial en el continente. (...) Esta palabra escrita viviría en América Latina, como la única valedera, en oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario. (Rama, 1988, pp. 21-22)

El relato de Echeverría propone una disolución de los opuestos que transitan en un singular espacio, en el único que podía ejemplificar un mestizaje entre humano y animal donde el primero acaba siendo anulado por el segundo. María Rosa Lojo describe muy bien este proceso de caótica mezclanza:

Se representa en *El Matadero* una realidad «mezclada» donde las categorías y las distinciones se disuelven y se revuelven como el lodo y la sangre bajo las patas de los caballos y de las reses: mezcla de razas (blancos con negros y mulatos), de sexos, de edades, de animales y de hombres, de Ley (el Juez, el código del Matadero) y de violento, intolerable caos; convergencia de la prohibición y de la transgresión, del sermón represor y de la obscenidad, de lo trágico y lo groseramente cómico, del lenguaje prostibulario y de la alocución más culta. Mezcla sólo descriptible por la hipérbole («reunía todo lo horriblemente feo, inmundo y deforme...» p. 155) y sellada por la final efusión de la sangre del prisionero —el otro, el extraño que muere en la violencia común. (Lojo, 2010, p. 20)

Situado a medio camino entre el campo y la ciudad, el matadero es una suerte de heterotopía foucaultiana que no pertenece a ninguno de los dos espacios, ni al rural ni al urbano, ni obedece tampoco a las leyes de uno o de otro. La heterotopía del matadero vincula la vida y la muerte, la muerte animal en beneficio de la vida de quienes tengan acceso a la carne animal.

El discurso político que predomina en *El Matadero* —el héroe romántico, símbolo de la liberación nacional, que se eleva contra lo salvaje—, se articula con la imposibilidad de su realización: Echeverría teje una red de contradicciones entre el ingente empeño del héroe por dignificar la realidad civilizándola y el lastre de salvajismo incurable de hombres animalizados que luchan por un trozo de carne. Escribió Echeverría:

A pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes como acostumbraban a hacerlo los antiguos historiadores españoles de América, que deben ser nuestros prototipos. Tengo muchas razones para no seguir ese ejemplo, las que callo por no ser difuso. (Echeverría, 2004, p. 7)

Sin embargo, como estamos viendo, esta voluntad del autor no impide que su proyecto de liberación nacional esté íntimamente ligado a la interiorización de la mirada imperial que se proyectó sobre la periferia. De ahí el desprecio por la oralidad, por lo indígena y, en definitiva, por todo aquello que se considera un obstáculo a la autoridad de la ciudad letrada. Paradójicamente la entrada de la oralidad en la escritura acabará por convertirse en la piedra angular de las literaturas nacionales, en el vehículo privilegiado de las identidades locales. Este lento proceso de dignificación de lo propio, inicialmente mostrado como una imposibilidad en *El Matadero*, tiene su momento álgido décadas después, durante el período del realismo social.

En la medida en que se diluye el imaginario romántico de una naturaleza idealizada, la representación de la realidad abre las puertas de par en par a la realidad del extrarradio. El distanciamiento de las representaciones del Romanticismo adoptado por Echeverría no debe entenderse como una limitación imaginativa, pero sí como una nueva forma de asumir lo real:

Porque es una enorme equivocación el querer hacer de la imaginación una pura y simple facultad de desrealización. Desde Goethe y Baudelaire, hemos entendido el sentido constitutivo de la imaginación, su capacidad de realización, su intrínseca potencia de realismo que la distingue, por ejemplo, de la fantasía o de la frivolidad. (Didi-Huberman, 2013, p. 291)

Echeverría sumó a la imaginación su gran capacidad de observar y describir gestos y pequeños acontecimientos cotidianos— El autor quiso ser un “apólogo de lo modesto” y no escatimó ironía e invención para ensalzar las costumbres de su región. Una de ellas la predilección por el matahambre²⁸:

Incapaz por temperamento y genio de más ardua y grave tarea, ocioso por otra parte y aburrido, quiero ser el órgano de modestas apologías, y así como otros escriben las vidas de los varones ilustres, transmitir si es posible a la más remota posteridad, los histórico-verídicos encomios que sin cesar hace cada quijada masticando, cada diente crujiendo, cada paladar saboreando, el jugoso e ilustrísimo matambre. (Echeverría, 1992, p.168)

Así pues, el idealismo de Echeverría se basa en una visión de la realidad, conformada por aquellos elementos “histórico-verídicos” alejados de las grandes historias, épico-legendarias de amores idílicos entre aborígenes y conquistadores. La realidad de narraciones como la de Echeverría pronto conformará otra fase de la literatura hispanoamericana en la que los pequeños eventos cotidianos serán fundamentales. Esta incursión en lo real por parte de Echeverría guarda concordancia con las apreciaciones de Georges Didi-Huberman. Podemos decir que las imágenes animales de los autores latinoamericanos que retornaron de Europa son más el resultado de un proceso de dislocación del modelo romántico que de su prolongación. Así, las figuras animales protagonizan escenas de hambre y violencia y acompañan, amplificándolo, el combate feroz por la supervivencia de los hombres que se arremolinaban alrededor de las grandes ciudades: “el vulgo”.²⁹

28 En Argentina se conoce como matahambre a la carne que se encuentra entre el costillar y el cuero del ganado; se consideraba una carne de escaso valor y era utilizada como parte del mísero salario del trabajo de los despostadores.

La lectura de los fragmentos de Bello (1781-1865) y Echeverría (1805-1851), pertenecientes a la misma época, nos muestran, desde estéticas diferentes (la de Bello, más cercana al neoclasicismo, y la de Echeverría, que abre el Romanticismo a la realidad social de la periferia hasta volverlo irreconocible), la atención sostenida con la que ambos tratan las relaciones entre hombres y animales. Tanto los animales importados de Bello como es el caso de las ovejas colocadas, casi forzosamente, en la naturaleza americana, así como los animales silentes y anónimos que Echeverría sitúa en un escenario de exacerbada violencia vuelven porosa la frontera entre lo humano y lo animal a la vez que transmiten las relaciones entre la literatura, lo político y los procesos de inserción y montaje de las figuras animales en las escrituras de esta época. Las ovejas de Bello reflejan la predominancia de los animales europeos³⁰ en una zona inusual, en el más álgido panorama por la liberación e independencia de las tierras americanas. Mientras que el ganado sacrificado en el matadero va más allá y articula el territorio, la naturaleza y el animal en una sola y verosímil relación. Es posible que la narración de Echeverría choque por su crudeza pero está destinada a tomar una clara posición política en un territorio ya constituido pero en constantes luchas por el poder. Precisamente la incursión de animales en estos textos que hablan de una realidad concreta anuncian las escrituras hispanoamericanas de reivindicación nacional que se consolidan, como veremos, con José Martí.

1.2. Voluntad territorial y representación mimética: los animales propios

El primer ejercicio de los poetas hispanoamericanos fue mirar con ojos nuevos la naturaleza propia privilegiando la creación por encima de la imitación. En este momento tiene un papel fundamental la imaginación, ya que, tal como escriben Lindon y Hernaux (2012) a través de ella “se objetivan formas de apropiación de los espacios” (p. 10). En efecto, la imaginación juega un doble rol: por un lado, permitió a los modernistas introducir el espacio americano en la literatura; por otro, contribuyó a que este último fuese

29 El vulgo, para los hombres de la ciudad letrada de la época era, además del hombre pobre, el analfabeto. Escribió Sarmiento en una de sus cartas: “Toda mi pobre ciencia fue siempre conocer los títulos de muchos libros. La ignorancia del vulgo consiste en no conocer esos nombres de libros”. (Sarmiento, 1988. p.253)

30 Lobos, zorros, conejos, ardillas.

organizado y distribuido por los propios escritores (pensemos que un número significativo de ellos alcanzó un importante poder político). Sin embargo, dicha configuración del espacio apuntaba a ser una réplica de las urbes europeas que estos autores conocieron. Del mismo modo, la experiencia de desarraigo de los campesinos, los inmigrantes, los criollos que iban y volvían a las nuevas ciudades americanas es una transposición de las vivencias de los escritores durante su estancia en las metrópolis del viejo continente.

La esencialidad de las tierras americanas, desde una percepción tangible y cruda, es un rasgo muy importante del modernismo latinoamericano que dista de la tendencia exotizante que encontramos por ejemplo en *Atala*³¹, la obra de Chateaubriand que, junto con *René*, consolida la visión romántica del “buen salvaje”. Chateaubriand representó el Nuevo Mundo como el lugar de la utopía, limpio de paganismos, como el escenario de una vida armoniosa bajo los preceptos de la religión cristiana, de manera que lo religioso se imponía sobre lo natural o lo salvaje. Pero, además, estas obras tuvieron una recepción favorable por su descripción de paisajes naturales de belleza pintoresca y poblados de animales hermosos y mansos a imagen y semejanza de la obra divina. Escribió Chateaubriand con respecto a *Atala*: “No sé si el público gustará de una historia que sigue unos trámites diferentes de todos los conocidos, y que presenta una naturaleza y unas costumbres del todo extrañas” (Chateaubriand, 1975, p. 439). En *Atala*, la naturaleza y sus escenarios se suceden como un trasfondo artificioso, los ríos y fuentes transmiten sonido armoniosos y musicales, los animales y los demás elementos naturales también forman parte de este *locus amœnus*:

Una multitud de mariposas, de luciérnagas, de colibris, de cotorras verdes, de grajas azules vienen a prenderse a estos muscos, y a hacer con ellos el efecto de un tapiz de lana blanca, en que el artífice Europeo habría bordado un conjunto de insectos y de pajarillos brillantes. (Chateaubriand (1975, p. 462)

En las páginas de *Atala* se patentiza uno de los imaginarios que desde la Edad Media hasta el Modernismo hispanoamericano predominó para narrar lo indio, lo caribeño, lo nórdico, lo pampeano, etc., en definitiva, todo lo que no era europeo. Aunque Chateaubriand no fue el único romántico que representó la naturaleza americana y a sus pobladores desde una

³¹ René de Chateaubriand (Saint-Malo, 1768-París, 1848). *Atala* fue subtitulada por su autor como “Un drama entre salvajes”.

perspectiva evangelizadora o misionera –también lo hicieron los naturalistas, los descubridores–. Este imaginario del “buen salvaje” o del aborígen bondadoso no coincide exactamente con el heroico que elaboraron los primeros románticos hispanoamericanos a partir de su indagación en el pasado prehispánico. Ejemplos de este imaginario épico autóctono son las figuras de *Tabaré*, poema épico de Juan Zorrilla de San Martín (1888); *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, de Faustino Sarmiento (1845); *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández (1872).

Estas composiciones ante todo se proponían dar un origen mítico a pueblos colonizados o en proceso de construcción nacional. Por ello, los aborígenes son representados como figuras de gran heroicidad y sacrificio y dadores de una estirpe que había que resguardar. Estos autores utilizando la terminología de Gutiérrez Girardot han sido definidos como “novelistas de la raza”. Este término es algo impreciso porque algunas de estas obras como es el caso de *Tabaré* y *El gaucho Martín Fierro* son poemas en los que lo épico y lo lírico se confunden, prevaleciendo la estructura versal. Conviene aquí destacar la diferencia substancial entre estas obras y la de su predecesor más remoto, el Inca Garcilaso de la Vega, quien, tres siglos antes, buscó restaurar un esquema mítico para sus ancestros, pero desde la cercanía y la visión documental del historiador³². Dividido entre la nostalgia por la lengua quechua que aprendió en su infancia y el apego por el español, el Inca Garcilaso no dejó de plantear la conflictividad del mestizaje, al mismo tiempo que afirmaba la intraducibilidad de la toponimia quechua a la lengua imperial. La trayectoria lingüística como traductor del Inca Garcilaso pareciera un gran periplo en el que buscaba aquellas palabras equiparables al quechua y que no tenían un registro escrito; tal como señala el autor, para esta tarea se precisa un *quipucamayoc*³³, personaje extinguido con la colonización. Con la pérdida de esta figura, se desvanece también la posibilidad de

32 Inca Garcilaso de la Vega (Cuzco, 1539-Córdoba, 1636). Hijo de la princesa Inca Chimu Oello y del militar español Sebastián Garcilaso de la Vega, nació en plena violencia de la conquista española. El trabajo testimonial de este autor posee una reconocida calidad estética, inusitada en los documentos históricos. Sobre el valor literario de la obra del Inca Garcilaso afirmó Menéndez Pelayo: “Como prosista es el mayor nombre de la literatura americana colonial”, (Menéndez Pelayo, 2008). En *Los Comentarios reales de los incas*, obra que se publicó en Lisboa en 1609, registra con nostalgia conversaciones, correspondencias, tradiciones y describe a personajes de la sociedad peruana virreinal. Además del doble valor documental y literario de la obra del Inca Garcilaso, hay que señalar su desempeño como traductor al castellano de los *Diálogos de amor*, obra en italiano de León Hebreo.

33 Dignatario educado por los amautas para leer, archivar e interpretar los *quipus*. Su principal función era la contabilidad y administración de los bienes del Imperio. El *quipucamayoc* de más rango era el secretario del *Inka*, le seguían en orden de importancia el secretario del Consejo Real y el Contador del *Tawantinsuyu* (territorio incaico).

registrar de modo fidedigno documentado las heroicas hazañas de los aborígenes, lo que genera un vacío de verosimilitud.

Con estos antecedentes, la urgencia de los modernistas hispanoamericanos era ejercer su fuerza creadora, desde su propio entendimiento de unas tierras americanas que aún estaban siendo cartografiadas y con historias nacionales en vías de construcción. La independencia artística es parte del trazado del nuevo proyecto político, de ahí el surgimiento de preocupaciones muy profundas de los intelectuales de esta época y no pocas contradicciones en el seno de la propia clase letrada, como la coexistencia de una literatura urbana y una pastoril, coetáneo esta última del Romanticismo, la profesionalización del escritor en un momento en el que este debe hacer patente su compromiso con las nuevas naciones ejerciendo cargos políticos, la aspiración a la laicidad a pesar de fuertes lazos con la Iglesia, el abolicionismo como parte del proyecto republicano defendido por “ilustres” (así se llamaban entre ellos), a menudo propietarios de haciendas con esclavos, etc.

Como hemos venido señalando, las escrituras de los modernistas hispanoamericanos subordinan la continuidad de los modelos miméticos heredados del Romanticismo europeo al establecimiento de un espacio literario propio donde la protagonista sea la naturaleza americana.

Los modernistas buscan, hasta lograr la independencia y aún después, conjugar la exigencia de establecer nuevas y propias formas de expresión con la de explorar su espacio geográfico para salir de la asimilación que José Martí denuncia así: “Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisino, el chaquetón de Norteamérica, la montera de España.” (Martí, 1973, p. 38) Este aglutinamiento de tendencias que vuelve indefinible el Modernismo hispanoamericano, tal como hemos señalado al inicio de este capítulo, contrasta con la omnipresencia de los animales tratados desde la materialidad por todos los autores y tendencias del movimiento.

Precisamente en la obra de José Martí (1853-1885)³⁴ ya se proyectan una sensibilidad y una mirada nuevas sobre la naturaleza muy diferentes de las del Romanticismo. La obra de

³⁴ José Julián Martí Pérez (Cuba, 1853-1895) escritor y político, mentor y líder de la independencia cubana. Hijo de españoles. A partir de la muerte de su maestro y orientador político Rafael María de Mendive, en 1869 fundó *El diablo cojuelo*, iniciándose también como periodista, actividad que mantuvo durante toda su vida. Fue encarcelado a los diecisiete años por pertenecer a grupos insurgentes y posteriormente alcanzó un

Martí hace evidente la conciencia del poeta cubano sobre la nueva época que está iniciando la literatura hispanoamericana:

En este cambio de quicio al que asistimos, y en esta refacción del mundo de los hombres en que la vida nueva va, como los corceles briosos por los caminos, perseguida por canes ladrones; en este cegamiento de las fuentes y este anublamiento de los dioses, – *la naturaleza* el trabajo humano, y el espíritu del hombre se abren como inexhaustos manantiales puros a los labios sedientos de los poetas: – vacíen de sus copas de preciosas piedras del agrio vino viejo y pónganlas a que se llenen de rayos de sol, de ecos de faena (...). De esta manera lastimados los pies y los ojos de ver y andar por ruinas que aún humean, reentra en sí el poeta lírico, que siempre fue, en más o menos poeta personal, – y pone los ojos en las batallas y solemnidades de la naturaleza, aquel que hubiera sido en épocas cortesanas, conventuales o sangrientas poeta de epopeya. La batalla está en los talleres; la gloria y la paz; el templo en toda la tierra; el poema en *la naturaleza*³⁵. Cuando la vida se asiente, surgirá el Dante venidero, no por mayor fuerza suya sobre los hombres dantescos de ahora, sino por mayor fuerza del tiempo. (cit. Martí, 1991, pp. 58-59)

En este fragmento del prólogo al *Poema del Niágara* (1862) de Juan Antonio Pérez Bonalde, Martí, por una parte, reivindica la importancia de los objetos cotidianos para que “se llenen de faena”, liberados del preciosismo, es decir del estilo de algunas tendencias poéticas europeas como el parnasianismo centradas en el juego con los recursos expresivos sonoros y visuales, y, por otra parte, proclama la preponderancia del imaginario de la naturaleza americana sobre algunos tópicos románticos europeos. Podemos decir que el prólogo al *Poema del Niágara* da inicio a la tarea que Lezama Lima define como: “Completar esa escritura dejada vacía por los clásicos” (Lezama Lima, 2015, pp. 379-380). En efecto, “completar este vacío” es un proceso muy lento, porque no existe todavía una política común ni oficial para emprender un nuevo rumbo literario acorde a una literatura que empezaba a eclosionar.

Las figuras animales de Martí, dotadas de una fuerte presencia, transitan entre la poesía y el discurso político. Más allá de su función descriptiva, los animales martinianos aportan a los textos un poder vivificador, que reside en su calidad de vivientes, desde los más pequeños insectos hasta los mamíferos más grandes. En su conocida frase “Viví en el

indulto por sus pésimas condiciones de salud. Se trasladó a España y en Zaragoza obtuvo el título en derecho y filosofía. Volvió a América y en México contrajo matrimonio, regresó a Cuba, desde donde nuevamente fue deportado a Estados Unidos. En el exilio se dedicó a la literatura (novela, poesía y crítica literaria) y al periodismo, colaboró en La Revista Venezolana, *La Opinión Nacional* de Caracas, *La Nación de Buenos Aires* y la *Revista Universal de México*, pero, sobre todo, se ocupó de organizar la independencia de Cuba. Murió en medio de un combate por la independencia en la localidad de Dos Ríos.

35 La cursiva es nuestra.

monstruo y le conozco las entrañas”, Martí establece una analogía del poeta con Jonás, el personaje bíblico: el poeta se representa como el que prodigiosamente sobrevivió en la panza de la ballena, es decir, el imperio norteamericano, animal gigantesco que engulle todo lo que encuentra a su paso. Este apunte ejemplifica las numerosas metáforas animales procedentes del ámbito religioso que adquieren un sentido político acorde con el de la misión del escritor en un mundo recién avizorado. El momento histórico implicaba a la vez una urgente irrupción en la historia y un trabajo paciente:

Suspensa, pues, de súbito, la vida histórica; hartos nuevas aún y hartos confusas las instituciones nacientes para que hayan podido dar de sí, porque a los pueblos viene el perfume como al vino, con los años,— elementos poéticos; sacadas al viento, al empuje crítico, las raíces desmigajadas de la poesía añeja; la vida personal dudadora, alarmada, preguntadora, inquieta, luz bélica; la vida íntima febril, no bien enquistada, pujante, clamorosa, ha venido a ser el asunto principal y, con la naturaleza, el único asunto legítimo de la poesía moderna (Martí, 1991, p. 59)

La urgencia de esta irrupción en la historia —precedida de un cambio de conciencia tal como reflejan las palabras de Martí, respecto a la vida, a las instituciones y, especialmente, a la naturaleza— contrasta con el estado contemplativo y la quietud de los poetas españoles contemporáneos de Martí a los que se refiere Octavio Paz: “Para ninguno de ellos el mundo físico fue un problema: aceptan la realidad tal cual es o la condenan.” (Paz, 1971, p. 57). En Martí, resuena la misma percepción de la naturaleza que tenían los románticos. Sin embargo, el poeta cubano intenta someterla al filtro de la *mímesis* aristotélica³⁶ a pesar de que la naturaleza americana no facilitaba este tipo de representación casi plástica. Así, el ejercicio mimético de Martí viene a ser la expresión de un deseo de originalidad:

si la poesía es imitación y tiene como modelo a la naturaleza, —no como la entendían los griegos (...) pero aún enlazada al caos primordial, creándose a sí misma, en permanente movimiento, representada como un objeto estable, ordenado, como diría Aristóteles, por el lenguaje, percibido en relaciones tempo-espaciales ideadas por la acción del pensar—, entonces el hombre, en este caso el poeta, se constituye en un sujeto deseante, y la poesía su acción creadora, anhela realidad o, en palabras de Octavio Paz, “la poesía sería hambre de realidad”. (Malatesta, 2008 p. 26)

³⁶ Aristóteles da al concepto de *mímesis* un significado paradójico, pues concibe la obra del creador como transformación de los elementos de la realidad, pero con base en esa realidad, es decir, un proceso de la evidencia, pues a través de la réplica de las acciones de los hombres se configura la tragedia: “Y puesto que la tragedia es imitación de personas mejores que nosotros se debe imitar a los buenos retratistas” (Aristóteles, 2008, 14 54b10, p. 181). También descarta los animales grandes pues no pueden visualizarse a la vez, y a los pequeños por que no se puede visualizar sus partes. por ello habría “Una sola imitación es imitación de un solo objeto”, aunque el autor lo aplique a la estructura de la fábula. El concepto *mímesis* en muchas épocas se lo ha asociado a la verosimilitud, más que a la copia o réplica.

La mayor parte de los románticos atisban en la naturaleza una conciencia dormida, un vínculo que pasa inadvertido y que solo puede ser descubierto por la gran intuición del poeta, acentuando las ensoñaciones y lo sobrenatural. En tanto que Martí tiene ante sus ojos una naturaleza casi incognoscible, de representación difícil, donde un elemento natural, lago, río, o volcán, se impone a otro, lograr una representación articulada es una ardua tarea. En el imaginario de Martí permanece la idea romántica de que hay un principio latente que articula toda la materia, pero este principio se torna casi oculto ante la imponente realidad de la naturaleza americana donde un elemento geográfico se escinde y captura toda la fascinación. Los elementos del paisaje hispanoamericano cobran espectacularidad por su aspecto real, volcanes, ríos, valles constituyen tema o motivo de los poetas de estos lugares. Los precursores del Modernismo además de constatar la realidad de la naturaleza se enfrentan a una búsqueda afanosa de signos con los que representar elementos que no son ni simples ni fijos, sino dinámicos y de una complejidad que va más allá de la relación entre ellos. Estas condiciones de la geografía despiertan sensaciones de indefensión y miedo ante la naturaleza: “el horror misterioso que sentiste al borde de la inmensa catarata”, escribió Antonio Pérez Bonalde en su *Poema al Niágara*, prologado por Martí (1993, p. 317).

Las creaciones martinianas reflejan el pasaje de una forma de representación en la que predomina el deseo verdaderamente romántico de ver la mayor diversidad posible de fuerzas y formas caóticas reunidas por algún vínculo armónico. Ese vínculo es para Martí su ideario político. En el ideario martiniano, los animales son presencias encerradas en un significado fijo; la presencia de estas vidas animales le permite neutralizar lo telúrico de la geografía americana: si estas tierras son habitadas por animales, ya no serán tan inhóspitas para el hombre. La imagen inicial de la gloria caballeresca tan admirada por Martí deviene en una inadecuada abstracción, por lo que dirige su búsqueda a las posibilidades representativas de los animales autóctonos; por su contundencia y novedad, estos animales harán posible transmitir toda la fuerza ideológica del discurso martiniano.

Previamente había que dar un valor afectivo a la naturaleza americana, tan diversa que no podía resumirse ni en las tesis de naturalistas como Buffon, ni en modelos idealizados. Escribe Martí: “Mal ayuda a un país el que lo presenta como una selva enmarañada, donde las mulas no tienen donde poner el pie” (Martí, 1946, p. 301). De manera que antes de

poner el animal había que representar esta naturaleza omnipresente, como un lugar a la vez habitable, domesticado, fuente de inspiración poética y también como un nuevo mundo para la observación científica. Dice Martí:

Ciencia y literatura han de copiar la naturaleza en la que lo útil va siempre acompañado de lo trascendental (...) el árbol, de la naturaleza está cargado como todos los árboles de frutos y de flores –que llevan la semilla de los frutos. Flor sin fruto viciaría al árbol, que se iría todo en hojas: Fruto sin flor no podría ser. La imaginación es la vanguardia y como poeta de la ciencia. La idea madre del hecho. La flor, cubierta del maternal fruto. (Martí, 2011, pp. 407-408)

En la naturaleza encuentra Martí su territorio referencial; el poeta la desmonta como lo hace con el árbol en su análisis e integración de la naturaleza, el hombre era fundamental. Por ello, el escritor cubano describe compasivamente a los desterrados de los espacios naturales, los habitantes de las metrópolis, en las que malvivieron muchos escritores románticos. Las grandes ciudades en la poesía martiniana son asociadas al sufrimiento humano:

Estrechase en las casas la apretada
gente, como un cadáver en su nicho:
y con penoso paso por las calle
pardas, se arrastran hombres y mujeres
tal como sobre el fango los insectos
secos, airados, pálidos, canijos
(Fragmento de “Envilece, devora...”, Martí, 1991)

Sin duda el imaginario animal de Martí le permite comparar las formas de vida modernas cercanas a las formas más paupérrimas de vida animal. Martí subrayó la complejidad representativa de la naturaleza: “Como para mayor ejercicio de la razón aparece en la naturaleza contradictorio todo lo que es lógico” (Martí, p. 1991, p. 54). Pese a esta cualidad de la naturaleza que se opone a lo real modélico, esta constituye el eje principal sobre el que se sustenta el imaginario de Martí, un imaginario cuya inequívoca característica es lo telúrico. En referencia a esta característica, Alejo Carpentier recuperó la noción de barroco en una conferencia titulada “Lo Barroco y lo Real maravilloso”:

Nuestro mundo es barroco por la arquitectura –eso no hay ni que demostrarlo–, por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos. (...) nuestra naturaleza es indómita, como nuestra historia que es historia de lo real maravilloso y de lo insólito en América. (Carpentier, 2003, p. 84)

Efectivamente, la naturaleza a la que se refiere Carpentier es una naturaleza dinámica, clamante, convulsa que hace del poeta una criatura deseante en los términos juanramonianos de “encontrar el nombre exacto de las cosas” más allá de su apariencia; en cierto modo, muchos poetas modernistas persiguieron el mismo objetivo y presagiaron la poética juanramoniana, sin excluir su dimensión religiosa. Conviene recordar que durante su prisión Martí tuvo como libro de cabecera un ejemplar de la Biblia. Aun siendo la producción ensayística de Martí eminentemente política, hay en ella un importante lugar para la trascendencia que provenía de sus lecturas de los místicos españoles. En 1886, Martí dijo: “Toda rebelión de la forma, arrastra una rebelión de esencia” (Fernández Retamar, 1973, p. 12).

En 1882 en el ya referido prólogo al “Poema del Niágara” de Juan Antonio Pérez Bonalde, Martí afirmó: “Otros fueron los tiempos de las vallas alzadas; éste es el tiempo de las vallas rotas. Ahora los hombres empiezan a andar sin tropiezos por toda la tierra” (Martí, 1991, p. 56). Asumir la naturaleza americana era inaugurar otra temporalidad, atesorar material poético en una naturaleza que había sido considerada bárbara implicaba el ejercicio de interpretarla a través de sus climas, sus olores, su sonido, y, en primer término sus animales, es decir, encontrar otra forma de apropiación a través de imágenes que no la modifican, ni la sustituyan y que transmitan el pensamiento libertario.

Ante una naturaleza propia en la que no se había reparado literariamente, Martí escribió: “Hay tanto que decir, que ha de decirse con el menor número de palabras posibles” (Martí, 2006, p. 119). Los animales se prestan especialmente a esta condensación de significados que perseguía Martí. El poeta fue un profundo admirador de los mundos animales. Según refiere González Esteva (2014), Martí había estudiado las obras de Simón Simón ben Shalaf³⁷. En los escritos de Martí, la observación de animales como arañas, luciérnagas, orangutanes, vacas y especialmente caballos se desplazan por los textos, como si estos configuraran otra naturaleza. De este conocimiento, Martí conserva aspectos imprescindibles que hacen del animal, por su propia condición, un elemento fundamental de su sátira política. En los textos martinianos los rasgos del animal se traspasan al hombre; al contrario de lo que sucede con la mayoría de los animales de la tradición

³⁷ Rabino del siglo II, fue conocido como el “investigador de la materia”.

fabulística lo que permanece en la escritura del autor cubano es el rasgo humorístico característico de la sátira.

Las figuras retóricas que con más frecuencia aplica Martí a sus animales son la analogía y, especialmente, la alegoría, para expresar las contradicciones que combinan progreso y decadencia, cuyo antagonismo caracteriza a los países hispanoamericanos en los albores del siglo XX. Especialmente la alegoría hace posible el trazo de una doble perspectiva del animal martiniano: la imagen de una hormiga incubando huevos de águila, para significar los anhelos libertarios de un pueblo que se ve a sí mismo pequeño de forma errónea. Asimismo González Esteva refiere que las hormigas inspiraron³⁸ a Martí un catálogo de comparaciones en las que también se incluye el poeta y las imágenes:

Ve hombres proclives a las extravagancias estirando las ideas naturales, tallando esculturas universales en una hormiga personal. Advierte que no es poeta el que echa una hormiga a andar con una pompa de jabón al lomo, y previene sobre la tendencia a poner globos de imágenes sobre hormigas de pensamiento. (González Esteva, 2013)

El poeta abanderado de la independencia de España también se sirvió de los animales para denunciar el imperialismo norteamericano, casi siempre representado por figuras de animales con garras (águila, león, tigre) y venenosos (serpiente) que simbolizan el poder de aniquilación y el neocolonialismo predador de Estados Unidos. Para González Esteva la obra literaria martiniana es un arca en la que el poeta depositó delicadamente un mundo animal desconocido y opacado:

El arca es la obra literaria; la calamidad, la indiferencia, de varias generaciones de lectores a quienes solo han interesado el patriota, el intelectual y no el escritor imaginativo capaz de ver en un globo terráqueo un hombre toro que orbita en un laberinto estelar, se desdobra en un insecto volador y ávido de luz expira, quizás abrasado. (González Esteva, 2014, p. 11)

38 González Esteva, también señala que los experimentos de Simón de Shalafra, como el que mostraba como estos insectos atacaban a un ejemplar que mal orientó su camino, propiciaba la reflexión de Martí sobre su responsabilidad como conductor de su pueblo. Señala además que Martí conocía el aprecio de varios personajes de la ciencia y también bíblicos como Salomón por estos insectos: “Salomón tuvo razón, pues la hormiga es animal que fabrica sus casas en tres pisos y almacena sus provisiones, no en el piso más alto de la casa, donde estarían expuestas a las lluvias, ni en el piso bajo, donde podrían sufrir de la humedad, sino en el piso del medio, donde deposita todo lo que puede recoger.” (citado en González Esteva, 2013, s. p.)

La escritura de Martí ilustra lo que él entendía como la misión del creador no emulador, pero además considera en primer término una ética del hombre de letras. Los imperativos martinianos pueden resumirse como la prioridad de la ética sobre la estética:

La justicia primero y el arte después (...). Cuando no se disfruta de la libertad, la única excusa del arte y su derecho a existir es ponerse al servicio de ella. ¡Todo al fuego, hasta el arte, para alimentar la hoguera! (Martí, 1973, p. 15)

Pero las palabras incendiarias de Martí no pueden interpretarse únicamente como la subordinación del arte a lo social. El autor cubano consideró el trabajo artístico como señal de superioridad de los pueblos y en varias ocasiones refrendó el valor del arte autóctono:

En poesía, ¿qué versos de la Colonia valen lo que la única oda, u odas, se reconoce de Netzahualcoyotl? En arquitectura, ¿qué pared de iglesia, o celebrado frontispicio, ni aun el del churrigueresco sagrario de México, vale lo que una pared de Mitla o de la casa del Gobernador? (Rama, 2015, p. 47)

El gran desafío de Martí fue configurar un modelo propio de representación literaria de una naturaleza predominantemente hostil cuya dominante verticalidad (volcanes, montañas nevadas, cataratas) exige abandonar las descripciones horizontales (el prado florido, la rivera de ríos con sauces) propias del *locus amœnus*. Este cambio de perspectiva es uno de los signos de abandono de los modelos venerados y el deseo de volver a las representaciones autóctonas, de ahí la alusión a Nezahualcoyotl³⁹ y a otras expresiones del arte prehispánico. A partir de Martí, los espacios naturales americanos con todos sus elementos y paisajes adquieren posibilidades de convertirse en material literario. Como ejemplo, nos sirve este fragmento del poema “Tábanos fieros” perteneciente al primer libro de Martí, *Ismaelillo*, donde el poeta da cuenta con gran realismo de la sensación auditiva que producen los tábanos:

¡Ya vuelan, ya se vuelan
Tábanos y gigantes!—
Escúchase el chasquido

39 Nezahualcōyotl nació en 1402, hijo de Ixtlilxōchitl, Señor de Texcoco y la princesa mexicana Matlacihuatzin. Ha pasado a la posteridad porque en él se reconcilian el poeta y el guerrero. Durante los cuarenta años de su gobierno organizó una administración muy avanzada para su tiempo y la cultura fue su prioridad. Instituyó los archivos de los “libros pintados” que contenían: cronologías, anales históricos, genealogías, fórmulas mágicas, leyes, ritos, oraciones. En su gobierno se crearon las escuelas de sabios y poetas.

De hierros que se parten;
 Al aire chispas fúlgidas
 Suben en rubios haces
 alfómbrase la tierra
 de dagas y montantes:
 ¡Ya vuelan, ya se esconden/
 tábanos y chacales!—
 Él como abeja zumba,
 Él rompe y mueve el aire, detiéndose, ondea, deja
 rumor de alas de ave
 (“Tábanos fieros”, 2014, p. 296)

Martí rompe las vallas para que una estampida de animales, eminentemente prosaicos terrestres y tropicales como los referidos en este poema encuentren un lugar, en medio de tensiones entre realidad e imaginación. Ello no impidió que otros animales, no exclusivamente autóctonos, siguieran presentes, sobre todo en su lírica. Por supuesto, en su caso, la voluntad terrestre de sus animales, o “hambre de realidad” en términos lezamianos, es la que predomina. Precisamente a ello se debe la vivacidad de las sensaciones auditivas que articulan el fragmento de “Tábanos fieros”. Este elemento también se combina con la visualización de los tábanos. Con el agigantamiento de estos insectos el autor acentúa la fiereza de los tábanos. Todo nos predispone a asociar la fiereza del animal a la del paisaje. Martí es, además, uno de los primeros escritores modernistas hispanoamericanos en adherir el lenguaje del pueblo a sus creaciones⁴⁰. La sumatoria animal-habla popular aportó otros matices sonoros y semánticos a la poesía. Martí establece una serie de analogías orgánicas entre animales, humanos y paisaje, leemos en *Versos libres*⁴¹:

Miro a los hombres como montes, miro,
 como paisajes de otro mundo, el bravo
 codear, el mugir, el teatro ardiente
 de la vida en mi torno: ni un gusano
 es ya más infeliz: ¡suyo es el aire,
 y el lodo en que muere también es suyo!
 (“Domingo triste”, Martí, 2014, pp. 411-412)

40 No obstante este fenómeno no se circunscribe únicamente al ámbito hispanoamericano; al respecto dice Paz: “Hacia los mismos años Jiménez y Machado proclaman la vuelta al «lenguaje popular». La diferencia con los hispanoamericanos es decisiva. El “habla del pueblo”, vaga noción que viene de Herder, no es lo mismo que el lenguaje efectivamente hablado en las ciudades de nuestro siglo. El primero es una nostalgia del pasado; es una herencia literaria y su modelo es la canción tradicional; el segundo es una realidad viva y presente: aparece en el poema precisamente como ruptura de la canción. La canción es tiempo medido; el lenguaje hablado es discontinuidad, revelación del tiempo real”. (Paz, 1994, p. 43).

41 Bajo este título se publicaron de forma póstuma los textos inéditos de Martí en 1985.

La presencia de la organicidad del animal no es una invención martiniana. En el siglo XIX, *Las flores del mal* (1857) ilustra abundantemente el campo semántico de la descomposición de la materia. Por su cercanía temporal y vigencia, el imaginario animal baudeleriano es uno de los modelos de imaginario que más pudo influir en las imágenes animales martinianas. Sin embargo, en la obra de Baudelaire impactan las figuras bestiales, destructivas y monstruosas que también exploran Mallarmé y los autores del decadentismo francés.

1.3. El imaginario animal infame del decadentismo

Mallarmé, en su célebre poema “Brisa marina” de 1893, escribió: “La carne es triste, ¡ay!, y todo lo he leído. / ¡Huir! ¡Huir! Presiento que en lo desconocido / de espuma y cielo, ebrios los pájaros se alejan” (Mallarmé, 2019). El viaje aparece como una necesidad imperiosa, enfatizada por la repetición del verbo “huir” entre signos de admiración. La hipérbole expresada en “todos” los libros (y también en el verso del mismo poema: “Nada, ni los jardines que los ojos reflejan”), transmiten al lector la nostalgia de un pasado ya cumplido, pero también cierta serenidad aportada por la imagen de los pájaros alejándose hacia un lugar indeterminado. Más allá de los rasgos compartidos por Mallarmé y Baudelaire, la diferencia entre uno y otro a la hora de representar anhelos lejanos radica en la ubicación del escenario marino mallarmeano, que permite al yo lírico liberarse de placeres, sensuales y librescos; el deseo impostergable de huir aparece también en Baudelaire:

...un embrujado desdichado
entre fútiles tanteos
“para escapar de los reptiles”
(Baudelaire, “Nadar”, 2006, p. 41)

En los versos de los dos autores predominan las preguntas existenciales. Los fragmentos citados reflejan el tránsito del imaginario arquetípico del mar como metáfora de aventuras, anhelos, con significados espirituales en Mallarme, como antídoto contra el tedio en Baudelaire, quien destaca el aspecto nocivo de los reptiles. La percepción exacerbada, rasgo de la poesía de Baudelaire, se expresa principalmente mediante la comparación y el cotejo:

Yo soy como un pintor que un Dios burlón
 Condena a pintar, ¡ah! sobre las tinieblas;
 Oh, cocinero de apetitos fúnebres,
 Yo hago hervir y como mi corazón,
 (Baudelaire, “XXXVIII Un fantasma”, 2006, p.89)

El *spleen* fue ampliamente expresado en un imaginario en el que los animales toman características infames y demoníacas. En el proceso a Baudelaire por el escándalo que significó su obra, se le juzgaba, además de por la apología del uso del hachís, por el hecho de que antes de la publicación de sus poemas “nunca se contempló semejante desfile de demonios, de fetos, de gatos y de podredumbre. El libro es un hospital abierto a todos los excesos de la mente, a todas las putrefacciones del corazón” (Burdión, 2006, p.37).

En *Las flores del mal*, animales como el albatros aluden a la pérdida de aureola del poeta y, junto al gato, son los más conocidos de Baudelaire. Sin embargo, estas dos figuras opacan un variado bestiario de chacales, insectos, panteras, lobos o pájaros. El tono destructivo de los poemas se acentúa por la proliferación de serpientes, moscas y gusanos. Estos últimos conforman un conjunto que remarca el aspecto corruptible de la carne:

Pero entre los chacales, las panteras, los linceos
 los simios, las serpientes, los buitres y escorpiones,
 los monstruos aulladores, gritadores, rampantes
 en el infame zoo de nuestras corrupciones
 (Baudelaire, “Al lector”, 2006, p. 75)

El “zoo infame” de Baudelaire alegoriza el cadáver, no solo como signo de lo percedero del cuerpo, sino también como imagen del íntimo mundo larval del poeta:

preso y hormigueante, como un millón de helmintos,
 un pueblo de Demonios nos bulle en el cerebro
 (“Al lector”, 2006, p. 75)

Sobre los efectos retóricos de los animales, escribió Baudelaire en una carta a Toussenel en enero de 1856: “Lo que yo tengo seguro en todo caso es que yo tengo un espíritu filosófico que me hace ver claramente lo que es verdad, incluso en la zoología, a pesar de no ser ni cazador ni naturalista (...) Suelo pensar que las bestias nocivas y repugnantes no son otra cosa que la encarnación...El acceso a la vida material, de los malos pensamientos del

hombre.” (citado en Benjamín, W. 2004. p. 258). Aunque las imágenes de animales que atacan a los hombres en la obra baudelariana están asociadas al éxtasis de los paraísos artificiales, al pecado, la necesidad y el tedio, son también frecuentes las alegorías del cerebro del poeta devorado por los insectos:

A sus pies, un tropel de celosos cuadrúpedos,
con el hocico alzado, dando vueltas rondaba;
en medio se agitaba una bestia más grande,
como un ejecutor que ayudantes rodean.
(CXVI “Un viaje a Citerea”, 2006, p.449)

Baudelaire no ocultó el deseo de alejarse de la tierra “cuando en húmeda celda se convierte”, (Baudelaire, 2006, p.305) en una especie de climatología proterva que difumina los horizontes y genera un vapor enfermizo. Sin embargo, el deseo de evasión hacia un lugar idealizado como en “Invitación al viaje”: “Todo allí es orden y belleza / lujo, calma y deleite” (Baudelaire 2006, p. 241) no puede materializarse. En ningún lugar encontró Baudelaire ese *ailleurs* inalcanzable. El poeta, como el albatros “otrora tan bello, ¡qué feo y qué grotesco!” es, en el moderno espacio urbano, “exiliado en el suelo en medio de abucheos”. (Baudelaire, 2006, p. 157).

Baudelaire halló en la imagen del albatros “exiliado en la tierra” el vehículo idóneo para su autorepresentación como exiliado también, que sufre irremediamente esta pérdida de aureola, esta caída. A través de la inversión de las cualidades del animal: “Sus alas de gigante le impiden caminar”, la imagen del albatros es la que permite expresar la contradicción de la ciudad moderna en la que los hombres se muestran a la vez “decrépitos y encantadores”. Baudelaire percibe la multitud humana con fascinación, como si se tratase de un deslumbrante cuerpo informe, a la vez que inhumano y efímero que se desplaza por la ciudad: “Por primera vez París, con Baudelaire se convierte en objeto de la poesía lírica. Esta poesía local se opone a cualquier poesía de terruño. La mirada que el genio lanza sobre la ciudad revela más bien el sentimiento de una profunda alienación” (citado en Benjamín W. 2004, p.57)

Lejos del “¡Detente instante, eres tan bello!” de Goethe, Baudelaire ya no mitifica lo instantáneo como condensación de plenitud. Al contrario:

Y pasan coches fúnebres, sin tambores ni música,
 por mi alma lentamente; la Esperanza, vencida,
 llora, y la Angustia atroz y despótica planta
 su negro pabellón en mi craneo abatido.
 (“Spleen” 2006, p. 305)

La semejanza entre el poeta y el lector —“Hipócrita lector, mi semejante, mi hermano”— proviene de la condición corruptible de todo lo viviente. La metáfora organicista de Baudelaire fundamentada en lo larvario vehicula la enfermedad y la muerte que es lo que lo une al “hipócrita” al “semejante”, “al hermano” con el poeta.

La fragilidad de la existencia y lo efímero del tiempo son representados por enjambres de animales implacables que alegorizan contundentemente las condiciones de vida y los criterios de progreso que atraviesa el siglo XIX. La serpiente en los textos de Baudelaire se asocia con la mujer, situada entre la animalidad del gato (un felino miniaturizado y domesticable) y la peligrosidad de la serpiente del Génesis culpable de la expulsión del Paraíso terrenal. En *Las flores del mal*, el gato es un animal alejado de las proverbiales representaciones de lo demoníaco o de la característica astucia felina; en la obra de Baudelaire este animal resulta de un proceso de miniaturización. En el soneto XIX, “La Giganta”, el yo lírico se imagina como minúsculo amante de una mujer monstruosamente inmensa:

Cuando en su poderoso numen hijos monstruosos
 a diario paría la Creación, yo quisiera
 haber vivido junto a una joven gigante,
 como un gato sensual a los pies de una reina
 (“XIX La Gigante”, 2006, p. 135)

1.4. Las imágenes de lo larvario

El sobrenaturalismo⁴² de la obra de Baudelaire roza lo fantástico, acentuando la fealdad del animal. En este énfasis sobrenaturalista la presencia de los animales impacta, como es el caso de los gusanos sobre la carroña, que podría interpretarse como una advertencia a la decadencia que se cierne sobre el hombre moderno. En su empeño por exagerar lo feo, lo

42 El sobrenaturalismo entendido como la potencia del artista o la capacidad del poeta para conectar con lo objetivo, fundirse con lo real, sin alejarse de los fenómenos sensoriales, sino al contrario ahondando en las apariencias externas con intensidad.

grotesco que hay en la realidad, Baudelaire trae a los poemas la descomposición de los cuerpos. El zumbido de las moscas es una suerte de música de fondo de un poema que celebra lo corruptible aceptando la existencia como un sucederse de vida y perecimiento; la carroña anuncia vertiginosamente la aceptación de la nada. En esta concepción, el animal y el hombre solo son pasajeros de un incesante flujo vital. En *Las flores del mal*, los seres humanos y los animales son reducidos a su naturaleza orgánica: alimañas, podredumbre, larvas, son integrados en un universo en el que todo tiene una condición cadavérica, en una agrupación informe que funciona más que como dispositivo de repulsión como el lugar para reclamar otros temas, motivos y formas que puedan también propiciar un cambio formal. Baudelaire sintetiza el paisaje, la ciudad, la lluvia desde espacios abiertos para luego ir enfocando su visión hasta un primer plano grotesco o macabro en el que los animales soportan toda la fuerza de lo sensorial.

Los animales de dos autores tan disímiles como Baudelaire y Martí ilustran la apertura de la literatura hacia lo político, la pobreza y las desigualdades sociales de la monarquía francesa de julio y de la colonia cubana. Las condiciones sociopolíticas de sus respectivos países abocan a los dos escritores a elaborar un discurso social implícito en su poesía. Baudelaire cuestiona la marginalidad y miseria de París, Martí combate y promueve la independencia respecto de España. Martí es el caso más representativo del poeta-soldado frecuente entre los autores del Romanticismo de Hispanoamérica.

Está claro que la organicidad de los animales baudelairianos, especialmente los gusanos, termina donde empiezan los animales martinianos. Martí consigue trazar correspondencias entre el gusano y la futura mariposa. Los gusanos y larvas martinianos parecen predestinados a un futuro aéreo, como el de la oruga. Martí admiró la prudencia y espera de los gusanos, pero sobre todo el vuelo que los transforma:

Yo he observado que los gusanos son cautos, pero no miedosos. ¿Quién con menos punto de apoyo busca en el aire su camino? Se asen por la cola, por la boca, por el vientre. Magníficos acróbatas son los gusanos. (González Esteva, 2014, p. 14)

Para González Esteva (2014): “Solo Martí vio un molusco con posibilidades de vuelo” (p. 12). Aunque este tránsito no sea evidente, Martí nos recuerda que los gusanos “buscan en el aire su camino”, o, como dice en otro de sus “Versos libres” de 1913: “Naturaleza siempre viva el mundo: /De minotauro yendo a mariposa” (Martí, 2001, p. 115)

Donde el ojo de Baudelaire vio un muro, un calabozo, espacios subterráneos y oscuros, los modernistas hispanoamericanos vislumbraron un espacio inconmensurable, que imposibilitaba percibir el lugar concreto de su lucha. Sin estrategias ni planes exactos empiezan a surgir voces diversas, cada una de las cuales irá por caminos distintos. En este momento específico del surgimiento de la literatura hispanoamericana todo es incertidumbre, por lo que los escritores, pese a sus renuencias, siguen manteniendo una suerte de espejo en los modelos europeos. Lo que devuelve ese espejo es descrito por Martí:

No hay obra permanente, porque las obras de los tiempos de reenquiciamiento y remolde son por esencia mudables e inquietas; no hay caminos constantes, vislúmbrense apenas los altares nuevos, grandes y abiertos como bosques. En este escenario cambiante, en este desconcierto de la mente, en esta revuelta vida sin vía fija, carácter definido, ni término seguro, en este miedo acerbo de las pobrezas de la caza", no son posibles "aquellas celosas imitaciones de gentes latinas que se escribían pausadamente, año sobre año, en el reposo de la celda, en los ocios amenos del pretendiente en corte, [...], en la beatífica calma que ponía en el espíritu la certidumbre de que el buen indio amasaba el pan, y el buen rey daba la ley, y la madre Iglesia abrigo y sepultura. (Martí, 1991, p. 56)

Martí observó la dificultad de un “reenquiciamiento” de la tradición en una maraña en la que apenas se pueden entrever “los altares nuevos, grandes y abiertos como bosques”; sin embargo, el poeta cubano se empeñó en edificar su sueño poético y político sobre esa inmensidad. Para Martí, literatura y sociedad son indistinguibles: ambas debían mantener un fuerte anclaje en lo real, entendido como aquello previo a todo artificio retórico:

Contra el verso retórico y ornado
 El verso natural. Acá un torrente:
 Aquí una piedra seca. Allá un dorado
 Pájaro, que en las ramas verdes brilla,
 Como una marañuela entre esmeraldas.–
 Acá la huella fétida y viscosa
 De un gusano: los ojos, dos burbujas
 De fango, pardo el vientre, craso, inmundo.
 (“Contra el verso retórico”, Martí, 2001, p. 2003)

El abordaje de la geografía americana por parte de los primeros modernistas ilustra la interrelación entre el carácter subjetivo de la literatura y el objetivo y medible de la geografía. En efecto, la geografía hispanoamericana constituyó para los modernistas un sistema omnipresente que condiciona y dificulta la acción humana, igualando al hombre

ilustrado y racional con el animal más impulsivo. Los escritores europeos reaccionaron con sorpresa ante un paisaje indómito tan diferente de los domesticados campos y jardines del viejo continente. La sucesión ordenada de las estaciones del año desaparece dando paso a una naturaleza imprevisible y caótica. El Modernismo hispanoamericano en sus inicios muestra al hombre prisionero de una temporalidad en la que nacimiento, crecimiento y muerte de la naturaleza no aparecen en un ciclo ordenado. La concomitancia de fenómenos meteorológicos que en otras latitudes se identifican con una determinada época del año vuelve aún más inviable la posibilidad de tomar el control del medio natural: La diferencia entre los espacios geográficos europeos y los latinoamericanos queda ilustrada con estas palabras de Henry Michaux:

En Ecuador nunca me sentí yo mismo, pues aquellos 465 metros por segundo en esos países, mientras yo nací donde la Tierra sólo gira a la velocidad de 250 metros cada segundo, ejercieron sobre mí un fuerte influjo, ya que soy muy sensible a toda suerte de giros y vueltas.” (citado por Iwasaki, 2020)

La ausencia de una percepción sólida del alcance y proyección de su trabajo literario fue la que llevó a los poetas hispanoamericanos a mirar a su alrededor. Más que elaborar un paisaje propio que, aunque inspirado en los cánones europeos, se sustente en espacios naturales americanos, los primeros escritores de este periodo extienden, hasta dejarlo irreconocible, el concepto de paisaje: construir un paisaje como un todo pictórico resulta muy difícil en un territorio americano inabarcable, desconocido e inhabitado. La introducción de animales locales en este paisaje conlleva un doble trabajo poético: por una parte, construir un nuevo tejido referencial hasta entonces ignorado y desdeñado por los escritores; por otra, tratar las figuras animales como imágenes poéticas y explorar su potencial simbólico. Los nombres de lugares, animales y plantas autóctonos que no habían sido tenidos en cuenta hasta entonces por los escritores se convierten en parte integrante del texto literario, con todo el peso de su realidad configurando la singularidad de “lo americano”.

Según Rama los inicios del modernismo suponen, más que una ruptura absoluta con la tradición europea, una continuidad aunque profundamente marcada por el acceso a la literatura hispanoamericana de una realidad hasta entonces ignorada. A este respecto dice Auerbach: “La voluntad idealista tiene que verse en consonancia con la realidad existente, por lo menos, en la medida necesaria para poder encontrarse con ella, de modo que ambas

se entrelacen, choquen y provoquen al chocar un conflicto con lo real.” (Auerbach, 2014, p. 322). “La rosa blanca”, antigua heredad romántica que Martí cultiva tanto “en junio como en enero” causa cierto choque o extrañeza en una naturaleza eminentemente tropical. En este poema de 1881, Martí no sacrifica la flor más emblemática de la lírica occidental en aras de la coherencia de una vegetación americana agreste, sino que, forzando su “aclimatación”, la coloca junto a elementos tan dispares como el cardo y la ortiga.

En “Cuaderno Martiniano”, el poeta registra una suerte de consigna: “Escribir como se pinta, frente al objeto, no de memoria”(Martí, 1997, p. 49). Esta confianza y afán de Martí en la reproducción fiel, es decir, en la descripción simple, puso a prueba la imaginación y la técnica del escritor, sobre todo cuando se trataba de describir/pintar al animal. Conviene recordar que, a diferencia de un objeto o de una planta, el animal, dotado de movimiento y capaz de interactuar con los hombres de diversas formas, crea, en el observador, múltiples imágenes, no solo de su apariencia externa sino también de su significado simbólico y espiritual. Sin duda, la concepción no rupturista del modernismo expuesta por Rama no puede ser más acertada en el caso del poeta cubano: a la sombra de los grandes modelos heredados, Martí, incluyendo en su poesía lo americano no se separa totalmente de la tradición europea, sino que introduce variaciones y establece un diálogo entre lo local y lo extranjero.

Martí registró los lenguajes animales –gruñidos, resoplidos, trote, etc.–, pero sin escindirlos del mundo de los hombres, acentuando el vínculo indisoluble entre lo animal y lo humano, pues como apunta González Esteva (2014):

El mundo animal está, en concreción, en toda asociación o persona humana. Cada hombre lleva en sí el mundo animal, en que a veces el león gruñe y la paloma arrulla, y el cerdo hocea. (p. 13)

El poeta cubano evitó todo artificio, destacando por encima de todo la naturalidad y la llaneza de sus imágenes, del lenguaje y la gestualidad animales. Dice el poeta cubano en el prólogo al Poema del Niágara: “desprestigiadas y desnudas todas las imágenes que antes se reverenciaban; desconocidas aún las imágenes futuras, no parece posible, en este desconcierto de la mente, en esta revuelta vida sin vía fija, carácter definido”. (Martí, 1991, p.55)

2. La mula patriótica

Los animales de la escritura martiniana no son sujetos individualizados, sino elementos que se integran a un conjunto faunístico. Abejas, tigres y otros animales cumplen funciones en relación, no aisladamente. Nos sirve de ejemplo el citado poema “Tábanos fieros”, a lo largo del cual se van incorporando, los chacales, los tigres, todos enunciados en plural: se trata de “catervas”, “hordas”. El animal martiniano es, pues, eminentemente colectivo. Estos animales comunales o colectivos refuerzan la idea de apertura hacia los demás. En esta colectivización bien pueden cambiarse los caracteres de un animal a otro:

El que vive en un credo autocrático es lo mismo que una ostra en su concha, que solo ve la prisión que la encierra y cree, en la oscuridad, que aquello es el mundo; la libertad pone alas a la ostra. (González Esteva, 2014, p. 12)

En este sentido “ponerle alas a la ostra” suspende el concepto de lo bello, pero no deja de referirse a una realidad objetiva. Al transponer las partes de un animal a otro, no construye un híbrido sino una metáfora de las posibilidades libertarias, que, ante todo y como venimos señalando, debían incluir las expresiones populares de los lugares donde permanecían latentes las particularidades hispanoamericanas. Paradójicamente, estos lugares intentaban replicar las ciudades europeas.

Hay un animal predilecto en la escritura del autor cubano: la mula. A diferencia del caballo, la mula nunca fue considerada un animal de la nobleza. Sin duda, la naturaleza radicalmente híbrida de la mula impediría su entrada en el parnaso animal. Pero tampoco es una figura que pasa desapercibida, puesto que es la metáfora por excelencia de lo impuro, de lo rústico. Dada su resistencia física, la mula se asocia al trabajo rural y, sobre todo, se trata de un animal híbrido, pues resulta del cruce de la yegua y el burro. El asno y la yegua no procrean espontáneamente, su unión es forzada y antinatural, lo que nos recuerda que muchas criaturas híbridas se asocian a lo monstruoso. No en vano, Buffon consideraba que dada la esterilidad de estos animales, eran criaturas grotescas⁴³. Así, este equino refleja de manera especial la gran capacidad del hombre para modificar el curso de la naturaleza, del mismo modo que el proyecto independentista martiniano requería dar un

⁴³ En la Antigüedad se colocaba a una yegua para amamantar a un potrillo de poca edad, con el fin de que este se adaptara tempranamente al contacto con la yegua. De esta manera se pretendía eliminar el natural rechazo entre especies distintas.

giro de 180 grados al orden establecido. Pero también revela la fragilidad de sus aspiraciones políticas; como en el proceso de reproducción de este animal, se requería la adaptación de unos y otros.

La hibridez de la mula puede trasponerse en el plano poético: las imágenes modernistas también son híbridas pues amalgaman elementos de diferente naturaleza y, como el asno y la yegua, de forma aparentemente forzada. En una naturaleza tropical, un *locus horribilis* o “un infierno verde” —en el caso específico de la selva—, los animales de las grandes tradiciones abren paso a la humilde mula, opuesta a la elegancia y distinción del caballo y relegada, hasta entonces, al también humilde espacio de los refranes y proverbios populares. El caballo fue llevado al continente americano por los colonizadores europeos, y magnificado en el imaginario indígena: el hombre a lomos de caballo habría sido confundido, según refiere Bernal Ruíz del Castillo, con una figura centáurea en la que jinete y animal eran indisociables.

Posteriormente, las representaciones de los libertadores criollos a lomos de sus emblemáticos caballos pasaron a simbolizar la obtención del poder político y, más tarde, la del poder económico por parte de los mestizos. La mula, en cambio, aunque llegó junto a los caballos en el segundo viaje de Colón en 1493, ha sido históricamente un animal de carga⁴⁴. Así, mientras que el caballo ha interactuado con el hombre en sus luchas y

44 Históricamente las mulas fueron criadas para servir como animales de carga y pastoreo. Fueron introducidas en América por los españoles, en el siglo XVI. A medida que crecían los cultivos de trigo y caña de azúcar aumentaba la población mular, ya que los bovinos eran destinados al trabajo agrario formado por yuntas, es decir un par de animales que tiraban del arado. Anteriormente a la conquista, los aborígenes no utilizaban animales de tracción, tampoco la rueda, de modo que las mulas fueron los primeros animales que transitaron los senderos aborígenes. Mientras los caballos y los bueyes tenían funciones específicas, por ejemplo los caballos de trilla y los bueyes de arado, la mula casi siempre ha sido un animal destinado a la carga. En este sentido todos los equinos y bovinos cumplieron un rol fundamental en el desarrollo agrario de América Hispana. En Argentina las mulas fueron los animales más demandados, ya que al establecer intercambios comerciales con Brasil se requerían animales capaces de recorrer grandes distancias. En América del Norte, después de la Guerra de Secesión, se prometía a los esclavos como signo de su libertad acres de tierra y una mula. Este animal híbrido, muy parecido a un caballo por su vivacidad, es más fácil de adiestrar. La mula se destaca por la firmeza de sus patas, su coraje y mayor resistencia a las enfermedades. En comparación con las burras, las mulas paren con menos dificultad. Por todo ello, en el siglo XIX las mulas se reprodujeron en grandes cantidades en tierras americanas. Dependiendo de la habilidad del arriero, la mula puede ser un animal extremadamente dócil. Si bien la mula, a diferencia del caballo, no ha dado lugar a una literatura caballescá, está presente en un amplio repertorio de canciones tradicionales, leyendas, refranes y adivinanzas, transmitidas oralmente. Por otro lado, estos animales también tuvieron que ver con la cultura de algunas zonas de difícil acceso a las que llegaban los libros en recuas de mulas. Su representación se extiende hasta tiempos bíblicos, deambula por las fábulas y aparece en varias leyendas andinas.

conquistas,⁴⁵ el lugar del burro y la mula no es el campo de batalla, sino el de cultivo, el de las faenas agrícolas. Martí, quien se desplazaba en mula, transpone en este animal muchas de las connotaciones heroicas asociadas al caballo. Como señala González Esteva: “A lomos de una mula, Martí sentirá que cabalga una montaña, que la montaña es el caballo que le corresponde y que, por virtud de esta criatura en perpetuo desdoblamiento, mula-montaña-caballo, merece ser nombrado caballero” (2014, p. 80).

Tal como hemos venido observando, a través de figuras animales Martí representó el poder colonial y el antiimperialismo. En efecto, el espléndido imaginario animal martiniano se despliega a través de la denuncia de las amenazas y peligros que encierra la ideología imperialista en sus vertientes colonial y neocolonial.⁴⁶ No hizo lo mismo con los personajes políticos: estos quedan fuera del marco tropológico animal y Martí los caracteriza mediante adjetivos personales (déspotas, tiranos, inescrupulosos, etc.), prefiriendo la crítica argumentada a la sátira política propiamente dicha. El poeta se aleja, así, de la larga historia de la metáfora animal como recurso para ridiculizar o engrandecer al poder. A pesar de su proverbial condición de “animal político”, Martí no animaliza a sus rivales cuando estos son individuos. Sí lo hace, en cambio, cuando se trata de colectivos sociales que no son de su simpatía o que no se adhieren a su ideario político. En este caso, Martí recurre a analogías con parásitos del hombre: piojos, gusanos, o “enojosos insectos” como los tábanos.

El poeta encontró en la mula al animal idóneo para representar la dificultad y las fatigas que entrañaba su ambiciosa empresa política. La imagen de la mula en el caso que nos ocupa es cotidiana, plana o, si se prefiere, perceptiva, tal como la define Wunenburger, esto es: “íntimamente ligada a la posibilidad de constituir una representación de lo real,

45 El caballo ofrece al hombre potencia y velocidad sin las cuales ni las conquistas de Alejandro Magno, ni las guerras napoleónicas ni las Cruzadas, así como otras conquistas, guerras y represiones no hubiesen sido posibles.

46 La primera obra española de contenido político y claras intenciones satíricas la publicó fray Ramón de Valdivares en 1811 con el título *Fábulas satíricas, políticas y morales sobre el actual estado de la Europa*, (Freire, 1988, p. 304). Según Freire esta voz satírica animal nace de la fábula moralizante, por entenderse que educar en política formaba parte de la moral. La sátira en la que intervienen animales viene de épocas antiguas, habiendo proliferado su uso en contextos de represión política. Muchas de estas sátiras llevaron a sus autores a procesos inquisitoriales. Quizá ello explique el hecho de que es más frecuente animalizar a los vasallos que a los reyes. Se pueden mencionar dos tipos de obra satírica: por un lado, la sátira de carácter ilustrado, cuyo discurso puede encerrar cierta complejidad, por ejemplo, *Un buen militar a la violeta* (1790) de José Cadalso; por otro lado, la sátira de origen totalmente popular, como puede ser la sátira de Góngora. Para los escritores de la América colonial, Quevedo fue un modelo de escritor satírico.

dicho de otro modo, de reconstituirlo tal como nos ha sido dado en un plano fenoménico” (Wunenburger, 2005, p. 23).

Siguiendo esta reflexión, la mula martiniana es una imagen puramente fenoménica, material, trivial, poco proclive a la elevación. La terquedad de la mula para bregar en una geografía pedregosa es precisamente la cualidad que motiva la imagen de la “mula patriótica”. González Esteva (2014) cita este fragmento de una carta de Martí donde el poeta, al igual que la mula, se empeña y persiste en su propósito negándose a abandonar su proyecto patriótico:

Y para todo hay remedio en el mundo, hasta para la mula que se resiste a andar, porque la resistencia no es sino con quien sale a viaje sin el remedio, que es un limón a dos, que se exprime y frota bien en las uñas de la mula, y “sigue andando”. (p. 80)

El poeta construye una imagen plana y somera de este animal que remite a valores como la humildad, el servicio y la entrega incansables. Dejando a un lado las connotaciones sancionadoras y punitivas —la creencia popular concebía la esterilidad de este animal como un castigo divino⁴⁷ por su origen híbrido—⁴⁸, Martí escoge a un animal humilde para

47 Esto en relación a incumplir este mandato divino: ”Mis estatutos guardaréis. No ayuntarás dos clases (distintas) de tu ganado; no sembrarás tu campo con dos clases de semilla, ni te pondrás un vestido con mezcla de dos clases de materia. (Levítico 19:19)

48 Históricamente las mulas han sido criadas por los propietarios para que sirvieran como animales de pastoreo y de carga. En América, estos animales fueron introducidos por los españoles, en el siglo XVI. A medida que crecían los cultivos de trigo y caña de azúcar aumentaba la población mular, ya que los bovinos eran destinados al trabajo agrario formado por yuntas, es decir un par de animales que tiraban del arado. Anteriormente a la conquista, los aborígenes no utilizaban animales de tracción, tampoco la rueda, de modo que las mulas fueron los primeros animales que transitaron los senderos aborígenes. Mientras los caballos y los bueyes tenían funciones específicas, por ejemplo los caballos de trilla y los bueyes de arado, la mula casi siempre ha sido un animal destinado a la carga. En este sentido todos los equinos y bovinos cumplieron un rol fundamental en el desarrollo agrario de América Hispana. En Argentina las mulas fueron los animales más demandados, ya que al establecer intercambios comerciales con Brasil se requería animales capaces de recorrer las grandes distancias que los comerciantes de pieles distribuían en el país vecino.

En América del Norte después de la guerra de secesión se prometía a los esclavos como signo de su libertad acres de tierra y una mula. Este animal híbrido, muy parecido a un caballo por su vivacidad, es más fácil de adiestrar que todos los equinos. La mula se destaca por la firmeza de sus patas, su coraje y mayor resistencia a las enfermedades de los equinos. En comparación con las burras, las mulas paren con menos dificultad, estas características influyeron para que en el siglo XIX las mulas se reproduzcan en grandes cantidades en tierras americanas. Dependiendo de la habilidad del arriero, la mula puede ser un animal extremadamente dócil. Si bien la mula a diferencia del caballo, no ha dado lugar a una literatura caballeresca, ha nutrido y está presente en un amplio repertorio de canciones tradicionales, leyendas, refranes y adivinanzas, transmitidas oralmente. Por otro lado, estos animales también tuvieron que ver con la cultura de algunas zonas de difícil acceso a las que llegaban los libros en recuas de mulas. Su representación se extiende hasta tiempos bíblicos, deambula por las fábulas, es la protagonista de la séptima fábula del Libro VI de La Fontaine, publicada en 1668, también son personajes de varias leyendas andinas.

representar un ideal político grandioso, devolviéndole de alguna manera la nobleza que tanto la mula como el asno tuvieron en el Antiguo Testamento. La misión de la mula martiniana no es sino la realización de la empresa libertaria a través del sacrificio y el trabajo paciente. En este sentido, podemos compararla con la menospreciada burra de Balaam, elegida por Dios para transmitir su palabra. Aunque sabemos que esta mula bíblica se queja de los castigos de su dueño por negarse a seguir el camino y conocemos el parlamento entre Balaam y el animal, existe una distancia afectiva que la vuelve una figura neutra, carente de nombre propio, como la mula patriótica de Martí. En ambos casos se trata de imágenes sin profundidad, de un medio para hablar de otra cuestión.

Estas apreciaciones nos permiten entender mejor la curiosa asociación que encontramos en uno de los apuntes de viaje del poeta citado por González Esteva: “¡Quién me diera una mula pegasiana!” (2014, p. 78). La asociación de un animal tan prosaico como la mula con otro mitológico, un caballo alado que pertenece al imaginario universal, traduce el deseo del poeta de que su mula patriótica adquiriera las propiedades fantásticas del primero que le permitan conseguir grandes victorias. Sin embargo, Martí también escribe: “Cortar las orejas a un mulo no lo hace caballo” (p. 81). Y es que la terrestre y laboriosa mula martiniana está muy lejos del aéreo Pegaso.

Tanto la “mula patriótica” martiniana como la burra del episodio bíblico de Balaam son imágenes perceptivas, esto es, que no alcanzan la categoría de imágenes vivientes, siguiendo la clasificación de Wunenburger: “nuestras imágenes no pueden ser llamadas vivientes más que si no les atribuimos a la vez una forma y un fondo, una estructura de sentido, sin que ninguno de esos niveles puedan esterilizar al otro”. (Wunenburger, 2005, p. 13). En efecto la mula no es un animal de linaje ni mítico, mientras que el caballo es susceptible de constituir todas las categorías posibles. Escribe Ulrich Raulff:

El caballo ha sido a un tiempo un animal práctico y una metáfora viviente. Ha propagado el terror y, a la vez, ha puesto cara al terror. Ha dado nombre a la capacidad de adquirir dominio y asegurarlo, y al mismo tiempo le ha proporcionado la imagen adecuada de ese dominio (Raulff, 2018, s.pág.)

La mula caracterizada, por su trabajo práctico, no es más que una analogía de la fuerza y de la posibilidad humana de intervenir la naturaleza animal.

3. La imagen viviente: Platero

La comparación de la mula patriótica martiniana, como la burra del episodio bíblico de Balam, con el Platero juanramoniano permite apreciar mejor la diferencia entre una imagen perceptiva y una imagen viviente. Platero es un ejemplo paradigmático de este último tipo de imagen al estar su representación mediada por el afecto del poeta hacia el animal:

Las imágenes forman conjuntos vivientes que se estructuran, transforman, interactúan –y por eso mismo exigen nuestra atención–, aguzan nuestros afectos, desvían nuestro pensamiento. Lejos de no ser más que materiales accidentales y secundarios de nuestra vida psíquica, las imágenes en su variedad, participan de una totalidad viviente, a través de la cual tomamos conciencia de nosotros mismos y percibimos lo real. (Wunenburger, 2005, p. 13)

Platero participa de la “totalidad viviente”⁴⁹ gracias a la sensibilidad juanramoniana, sin embargo también queremos señalar que los estudios de Darwin y, en particular, su teoría evolucionista⁵⁰ tuvieron una enorme repercusión más allá del ámbito científico. El mayor conocimiento de los padecimientos, gustos y otros aspectos de la vida animal fue determinante en la evolución histórica de los afectos que suscitan las figuras animales. Sobre ello escribe Eloy Navarro:

La principal consecuencia es la refutación de las doctrinas creacionistas de base teológica por medio de la afirmación de la condición animal del ser humano y, por tanto, del parentesco que el hombre guarda con el resto de especies animales implicadas en el proceso de evolución y no solo con los primates (Navarro, 2017, p. 223)

Sin duda, Juan Ramón Jiménez, estudioso de la obra de Darwin, amplía su imaginario con base en la filiación humano-animal que reveló la teoría darwiniana. Aunque la

⁴⁹ Estas imágenes puras serían las que progresan de un estado y materialidad palpables hacia un anhelo o recuerdo o ensueño. Como sucede con el asno juanramoniano.

⁵⁰ Las plantas trepadoras, los insectos, las lombrices de tierra, las orquídeas entre muchos otros fueron algunos de los múltiples intereses de Darwin en el campo de la historia natural. Basándose en la observación de la distribución geográfica, las características rudimentarias, la clasificación, la divergencia y extinción de las especies, etc., Darwin estableció una hipótesis que explica y unifica la selección natural y sus aportes sobre el conocimiento del hombre son importantes. En su obra *La filiación del hombre*, Darwin intentó explicar la génesis de las facultades morales e intelectuales en base a la selección natural. Aunque hayan envejecido considerablemente, sus estudios sobre la expresión de las emociones en los animales y el hombre marcan el inicio de la moderna etología. Su breve artículo “Un bosquejo biográfico de un niño” (1877), basado en un estudio sobre uno de sus diez hijos, se considera el punto de partida de la psicología del desarrollo.

consideración filial de los seres vivientes juanramonianos también tiene un gran sustento espiritual, de filiación humilde, de quien sabe que nuestras vidas son el resultado de un larguísimo linaje de ancestros que han sobrevivido provisionalmente. El tratamiento que el poeta confiere a Platero, pero también, aunque menos profundamente, a todos los animales de su entorno, anula fronteras entre lo humano y lo animal. En estas líneas, el autor andaluz cuestiona la taxonomía y clasificación científica de los asnos de forma contundente:

Leo en un Diccionario: ASNOGRAFÍA, s. f.: *Se dice, irónicamente, por descripción del asno. ¡Pobre asno! ¡Tan bueno, tan noble, tan agudo como eres! Irónicamente... ¿Por qué? ¿Ni una descripción sería mereces, tú, cuya descripción cierta sería un cuento de primavera? ¡Si al hombre que es bueno debieran decirle asno! ¡Si al asno que es malo debieran decirle hombre!* (2007, p. 137)

Platero es una figura animal única y totalmente desacostumbrada en las literaturas hispánicas. Lo que la vuelve irreplicable es la relación intersubjetiva amorosa que se construye entre ambos. En Platero, el intercambio emotivo entre personaje humano y personaje animal es constante: “De ti, tan intelectual, amigo del viejo y del niño, del arroyo y de la mariposa, del sol y del perro, de la flor y de la luna, paciente y reflexivo, melancólico y amable, Marco Aurelio de los prados...” (Jiménez, 2007, p. 137).

El ir más allá de la representación animal simple proviene de la concepción juanramoniana de la poesía como “una acción, como una fuerza espiritual que anhelando ser, desenvolviéndose en sí misma, crea una propia esencia, una vida nueva” (Jiménez, citado por Cardwell R.). Platero surge de una sensibilidad armónica, próxima a este ideal poético, aunque plenamente encarnada. Este trayecto de las figuras animales es sintetizado por el autor en el siguiente fragmento:

Los pobres animales, a fuerza de hablar tonterías por boca de los fabulistas, me parecían tan odiosos como en el silencio de las vitrinas hediondas de la clase de Historia Natural. (...) Luego, cuando vi en los circos de Huelva y Sevilla animales amaestrados, la fábula, que había quedado, como las planas y los premios, en el olvido de la escuela dejada, volvió a surgir como una pesadilla desagradable de mi adolescencia. (...) Claro está, Platero, que tú no eres un burro en el sentido vulgar de la palabra, ni con arreglo a la definición del *Diccionario de la Academia Española*. Lo eres, sí, como yo lo sé y lo entiendo. Tú tienes tu idioma y no el mío, como no tengo yo el de la rosa ni ésta el del ruiseñor. Así, no temas que vaya yo nunca, como has podido pensar entre mis libros, a hacerte héroe charlatán de una fabulilla, trezando tu expresión sonora con la de la zorra o el jilguero, para luego

deducir, en letra cursiva, la moral fría y vana del apólogo. No, Platero... (Jiménez, 207, pp. 233-234)

Juan Ramón Jiménez se dirige a Platero como a un igual, lo distingue de todas las representaciones anteriores de animales de su especie, dotándolo de individualidad, convirtiéndolo en un ser apreciado y valorado por sí mismo. Esta individualidad del animal está relacionada con el acto de nombrar, pues el nombre Platero hace posible su vida significativa, su existencia social y emotiva y el vínculo indisociable con su dueño. Como señala Blanchot, “la proclamación del nombre”, es decir, el paso de la anonimidad a la nominación permite: “poseer algo propio y [...] conservar algo que a uno le concierne” (Blanchot, 1994, p. 69). Tan estrecho fue el lazo entre Juan Ramón Jiménez y Platero, que el autor protestó enérgicamente contra la usurpación de la imagen del animal perpetrada, según él, en las ilustraciones de portada de las diferentes ediciones:

Un hombre que decía mi amigo, te cojió⁵¹ y te quiso mostrar –luego supe para qué– a otros hombres. Te puso a su gusto, un poco ridículo, en 150 páginas de papel, forrado con flores y con dibujos elementales, bajo el título Juventud, ejemplar a dos pesetas (ya dijo DFG que en España no había un dibujante capaz de ilustrarlo como eras en la letra, Platero, que tú me dictaste). (...) Bueno, Platero, creí yo que te había prestado y que eras mío, cuando te vi, otro tú, en la feria, con un cartel que decía: “Libro escolar”, a 0,75 céntimos. ¡Quién te conocía! ¡Tú, maestro de escuela, Platero! Naturalmente, te defendí; pero el hombre aquel que te me llevó prestado, tan aficionado a las letras... de otros y ganapán... de otros, me dijo, con un papel en la mano, que tú eras suyo, y me habló de leyes y tribunales. Yo agoté mi vocabulario de defensa y de insultos, y él y otro te llevaron para siempre. Pregón: “El que se encuentre un burro, con 150 páginas en papel crudo, con pasta florida a dos pesetas, con el apodo Juventud, u otro de igual número de páginas, con pasta gris, a 0.75, bajo el disfraz El libro escolar, devuélvalo a su dueño, Juan Ramón Jiménez, poeta, Madrid, porque es un burro robado.” (Juan Ramón Jiménez, 2012, pp. 304-305)

Estas palabras de Jiménez reflejan, además del afecto con el que se traza la figura de Platero, una preocupación por los derechos de imagen que subraya la individualidad y la singularidad de un animal concreto, único e irrepetible. Todas las ilustraciones de un burro son, entonces, traiciones, apropiaciones indebidas. El autor no puede aceptar las muchas posibilidades de existencia que asume Platero en la imaginación de los lectores e ilustradores, una vida literaria plena cuyo trayecto abandona la imaginación íntima del autor para acomodarse en un imaginario público. Lo que hace diferente la representación

51 Reproducimos la ortografía original.

de Platero es que su nominación no tiene como finalidad que el animal le obedezca, es decir, que atienda al nombre dado. Pero además, en el nombre de Platero está condensado todo un imaginario sentimental —el pueblo, la inocencia, el paso del tiempo, etc.— que trasciende la figura del animal. Escribió Juan Ramón Jiménez:

Creemos los nombres.
 Derivarán los hombres.
 Luego, derivarán las cosas.
 Y solo quedará el mundo de los nombres,
 letra del amor de los hombres,
 del olor de las rosas,
 el amor y de los hombres
 no ha de quedar sino los nombres
 Creemos los nombres.
 (“A un poeta, para un libro no escrito”, *Poemas impersonales*, 1911)

El acto de nombrar a Platero no significa poseerlo ni borrar una historia anterior, al contrario, cuando Juan Ramón Jiménez nombra al animal crea un universo situándolo en el centro. Platero no es el animal de los fabulistas, tampoco el de las academias, ni el del circo. Juan Ramón Jiménez rechaza las representaciones de “pobres animales” propias de estos ámbitos para adentrarse en la dimensión plenamente espiritual de la figura animal, en la comunión de esta con el autor y con el entorno, en el significado trascendente que emana de su fuerza emotiva.

Este Platero sensible —“igual que un niño, igual que una niña...” (Jiménez, 2007, p. 63)—, miembro reconocido y querido de la comunidad, es moldeado con todos los atributos humanos: reflexiona, se entristece, entiende el paso de las estaciones, expresa alegría, tiene afectos por Diana la bella, por las flores, por los naranjos, etc. Más que humano, Platero es sobrehumano, destacando, por encima de todo, su profunda dimensión espiritual y trascendente:

Sí. Yo sé que, a la caída de la tarde, cuando, entre las oropéndolas y los azahares, llego lento y pensativo, por el naranjal solitario, al pino que arrulla tu muerte, tú, Platero, feliz en tu prado de rosas eternas, me verás detenerme ante los lirios amarillos que ha brotado tu descompuesto corazón. (Jiménez, 2007, p. 248)

La figuración única de un animal que “desde su cielo [ve] la caída de la tarde” (Jiménez, 2007, p. 248) introduce una gran ruptura en las representaciones literarias de los animales en lengua castellana. Platero es un hito luminoso que recorre de forma subterránea el gran

entramado de las literaturas hispanoamericanas hasta ser recuperado actualmente por el giro animalista. Sin embargo, la huella de Platero es a la vez profunda y de difícil rastreo. Entre los aspectos que obstaculizan la total brillantez de esta influencia cabe mencionar la clasificación de “literatura infantil” o “juvenil” que pesa sobre esta obra universal, así como la relativa insignificancia de los animales para los autores inmediatamente posteriores a Juan Ramón Jiménez, capturados por el mal de siglo y el tedio del ser humano. Así, más que enlazar una continuidad, Platero practica una sajadura en las entrañas de una literatura, ya sea realista o torre marfileña, marcadamente antropocéntrica. Con todo, la representación de la figura cercana y amorosa del animal juanramoniano irriga la creación de muy diversos poetas hispanoamericanos muy posteriores al Modernismo⁵². Precisamente lo enmarañado de las búsquedas y objetivos estéticos y sociales de este movimiento, del que el poeta de Moguer fue parte, además de profundo conocedor y crítico⁵³, ha opacado la importancia ética del asno juanramoniano. Puede decirse que en el ámbito hispanoamericano *Platero* introduce la dignidad del animal como uno de los rasgos fundamentales de lo que actualmente se denomina pensamiento animalista y zoopoética.⁵⁴

Sin embargo, no hay nada más alejado de *Platero* que el veganismo o los derechos animales. El asno juanramoniano, igual que el perro, el canario, el potro castrado, son animales percibidos amorosamente sin establecer ningún pensamiento o doctrina animalista. La representación de Platero es indisociable de Moguer. La descripción del medio ambiente andaluz, de las flores, de las callejuelas, y, sobre todo, la delicadeza en el trazo de los gestos de intercambio emotivo entre Platero y los demás habitantes del pueblo, configuran aquella estructura que desde el punto de vista de Wunenburger se precisa para que una imagen adquiera la condición de viviente. En efecto, Platero no solo cumple las

52 Nos referimos a diversos autores que, a lo largo del siglo XX, proyectan una sensibilidad profundamente afectiva hacia los animales: José Emilio Pacheco (México, 1939-2014), Felisberto Hernández (Montevideo, 1902-1964), Jorge Carrera Andrade (Quito, 1903-1978), Cesar Dávila Andrade (Cuenca, Ecuador 1918-Caracas, 1967), Olga Orozco (Toay, La Pampa 1920-Buenos Aires, 1999), César Aira (Buenos Aires, 1949), María Sánchez, (Córdoba, 1989).

53 En 1889, Juan Ramón Jiménez fue invitado por Rubén Darío a Madrid para integrar el círculo modernista; por su parte, Darío publicó textos suyos en la revista *Helios*, dirigida por el poeta de Moguer. Jiménez fue el primer conocedor de la existencia de la obra dariana “Cantos de vida y esperanza” y curador de la edición madrileña (1905). Además Darío dedicó a Juan Ramón un segmento de esta obra. Sin embargo, la idealización romántica y espiritual de Juan Ramón aleja su poesía de la de los poetas modernistas hispanoamericanos. Tampoco comparte con los modernistas la vida bohemia.

54 En estas creaciones el animal es representado desde una perspectiva ética que plantea cuestionamientos filosóficos como el lugar de los animales en las sociedades urbanas modernas. Estas tendencias contemporáneas promueven un cambio no solo en nuestra forma de concebir los animales sino también en nuestros hábitos alimentarios, comida, vestuario, posesión de animales, adopción etc.. cuyo alcance nos aleja de la obra juanramoniana.

condiciones señaladas por el filósofo francés, sino que además se inscribe totalmente en la categoría etimológica de “imagen viviente”, esto es, portadora de energía y dinámica propias. Gracias a ellas, Platero sobrepasa la simpleza de la copia inferior e imperfecta –como son todas las copias respecto al original–. Bajo una forma en apariencia anodina y realista, Platero modifica profundamente el modo de significar de los animales. Platero no solo encarna el aspecto exterior del animal, sino que además funciona como transmisor de lo irrepresentable: la melancolía, la inocencia, el duelo. Hay una profunda ligazón entre el asno juanramoniano y su marco enunciativo. La vitalidad de este animal radica en la exactitud de este vínculo en el que nada es forzado. Todo el universo de Platero está elaborado con base en la realidad. Entendiendo como tal lo que esclarece Kate Hamburger en su obra de 1995 *La Lógica de la Literatura*:

por una parte la literatura es distinta de la realidad, pero por otra, la afirmación aparentemente opuesta de que la realidad es el material de la literatura. Contradicción aparente, pues la literatura solo es de otro género que la realidad por constituir esta su material” (1995, p. 15)

En concomitancia con las palabras de Hamburger, Juan Ramón Jiménez escribió en su aforismo 1924: “¿El arte? La realidad vista con sentimiento. La mentira vista con imaginación.”(Jiménez, 1924, p. 315). Puede decirse que tanto el asno juanramoniano como la mula de Martí traducen lo real y perceptible, lo inmaterial e imaginado. Los dos animales resultan de la observación y mirada objetiva y lo son también de lo intuitivo. Estas dos formas de conocimiento o captación de lo real encuentran en los equinos los animales idóneos para figurar los deseos de los dos autores. Juan Ramón Jiménez muestra la conexión, las zonas de contacto entre lo visible y lo que no lo es, pero sobre todo elabora un interlocutor válido, sin convertirlo en figura antropomorfa. En cambio, la figura martiniana carece de los atributos señalados por Wunenburger para ser considerada una “imagen viviente”, puesto que no la favorece ningún vínculo con el autor, sino que es una figura que expresa su sentido literal al subrayarse un carácter básico de este animal como es la terquedad. A diferencia de Platero, el animal martiniano no proviene de ningún lugar identificado y no posee soportes fundamentales como cultura y territorio.

El valor que encarna la obra de Martí es poner en el centro de la escena el paisaje americano, en el que animales importados como gacelas, cisnes, ruiseñores etc. perdieron paulatinamente el protagonismo de sus representaciones para dar lugar a las imágenes de

los animales autóctonos. Ellos se tornan en el correlato objetivo de las emociones ante la naturaleza americana, puesto que el animal no comparece solo en los textos del modernismo hispanoamericano, sino inserto en su lugar natal; en 1888 dice Martí: “El verso, nacido de la emoción, debe ser fino y profundo, como una nota de arpa. No se trata de decir la *extrañeza* o la rareza, sino de capturar el momento de la emoción rara, noble y grácil” (Martí, 2012, p. 96). Martí encontró que también esta emoción proviene de un animal que sin ser autóctono comparte los rasgos de humildad y trabajo en el campo como es la mula. Hemos destacado la *extrañeza* porque los animales autóctonos revelaron la gran capacidad que poseen para expresar emociones, lo que los torna en un nuevo dispositivo para concebir y hacer mundos, ya sean mundos críticos, o epistemológicos que cuestionan Naturaleza y Cultura como dos construcciones opuestas. Los dos autores en ningún caso renunciaron a nociones universales, lo que hicieron fue un gran ejercicio de adecuación para que cartografías y espacios menos conocidos fuesen también el telón de fondo de idilios y utopías.

4. La querrela de los animales prehispánicos en el modernismo hispanoamericano

En el inventario inaugural de la expresión americana los textos martinianos se enfocaron en un tema central: la Patria. El autor cubano deconstruye al animal para seleccionar solo un aspecto de este, con lo cual serán imposibles los diálogos como los que encontramos en Platero. La mula martiniana queda desterrada a la connotación, fuera de las posibilidades de sublimación. Mientras Martí promueve la existencia viva de los lugares autóctonos; Juan Ramón Jiménez logra rescatar la dignidad del animal, pues Platero por su fuerza emotiva se inserta en el afecto de los lectores.

Indudablemente tanto la mula martiniana como Platero estratifican niveles de realidad. El asno de Moguer corresponde a una realidad acreditada, a un lugar con nombre propio o, desde la perspectiva juanramoniana, con *alma* propia, sustentada fuertemente en la cultura de ese lugar con la que se reencuentra paciente y serenamente su autor; mientras que la mula martiniana responde a una urgencia: la de crear la patria en su sentido más general según el DRAE: “Tierra natal o adoptiva ordenada como nación, a la que se siente ligado el ser humano por vínculos jurídicos, históricos y afectivos”. El asno juanramoniano viene

del pasado, tiene una historia que a su vez se inscribe en la historia de un país y más exactamente en un pequeño lugar con un rico legado de memoria; mientras que la mula martiniana se dirige tercamente y con dificultad a la urgencia de la lucha en presente y a la libertad en futuro.

Esta urgencia tiene una piedra angular en la memoria semioculta del pasado común prehispánico formado por mitos y leyendas que son recuperados a partir del modernismo y puestos al servicio de la reivindicación de las naciones soberanas. La conciencia del valor de la oralidad aborígen y de la riqueza del legado prehispánico no se manifiesta aún en su plenitud cuando Martí aparece en la escena literaria y política. Por ello, aunque el poeta muestra un profundo interés por el legado y el descubrimiento de la historia precolonial, sigue estando todavía apegado al romanticismo europeo, aunque sin referentes propios elaborados, o en un periodo de “reenquiciamiento” tal como denomina el autor cubano a las primeras expresiones literarias de los autores hispanoamericanos. Solo a partir de la publicación de *Leyendas de Guatemala* de Miguel Ángel Asturias⁵⁵ (Madrid, 1930), podemos hablar de la inclusión de la memoria y dimensión fantástica y sobrenatural de los mitos prehispánicos surgidos de la conciencia aborígen.

Martí organiza los materiales fundadores de su conciencia americana sin asumir totalmente una perspectiva legendaria o mítica. El poeta cubano apunta a un presente y a un futuro, por ello, su discurso resulta verosímil. Apoyándose en la exuberante geografía —animales, vegetales, ríos, montañas, etc—, Martí construye una reivindicación hispanoamericana de sesgo terrestre, territorial y jurídico. La mula encaja perfectamente en este proyecto. Mientras que Platero no necesita ser creído —todos tenemos una imagen de Platero en nuestra mente—, pues resulta fácil asociar el animal juanramoniano con cualquier asno de cualquier lugar, sobre todo, por la ternura que suscita, la mula martiniana se aleja de este espiritualismo universal. Si bien tanto el autor español como Martí desarrollan un intenso

55 Desde 1925, Asturias estableció una relación muy marcada entre las ideas vanguardistas europeas y su propia percepción del mundo aborígen, ya que desde ese año estudió la cultura maya. Sin descuidar estos estudios, Asturias continuó escribiendo poesía y ensayo con técnicas de escritura automática, experimentada por los vanguardistas europeos; de los surrealistas adoptó los postulados irracionistas de la transmutación de la realidad tangible. El surrealismo de sus libros, según Asturias, corresponde a la mentalidad mágica y primitiva del indígena, el cual vive entre lo soñado, lo real y lo inventado. Asturias utiliza elementos mitológicos e históricos para escribir *Leyendas de Guatemala*, obra en la que entrelaza las tradiciones maya y europea en un mundo oscilante entre la realidad y la fantasía. Históricamente sitúa su relato en una Guatemala dominada por las instituciones coloniales.

imaginario animal, y en algunos momentos los dos animales expresan la percepción de la realidad, como dos caras de una misma moneda, Martí se apresta a resolver un problema de lo real y lo perceptivo, muy alejado de la exploración juanramoniana de un mundo interior e íntimo que, apoyándose en el carácter fuertemente simbólico de Platero, logra que lo inexistente cobre vida. La lucha de Martí, en cambio, consiste en dar una existencia literaria y política al territorio como lugar exterior y compartido, en conseguir que lo que ya existe pueda ser representado.

La potencia de los equinos y de casi la totalidad de las imágenes animales radica en su carácter vital y dinámico. No es de extrañar que algunos artistas, especialmente pintores románticos, recurrieran a nombres de animales para identificarse como grupo: los Fauves, Las Cobras, etc. Se puede decir que los autores que trabajan con figuras animales poseen un bestiario íntimo del que surgen estas analogías entre grupos artísticos y animales. Precisamente el imaginario romántico legó un nutrido número de animales que en el Modernismo aparecen renovados. Sobre este momento fundacional señala Paz:

La querrela del modernismo no es una querrela de palabras sino de significados, conceptos, historia. “El mundo comienza por ser un conjunto de nombres. Más exactamente: el mundo es un mundo de nombres. Si nos quitan los nombres, nos quitan nuestro mundo”. (Paz, 1983)

Los primeros modernistas hispanoamericanos al introducir los nombres de animales, así como la toponimia y el espacio natural autóctonos balizaron fluctuantes límites culturales y literarios que configuran un particular *espacio literario*,⁵⁶ entendido este último término como el resultado de las relaciones entre espacios sociales, políticos, geográficos e imaginarios. El espacio natural revela al literario y viceversa, estableciéndose un trayecto circular entre ambos. En el caso hispanoamericano, este trayecto, si se nos permite la expresión, se hizo a lomos de mula. No solo por ser la mula martiniana el más emblemático de los animales sencillos y populares que predominan en este espacio, sino porque además fueron las mulas quienes transportaron en sus lomos todos los libros que viajaban desde las grandes capitales a las casas señoriales de provincias. Sin embargo, la contundente materialidad de los lugares propios se impone y actúa como un núcleo organizador del imaginario. La “desbordante y ensordecedora” presencia de elementos

⁵⁶ Desde la perspectiva de Blanchot, mantenemos que el campo literario tiende a producir textos literarios mientras que el espacio literario es la condición para el surgimiento de las obras.

naturales como las Cataratas del Niágara⁵⁷ compite con los *topoi* románticos —como la baudeleriana y artificiosa “fuente de rítmicos sollozos”—, que pasan a ser secundarios. Una naturaleza imponente e ingobernable deja de ser el reflejo del individuo (como sucedía en la poesía romántica), para convertirse en la expresión de un presente cuyas puertas se abren a la “futuridad” que Martí entendió como el tiempo de un evangelio nuevo.

La emergencia de este nuevo evangelio martiniano es concomitante a la liberación del imaginario geográfico americano, hasta entonces demonizado y desprestigiado por conquistadores y geógrafos, o bien restringido a la idea utilitaria de la tierra cultivable. Es en este momento cuando cobran total importancia los animales propios. Ellos llevan a los modernistas hispanoamericanos a producir una lírica diferenciada y diversa, como el mosaico de los espacios en los que se va instaurando este movimiento. El realismo y la materialidad que aportan los animales propios a la poesía tendrán una gran repercusión en la lírica posterior: ya no se precisan prados verdosos ni apacibles jardines con senderos de césped y fuentes de cisnes⁵⁸, con el animal americano irrumpe una naturaleza a la vez más diversa y portadora de extrañeza, en buena medida desconocida aunque próxima.

Conviene tener en cuenta que las primeras referencias de la naturaleza americana son las cartas de Colón, más cerca del ideal edénico que de su apabullante y anárquica realidad. El desafío del modernismo fue transformar estas tierras —que la mirada exótica distorsionó y fijó en clichés literarios— en un espacio fundacional de la libertad política primero y después creativa. El desgaste de las imágenes animales románticas y el surgimiento de los nuevos imaginarios se sintetizan en este verso de Martí: “Como en un nido fresco un colibrí / De verle fue, con férvida elocuencia, Ruiseñor vocinglero, arrebatarse” (Martí, 2012, p. 181). Al trasnochado ruiseñor —ave predilecta de románticos como Coleridge—, opone

57 Celebradas en el poema homónimo de Juan Antonio Pérez Bonalde (Venezuela, 1846-1892).

58 El *locus amoenus* se desdibuja con la inserción de los lugares americanos. Al hacerlo, pone en duda la figura del poeta romántico que —desde una mirada sesgada y muy colonial— debía promover la apertura al mundo ilustrado. Los tópicos literarios que aunaban la naturaleza y sus representaciones en jardines, puentes etc. gozaban de prestigio, mientras que cualquier otro tratamiento de la naturaleza suponía un alejamiento de la civilización. Por ello, las primeras escenas de las narrativas latinoamericanas en las que aparecía la naturaleza se denominaron estampas o cuadros de costumbres, pues en ellos la ausencia de elementos artificiales le resta categoría literaria. La diferencia de las dos especificidades antes señaladas con la literatura radica, pues, en la consideración de que una naturaleza salvaje no podía ser el lugar ni el tema para una obra literaria. El artificio garantizaba la presencia de civilización. En términos generales, en Hispanoamérica se identificó el Romanticismo con el progreso y la civilización, lo que produce una lectura sesgada de esta literatura: se retiene lo más artificioso y se descarta todo aquello que podría poner en peligro la idea de civilización.

Martí el novedoso colibrí americano, cuya frescura y agilidad dejan en mal lugar al primero, convertido aquí en un desagradable alborotador.

Por otro lado, aquel “evangelio nuevo” obedece a un irrefrenable impulso, sin el cual el modernismo no hubiese proliferado a nivel continental tal como sucedió. Sobre la importancia de este impulso de escritura y concretamente de la poesía de Julián del Casal, otro de los primeros modernistas, escribe Lezama Lima:

con ese impulso natural se lanza a rodearse de una fauna y flora de propia y exquisita pertenencia, entregando un trópico aún no totalmente habitado, pero sí rápidamente entrevisto (...). En esos momentos alejado de los juegos de agua de Versalles, que habían de insistir y dañar la poesía de Darío, Casal ve llegar lentos y correctos a la hora del baño, animales que parecen ir integrando en su poesía un contorno y una circunstancia de total ajuste central, de propia impulsión. (Lezama Lima, 2012, p. 65)

La alegoría y la analogía animales son las figuras más utilizadas por los autores de este movimiento. Precisamente lo genuino de las representaciones animales es que su carácter substancial emerge para atender las exigencias de su tiempo.

Siguiendo el pensamiento de Lezama respecto a las letras hispanoamericanas de este periodo traemos sus palabras: “Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores” (Lezama Lima, p. 218)

La particularidad de esta reinvención es que en ella tienen lugar manifestaciones populares como danzas, cerámica, bordados, tejidos etc. Asimismo los modernismos de provincias acentuaron aún más la diversidad de este periodo. En la mayor parte de las provincias hispanoamericanas existieron círculos y cenáculos modernistas que fusionaron sus imaginarios con la experiencia de la vida provinciana.

5. Lo popular, lo provinciano y lo menor

Auerbach subrayó el importante rol de lo popular en la configuración de nuevos espacios literarios:

No debe buscarse el material en las alturas y las acciones públicas principales, sino también el arte, en la economía, la cultura material y espiritual en los fondos de lo cotidiano y popular, porque solo ahí puede ser captado lo peculiar, lo íntimamente móvil, y lo universalmente válido. (Auerbach, 2014, p. 546)

El esfuerzo titánico por introducir la geografía de lo americano en la poesía conlleva, inevitablemente, una irrupción de realidad o en los términos de Auerbach, “lo íntimamente móvil y lo universalmente válido”, que anticipa lo que será el realismo social literario, aunque este nunca consiguió desprenderse totalmente del imaginario romántico europeo⁵⁹. La convivencia de imaginarios es, en efecto, una constante en tierras americanas: si lo americano tiene una particularidad es su canibalismo no su asimilación. Pero se trata de un proceso doloroso:

Una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad, nadie la ha regalado, sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado (...). Por ese olvido de estampas esenciales hemos caído en lo cuantitativo de las influencias, superficial delicia de nuestros críticos que prescinden del misterio del eco, como si entre la voz originaria y el eco no se interpusieran, con su intocable misterio, invisibles lluvias y cristales. (Lezama Lima, 2020, p. 17)

Lezama Lima señala también el rol fundamental que esta capacidad americana de construir algo nuevo a partir de la apropiación de materiales antiguos y dispares tuvo en la consolidación de la independencia. Junto al legado innegable de una cultura hispana eminentemente letrada, hay que recalcar el valor esencial de lo aparentemente incompatible con la herencia en el nuevo imaginario de la poesía hispanoamericana, siendo la naturaleza americana un ejemplo clave de disparidad. Lezama Lima enfatiza además el viaje que esta propicia a la noche de los tiempos, a una era mítica anterior a las “transmutaciones del fuego” (Lezama Lima, 2020 p. 119). Lo popular es el último reducto de los antiguos dioses antropomorfos, que “nacieron para quedarse” (Lezama Lima, 2010, p. 334). En efecto, sus formas folclorizadas permanecieron inicialmente latentes entre la

⁵⁹ En efecto, el filtro romántico atraviesa la “expresión americana” quedando un poso irreductible de amor romántico que se cuela por los géneros más populares y mediáticos (telenovelas, fotonovelas).

población iletrada y eminentemente rural, sobrepasando más tarde este ámbito para formar parte integrante de un amplio espectro literario.

El sustrato popular que proviene de la oralidad es el instrumento privilegiado de esta exploración. La oralidad, esa “poesía que prescinde de la literatura, pero que se suelta como un amuleto alegre” (Lezama Lima, 1998, p. 269) se expresa precisamente a través de los animales. Partiendo de los versos de un tradicional corrido mejicano: “Corre, corre conejito/ cuéntales a tus hermanos” (2020, p. 123), Lezama Lima traza un parentesco entre el corrido mexicano, tan poblado de animales, y géneros antiguos como el romance español, que a su vez “nace de la cuarteta de la copla que se debilita”. Estas expresiones populares agrupan ranas, conejos, pulgas, ratones, etc., siendo frecuente el uso de diminutivos —ranita, torito, etc—, y de nombres americanos, ya sea porque los autores prefieren introducir la expresión autóctona —es el caso del puerco o chanco—, o porque mencionan animales que no existen en otros lugares. Este proceso de renombramiento subraya la disparidad entre la fauna popular americana y la de la tradición literaria europea. La abundante presencia de animales de tamaño reducido corresponde también a la naturaleza *menor* de las historias en las que estos intervienen: “hechos de significación menor que se nutren del suceso de folletín y las lágrimas provincianas” (Lezama Lima, 2020, p. 420).

Otra característica de este espacio literario emergente es la importancia de lo provinciano a pesar de la aspiración de los autores a trascender la periferia. Lezama Lima, haciendo un paralelismo con el trabajo del grabador mexicano José Guadalupe Posada, señala que la expresión americana, en semejanza con la del grabador, “partía de un surgimiento anónimo, tanto que debe más al hecho multitudinario, que al rescate de su yo” (Lezama Lima, 1988, p. 271). En la obra de Posada efectivamente aparecen mezclados lo pintoresco de las pequeñas localidades mexicanas, las fiestas aristocráticas de estilo europeo y un fondo mítico prehispánico del que son escasas las representaciones y que el artista intenta suplir a través de materiales diversos (fotografías, cerámica, etc.). En el contexto de reconfiguración de las representaciones religiosas, lo conventual y provinciano adquirió total importancia, pues la institucionalidad religiosa dirigió y conservó en gran medida las formas de expresión, los temas y sus protagonistas. Especialmente, se ocupó de imponer fronteras entre los espacios considerados salvajes y los civilizados, la sola presencia de iglesias y conventos se consideraba señal de seguridad y orden.

6. El imaginario animal de Rubén Darío

El imaginario animal de Rubén Darío (Nicaragua 1867-1916), a diferencia del martiniano, es más extenso e intemporal; no procede ni de la realidad inmediata ni de una zona geográfica concreta, pues Darío compone una escenografía animal abigarrada en la que seres híbridos y fantásticos se mezclan con monos, murciélagos, palomas, etc. Darío intentó asimilar la tradición occidental, desde la Antigüedad, especialmente la griega, hasta el tratamiento romántico del paisaje y la incorporación de una abundante fauna exótica y fantástica importada de los movimientos parnasiano y simbolista. Una breve revisión de los títulos de sus poemas hace evidente la proliferación de animales: “Salutación al Águila”, “Libélulas y avispas”, “Caracol”, “El cisne”, “El ala del cuervo”, “El faisán” “Ibis”, “La lora” por citar algunos ejemplos. Después de un minucioso ejercicio estadístico y de conteo, Francisco Gutiérrez Soto concluye:

El número total de apariciones o menciones explícitas de animales en todas ellas asciende a 1382, cálculo que ofrece una media aproximada de un animal por página y de más de dos por composición, lo que da, a grandes rasgos, una idea de la entidad globalizadora que el reino animal tiene en la obra del poeta nicaragüense. (...) Labor que, como se ha podido comprobar en el bestiario de sus cuentos, es una constante que abarca en magnitud muy parecida toda su producción. (Gutiérrez Soto, 1997, p. 14)

Podemos considerar que, a través de una práctica clasificatoria, Darío instaura una suerte de sistema ecológico, desde la más pequeña estrella de mar hasta el vertebrado más corpulento, privilegiando aquellos animales avalados por una tradición poética (Gutiérrez Soto, 1999, p.15). Darío distribuye los animales y los ubica en el poema para orientar el significado en la dirección deseada, siempre manteniendo la predominancia de los animales de la tónica tradicional:

Y dijo la paloma:

–Yo soy feliz. Bajo el inmenso cielo,
 en el árbol en flor, junto a la poma
 (...)
 ¡Soy feliz! porque es mía la floresta,
 donde el misterio de los nidos se halla;
 porque el alba es mi fiesta
 y el amor mi ejercicio y mi batalla.
 ¡Feliz, porque de dulces ansias llena
 calentar mis polluelos es mi orgullo;
 porque en las selvas vírgenes resuena
 la música celeste de mi arrullo;
 porque no hay una rosa que no me ame,

ni pájaro gentil que no me escuche,
 ni garrido cantor que no me llame!
 —¿Sí? —dijo entonces un gavilán infame,
 y con furor se la metió en el buche.

*

Entonces el buen Dios, allá en su trono
 (mientras Satán por distraer su
 encono
 aplaudía a aquel pájaro zahareño)
 se puso a meditar. Arrugó el ceño,
 y pensó, al recordar sus vastos
 planes
 y recorrer sus puntos y comas,
 que cuando creó palomas
 no debía haber creado gavilanes
 (“Anagké”, Rubén Darío, 2006, pp.278-281)

En estos versos escritos en 1887 hay una suerte de gradación de los animales y una competencia en el plano representacional, pues como es conocido, las palomas son animales cuya abundancia está registrada en la Biblia y en la lírica. Lo que muestra el autor es un conflicto: la preferencia de Dios por las palomas lo lleva a menospreciar a un animal insignificante, como es el gavilán, que devora a la arrogante y satisfecha paloma. El texto aquí citado no solo ratifica la forma de representar los animales predominantes en el modernismo, sino que, además, evidencia dos características de la obra dariana: la artificialidad y la asimilación de otras tradiciones. En cuanto a la primera son visibles los aspectos que acercan la paloma de este poema a los animales de la fábula, no solo porque tiene un discurso humano, sino también porque transmite una moraleja. En cuanto al título del poema, se trata de un vocablo griego que puede traducirse como fatalidad o destino. Señala Anselmo Sequeira:

¿De dónde procede el título? Darío conoció esta palabra de origen griego en muchos libros. Podría decirse que fue una palabra rara que estuvo en la pluma de los escritores cultos del siglo XIX, desde que Víctor Hugo la utilizara por primera vez en el «Prefacio» de su novela *Nuestra Señora de París* (Sequeira, 2008)

Estas afirmaciones del estudioso del Modernismo también revelan que no solo es el título lo que Darío incorpora a su poema. La grafía, tal cual la había dispuesto Víctor Hugo, nos lleva a inferir que lo que Darío busca es traspasar el significado de esta palabra en griego, como nos refiere Sequeira. La asimilación del imaginario del *Mío Cid* también transcurre por ejemplo en el poema de Darío “Poesía castellana” de 1882. Asimismo, Darío asimila imaginarios más exóticos, heredades del decadentismo, cuyos autores fueron traducidos

por el poeta nicaragüense. Existe no obstante una forma de representación animal que prolifera en el imaginario dariano y de la que nos ocupamos seguidamente.

6.1. El animal áureo

Los componentes del universo animal dariano carecen de función actancial propiamente dicha; son más bien pretextos para abordar la subjetividad del autor, así como para embellecer el mundo. El colorismo y brillo de las gemas preciosas darianas adorna algunos animales como también adornaba la tortuga de *A contrapelo* —la novela decadentista de Huysmans (1884)—, cuya muerte, como se recordará, es el resultado del artificio que Des Esseintes impone a un ser vivo para transformarlo en una obra de arte. Es inevitable comparar la recargada tortuga de *A contrapelo* con los animales áureos de Darío; en ambos casos el animal está destinado a dar cuenta de escrituras artificiosas, impregnada de hastío la de Huysmans y del deseo de asimilar todas las tendencias precedentes la de Darío. Si Huysmans provoca la muerte de la tortuga⁶⁰, abrumada por el peso de “piedras auténticas y artificiales que, combinadas, determinarían una armonía fascinadora y desconcertante, el poeta nicaragüense retoma en su poesía no solo la misma figuración del animal y su tratamiento mortífero, sino también la afectación, la preciosidad verbal y el gusto por la imagen insólita que se convierten en aspectos claves del modernismo. Los animales en los poemas de Darío son elementos decorativos desprovistos de vida. Partes inertes del cuerpo animal —armiños, corales, pieles, etc— se asocian con la pedrería. Las estatuas son también símbolos del artificio que Darío hereda de los parnasianos. Estos versos del soneto dedicado a Valle Inclán ejemplifican cómo la tendencia escultórica de Darío se extiende hasta a los escritores que admira, convertidos en una suerte de monumento inerte:

Este gran don Ramón, de las barbas de chivo,
cuya sonrisa es la flor de su figura.
parece un viejo dios, altanero y esquivo
que se animase en la frialdad de su escultura.
 (“Soneto”, *Azul*, 1905)

⁶⁰ Únicamente eligió turquesas occidentales; piedras que, hablando estrictamente, sólo son marfil fósil impregnado de sustancias cobrizas y cuyo azul verde celedón parece espeso, opaco y sulfuroso, como si estuviera aciguatado por la bilis. Hecho esto, ya podía pasar a las incrustaciones correspondientes a los pétalos de aquellas flores que estaban en toda su lozanía en medio de su ramaje, aquellas más próximas al tallo, para las que optó por minerales translúcidos que brillaban con luz enfermiza y vidriosa y destellaban con violentos y furiosos estallidos de fuego. (Huysmans, 2019, p.34). Libro en línea. Recuperado de: <https://www.holaebook.com/book/joris-karl-huysmans-a-contrapelo.html>

Si bien Rubén Darío buscaba transmitir significados conmovedores y emotivos, la transformación de las partes sin vida del cuerpo animal en materiales lujosos obstaculiza este propósito constituyendo una línea de fuga. Aunque no queremos encasillar al poeta como torre marfileño —también tuvo presente el mundo sencillo de la infancia—, su poesía donde abundan los espacios palaciegos y suntuosos, es también el resultado de un gran ejercicio imaginativo del que resultan comparaciones inadvertidas.

Como sucede con la mayoría de los modernistas hispanoamericanos, también hay en Darío las mismas búsquedas y contradicciones entre la admiración positivista por el progreso y la civilización y el rechazo a las formas de vida modernas, específicamente a las ciudades. A este último respecto, refiere Sergio Ramírez que el poeta nicaragüense en su discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes de su ciudad natal aconsejó a los jóvenes: “que la mayoría inmensa se dedique, según las particularidades aptitudes, a las tareas de cultivar, de engrandecer, de fecundar nuestra tierra. Así tendrá el pueblo seguro su cotidiano pan” (Ramírez, 2016, p. XXV). Esta contradicción también aparece en su escritura: aunque admirador de todas las tradiciones y épocas, nunca pudo abandonar el preciosismo.

Pablo Antonio Cuadra, estudioso de Darío, explica el preciosismo de su poesía como una reacción frente a lo local y lo provinciano que el poeta nicaragüense ve como una amenaza que sumerge a la literatura en un estado de barbarie e infantilismo: “hablaban las tribus, hablaban los localismos, los partidos, los vecindarios y con frecuencia la barbarie.” (Cuadra, 2016, p. 281). Según el enfoque de este investigador, el cometido dariano es liberar a la poesía de una escritura provinciana que, como un niño de corta edad, “todavía no habla” (2016, p. 281), de modo que, ante lo que considera balbuceos literarios, Darío opone una vocación universal, necesaria, en su opinión, para alcanzar la madurez poética.

Más de ochenta años median entre la “Alocución a la poesía” de Andrés Bello (1823) y “Cantos de vida y esperanza” de Darío (1905). Sin embargo, la utilización de términos clásicos y neoclásicos para referirse a animales y el romanticismo de Bello perviven en el imaginario dariano: el tradicional ruiseñor es Filomela, la crisálida es Hipsipila etc. La diferencia radical entre ambos es que, mientras Bello invoca la venida de una poesía propia a tierras americanas de idealizada naturaleza, Darío confiere belleza a esas tierras complementándolas con estatuas marmóreas y trasvasando figuras míticas de imaginarios más lejanos. Sus textos de nenúfares, lagos, rosas etc., corroboran la convivencia de

imaginarios, en los que con frecuencia los animales son una alegoría de la animalidad del ser humano. Muestra de ello es el poema “Los motivos del lobo” (1913), basado en un episodio de “Las florecillas de San Francisco”⁶¹, donde el autor hace patente la condición del animal, que mata por hambre, y la del cazador que mata por placer. Este poema es, desde nuestro punto de vista, resultado de la vocación universalista de Darío. Resulta absolutamente central la figura del santo, que, después de fracasar en su intento de redimir al animal, asiste resignado al retorno del lobo a sus viejas costumbres. Este poema se ha destacado por alejarse de los motivos y paisajes darianos versallescicos. Darío también apreció el mundo prehispánico. Muestra de ello son poemas como los siguientes: “Tutecotzimi”, poema donde Darío recrea el personaje histórico de la novela *Guatimozin, último emperador de México* (1846), de autoría de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873). Esta novela narra la resistencia y posterior caída del último emperador mexicano. Asimismo en poemas “Caupolicán”, “El sueño del inca”, se restituye la heroicidad aborígen, sin embargo esta queda desplazada por la presencia de figuras históricas más prestigiosas, como Nabucodonosor, Alejandro Magno, Roosevelt, además de figuras míticas y legendarias, de modo que la historias de los aborígenes son solo un segmento de color más en el gran espectro cromático dariano.

6.2. El animal aéreo

Teniendo en cuenta que la libertad creativa fue el principal postulado del modernismo, Darío inserta aves emblemáticas en zonas desacostumbradas. Su función en el texto es aportar belleza y elegancia a un paisaje aldeano y deslucido. Darío escribió: “Yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República, no podré saludarle en el idioma en que te cantaré a ti, ¡oh Halagabal!, de cuya corte —oro, seda, mármol— me acuerdo en sueños” (Rubén Darío, 2005, p. 59). Darío volvió a abrazar la imagen romántica del animal aéreo, en el prefacio de *Cantos de vida y esperanza* (1905): “mi protesta queda escrita sobre las alas de los inmaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter” (Rubén Darío, 2016, p. 90). De manera que el primer poema de esta obra ya cuenta con animales alados:

⁶¹ Con este nombre se conoce la compilación de episodios hagiográficos de Francisco de Asís, que habrían dado lugar al franciscanismo, supuestamente recopilados por compañeros del santo. El título “Florecillas” obedece a la costumbre del Medioevo de denominar *Florentum*, a los pasajes más exquisitos de una determinada obra. En el poema dariano, lejos de resaltar la cuestión franciscana (hermanamiento de los animales y el hombre), el lobo se utiliza para hacer una crítica a la humanidad.

Yo soy aquel que ayer nomás decía
 el verso azul y la canción profana
 en cuya noche un ruiseñor había
 que era alondra de luz por la mañana
 (*Cantos de Vida y Esperanza*, 2016, p. 94)

Los animales alados encarnan dos cualidades universalmente deseadas: la capacidad de volar y la de cantar. Las alas hacen posible la elevación, el contacto con el cielo y, metafóricamente, con lo divino. Si en autores de otras épocas, el canto del pájaro, especialmente del ruiseñor, tenía concomitancias con la voz del poeta, en el modernismo predominan las alas.⁶² Escribe Bachelard:

Lo que es bello, primitivamente, en el pájaro, es el vuelo. Para la imaginación dinámica el vuelo es una belleza primera. Solo se ve la belleza del plumaje cuando el pájaro se posa en tierra, cuando ya no es, para el ensueño, un pájaro. Puede afirmarse que existe una dialéctica imaginaria que separa vuelo y color, movimiento y adorno. No es posible tenerlo todo: no es posible ser a la vez alondra y pavo real. (Bachelard, 1996, p. 86)

En efecto en el imaginario dariano predominan las figuras aladas, antes que las descripciones de los colores vivos de los pájaros. Asimismo en esta época resulta evidente el desgaste de la voz del poeta representada por el canto del ruiseñor que, como vimos, Martí comparó a la vocinglería. Si las aves ocupan un lugar muy relevante en el modernismo, no es solo por su simbolismo poético, sino también por ser portadoras de un significado ideológico y político, muy necesario en la autodeterminación de las jóvenes repúblicas hispanoamericanas.

Como hemos venido señalando, el imaginario de los poetas del modernismo hispanoamericano se apropia de referencias literarias foráneas para aclimatarlas en su propio cronotopo. Las figuras aladas y los símbolos aéreos que provienen tanto del apego de los poetas modernistas extranjeros a ciertas aves —gorriones, cisnes, golondrinas, etc— como de la tradición católica son sometidas a un ejercicio de desplazamiento que tiene

62 Las metonimias del cuerpo animal —cascos, alas, patas, orejas— son muy frecuentes en la poesía modernista entremezcladas con elementos de los paisajes cultivados como los jardines de lirios. Pese a su connotación ascensional y su lejanía de los problemas terrestres, la presencia de las alas, uno de los emblemas de la poesía modernista, no exime en ningún caso del compromiso político a los poetas de este período. Esta doble aspiración y vivencia del poeta-soldado, ya se registra unas décadas atrás y se sintetiza en el verso martiniano: “Esta es la batalla de los cascos y los lirios” (Martí, 2004, p.68) La metonimia escogida, “cascos”, nos hace presente al equino en su expresión más ruda.

lugar paralelamente al desarrollo científico y al auge de la aeronáutica. La imagen del vuelo que representaba el alma como un pájaro se desnaturaliza y subvierte para dar paso a nuevos significados. En este nuevo imaginario aéreo, donde el poeta introduce una visión de desencanto del mundo moderno, el lenguaje de los pájaros deja de asociarse al de los ángeles y la imagen del pájaro como símbolo del alma pierde influencia para ser sometida a un proceso de desacralización⁶³. Así, la particularidad del imaginario aéreo del modernismo es que las alas dejaron de simbolizar lo invisible orientándose hacia lo exterior y concreto⁶⁴.

A diferencia del viejo continente, donde el positivismo es la diana preferida de artistas y filósofos, en los países hispanoamericanos la crisis finisecular explica la presencia de imágenes civilizadoras en el imaginario alado modernista. En estos años de secularización del arte y la cultura en los que ve la luz la mayor parte de la producción lírica modernista, la crisis de valores y la incertidumbre post-independencia sumergen a los poetas en un total estado de desconcierto. El sentimiento de vacuidad dominante conlleva una pérdida de significaciones religiosas. Al ser el símbolo un vehículo de expresión religiosa, por su capacidad *de re-ligar*, la crisis religiosa implica la casi desaparición del ámbito simbólico, para dar paso a la predominancia del signo referencial. Señala Octavio Paz: “Esos objetos son signos, no símbolos: algo intercambiable. Máscaras, sucesión de máscaras, que ocultan un rostro tenso y ávido, en perpetua interrogación.” (Paz, 1971, p.81).

Desde 1888, año de publicación de *Azul*, hasta su muerte, Rubén Darío, el poeta más emblemático del modernismo hispanoamericano, da un impulso sin precedentes al proceso de desacralización de las aves y otorga importancia a animales aéreos menores como es el caso de la mariposa. Desde la perspectiva de Octavio Paz (1971), el modernismo había entrañado una gran “avidez de presencia”, por lo que la imagen de la mariposa, al carecer de la contundencia de otros animales —como los equinos, que casi llegan a ser objetos en el periodo romántico hispanoamericano—, se ve reducida por el modernismo a una serie de clichés (fantasía, belleza efímera, ligereza, etc.). No obstante, estos tópicos dejan de serlo

63 Tal como apuntamos en páginas anteriores, algunas aves autóctonas realizan el proceso inverso: pierden su presencia real y pasan a ser emblemas de los escudos y banderas de las nuevas repúblicas. Es el caso del cóndor, ave que preside los escudos de Colombia, Bolivia y Ecuador, En el escudo boliviano también figura la alpaca. El quetzal está presente en su escudo guatemalteco. En los escudos de Panamá y México el águila se distingue entre otros símbolos como olivos, laureles y otros vegetales.

64 Incluso de los nuevos objetos que descubrió Martí en su viaje a Nueva York. Martí utilizó muchas imágenes aladas en su narración de este viaje.

en la medida en que contribuyen a configurar y enlazar constelaciones de imágenes de origen folclórico, sociológico, mítico, etc. Es aquí cuando Darío recupera la imagen de la mariposa, por ser precisamente esta la que le permite volver a lo intuitivo: la mariposa ya no es una presencia en el poema sino una imagen generatriz de sensaciones y atmósferas.

La mariposa no es solo una metáfora de las formas ascensionales: por su capacidad de habitar la tierra y el aire, la mariposa amplía el espectro de las posibilidades expresivas del poeta, cuya alma definió Darío como “sensible, sensitiva y sentimental”. El poeta nicaragüense exploró la semántica de la metamorfosis de la mariposa, ya que al ser un animal que deviene, con pasado y futuro, enriquece la expresividad del texto. Un ejemplo de la utilidad de la figura de la mariposa que aplica el poeta nicaragüense es el poema “Sonatina”, de 1893, texto en el que el tema central es la tristeza de una princesa cuyos sueños se representan como “la libélula vaga de una vaga ilusión”. En este poema la imagen de la mariposa hace su metamorfosis al mismo tiempo que avanza el poema. En la cuarta estrofa dice el autor:

¡Ay!, la pobre princesa de la boca de rosa
quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,
tener alas ligeras, bajo el cielo volar;
(Darío, fragmento de “Sonatina”, p.19, 2016)

La gran capacidad mimética de este animal constituyó para el poeta nicaragüense el vehículo idóneo para traer figuras ambivalentes que se desplazan entre el mundo clásico griego, del que emerge la figura de Hipsipila⁶⁵, y los nombres de los recién descubiertos animales de la fauna hispanoamericana, toda vez que en taxonomía los investigadores suelen denominar con nombres de la mitología griega a algunas especies de insectos. Podemos intuir que la sonoridad de la palabra “hipsipila”, asociada a la especie descubierta por Guyenot fue la que captó la atención del poeta, antes que su acepción primera, que es el nombre de la reina de Lemnos. ¡Oh, quién fuera Hipsipila que dejó la crisálida! (Darío, 2016, p.20)

65 Sobre la aparición de este término de la entomología en la “Sonatina” de Darío el investigador Luko Hilje considera que esta alusión es de un animal autóctono: *Hypsipyla grandella*, que es exclusiva del trópico americano, la cual había sido recolectada por el alemán Philipp Christoph Zeller en Brasil en 1848 y remitida a Guyenot. Supongo que alguno de los muy pocos entomólogos locales le mencionó alguna vez a Darío el nombre de tan seria plaga de nuestros cedros y caobas y, por sonoro, lo incluyó en su poema. (Hilje, L. 2008)

Otras características perceptibles de la mariposa como colores, vuelo, velocidad, fragilidad, existencia breve posibilitan la representación metafórica del poeta, ya que la poesía modernista anterior a la de Rubén Darío había privilegiado el registro anímico del escritor motivado por el fenómeno perceptivo. Sin embargo, Octavio Paz ve que en este registro la voz del poeta es menos individual y más comunitaria. En este variopinto y heterogéneo movimiento lo que empieza como un fenómeno individual y perceptivo alcanza significaciones colectivas, de modo que animales que estaban en una especie de letargo reactivan su presencia fuera del registro individual.

Rubén Darío, considerado el poeta modernista por excelencia, es también quien supera y transforma este movimiento mediante gestos de ruptura y avance. Para Jorge Eduardo Arellano el poeta nicaragüense se apropió de “ciertos elementos renacentistas, del romanticismo aliviado de llanto y pesimismo; del realismo matizado de fantasía; del naturalismo limpio de crudeza y obscenidad, del parnasianismo y su marmórea precisión” (Arellano, J. 2016, p. CXI). La poética dariana muestra la convivencia de imaginarios animales, pero a la vez la subversión de los mismos. Rubén Darío indagó en el sincretismo religioso y algunas corrientes esotéricas de diversa procedencia, alejándose de la ortodoxia católica. La presencia, en estos ámbitos, de imágenes aladas, tanto de animales como de seres humanos, inculca en las alas de la poética dariana significados muy diversos y distintos niveles de representación. Así, la psique puede asociarse a la imagen de una mariposa de la que se destacan predominantemente las alas. A su vez esta imagen alada, imprecisa, ya que puede ser una niña o una mujer, pasa a representar el alma y la unión con lo divino. El recorrido dariano por diversas religiones puede sintetizarse en un verso del poema “Divina Psiquis”: “Entre la catedral y las ruinas paganas”, (Darío, 2006, p. 417) el alma del poeta desplaza su vuelo.

6.3. El trasvase de lo religioso a lo profano

Respecto al pretendido carácter profano de la poética de Darío escribe Octavio Paz: “Poesía de sensaciones se ha dicho; yo diría: poesía que a pesar de su exasperado individualismo, no afirma el alma del poeta, sino la del mundo. De ahí su indiferencia, a veces abierta hostilidad, ante el cristianismo. El mundo no está caído ni dejado de la mano de Dios.” (Paz, 1977, p. 81). Las afirmaciones de Paz dan cuenta de un tiempo, no de un

individuo. Sin duda en el mundo dariano confluyen todas las inquietudes de su tiempo y especialmente la crisis religiosa de esos años. Como hemos señalado Darío indagó en corrientes religiosas diversas para incorporar a su poesía los símbolos de esas doctrinas. De este proceso resulta la desestabilización de los elementos religiosos evidente en *Prosas profanas* (1896). En esta obra, las figuras de la religiosidad católica se subvierten para conformar un repertorio de expresiones en las que los aspectos angelicales y, sobre todo, marianos pasan a ser representaciones de la amada:

*Ite, missa est*⁶⁶
 Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa,
 virgen como la nieve y honda como la mar;
 su espíritu es la hostia de mi amorosa misa,
 y alzo al son de una dulce lira crepuscular.
 (“*Ite, missa est*”, 2016, p. 34)

En este contexto, Darío se ocupó de las figuras humanas de la religión católica. Su imaginario animal sigue siendo deudor de las grandes tradiciones literarias laicas y religiosas. Así, el ruiseñor, ave emblemática del Romanticismo, es una figura muy convocada en su poesía. La recurrencia de las aves nutre la poética de Darío. La versatilidad de estos animales que pueden habitar en el aire, el agua y la tierra le resultó óptima al poeta nicaragüense también para representar su alma:

y en mi alma reposa la luz como reposa
 el ave de la luna sobre un lago tranquilo.
 (“Y persigo una forma”, 2016, p. 83)

Puede decirse que en estos versos la figura animal del cisne está ligada a la luz. En este sentido, la luz del sol se vincula a la fecundidad masculina, mientras que la luz nocturna de la luna tiene connotaciones femeninas:

y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente,
 el sollozo continuo del chorro de la fuente
 y el cuello del gran cisne blanco que me interroga.
 (“Y persigo una forma”, 2016, p. 83)

Estos tres últimos versos ilustran la cohesión de imágenes de distinta procedencia: la transposición de la Bella Durmiente a un poema del modernismo hispanoamericano que

⁶⁶ Locución latina del rito católico romano que se pronuncia al final de la misa.

incorpora componentes de la poesía romántica como son la fuente y un cisne blanco. El acceso a la intimidad es sugerido por la ventana y también por la percepción de la intimidad de las cosas, expresada en el “sollozo del chorro de la fuente”. El poeta superpone los versos de manera que el cuello del cisne, por su semejanza visual con el signo de interrogación sea el que cierre contundentemente el objeto del poema; es precisamente la metonimia del cuerpo animal la que moviliza la comparación del cuello del cisne con un signo que traspasa el ámbito tipográfico para volverse un interrogante existencial.

Las imágenes animales retornan, según las exigencias de los escritores de determinada época y lugar. Conviene recordar la sonoridad que aportan los nombres animales. La innovación del registro sonoro del poema se ha enriquecido por la inserción de animales menores o que pertenecen a la cultura popular. A ello se debe que muchos poetas busquen en los estratos populares la novedad para sus expresiones. Escribió Darío: “¿no es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedos y de Góngoras los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del *Madrid Cómico* y los libretistas del género chico?” (Rubén Darío, 2016, p. 89). Del registro sonoro y rítmico de la lírica de los modernistas dice Paz:

El modernismo fue una prodigiosa exploración de las posibilidades rítmicas de nuestra lengua. El interés de los poetas modernistas por los problemas métricos fue teórico y práctico. Varios escribieron tratados de versificación (...) la riqueza de ritmos del modernismo es única en la historia de la lengua y su reforma preparó la adopción del poema en prosa y del verso libre (...) Fue algo más que una retórica: una estética y, sobre todo una visión del mundo, una manera de sentirlo, conocerlo y decirlo. (Paz, 1971, pp. 84-85)

Indudablemente la nueva visión del mundo a la que hace referencia Paz, es aquella que incluye lo cotidiano, lo popular y, en el caso de los animales, los que escapan del reducto del género en el que están inscritos. Aquí recordamos por ejemplo a Platero, de quien ya hemos indicado que atravesó el ámbito de lo meramente popular para volverse un símbolo universal de la ternura y la inocencia. Aunque también debemos señalar la existencia de animales para siempre denostados como la zorra, el mono, la serpiente, que en no pocas ocasiones comparten espacio textual junto a figuras cuyo significado casi es inmutable como es el caso del cisne.

6.4. El trayecto del cisne dariano

El cisne dariano viene de lejos, las figuras de Leda asociada al cisne está presente en la poética dariana, y generalizando en los textos líricos modernistas este animal es el más referido. Puede decirse que hay un cisne simbolista, un cisne parnasiano y un cisne modernista, que en muchos tramos se hacen indistinguibles. Nos detenemos en esta figura por su larga pervivencia en la poesía modernista de América hispana. A manera de ejemplo, citamos dos modalidades de significación del cisne que comparten presencia en el imaginario dariano. La primera aparece en el soneto II de Mallarmé (1842-1898) escrito en 1887:

El virgen, el vivaz, el hermoso presente,
 ¿desgarrará de un golpe de ala ebria este duro
 lago, olvidado ya, que asedia bajo escarcha
 el glaciár transparente de no emprendidos vuelos?
 (...)
 Fantasma que a este sitio su puro brillo asigna,
 se pasma ya en el sueño helado del espacio
 que el Cisne viste en medio de su inútil exilio.
 (Mallarmé, *Soneto II*, Traducción de: Ulalume González de León)

En el soneto mallarmeano, no hay una descripción del animal en términos plásticos, lo que prima es la voz enunciativa que traza una analogía con el cisne para hablar de su propia experiencia. En “El Cisne” de Sully Prudhomme se observan varios elementos animales también presentes en el poema de Mallarmé: “El Cisne”

Sin ruido, bajo el espejo de lagos profundos y tranquilos,
 El cisne persigue la ola con sus grandes aletas,
 Y se desliza. El plumón de sus lados es como las
 nieves de abril que caen al sol.
 Pero, firme y de un blanco opaco, vibrando bajo el céfiro,
 Su gran ala lo lleva como un barco lento.
 el lugar deslumbrante donde se refleja el sol.
 (...)
 Duerme, su cabeza bajo el ala, entre dos firmamentos.
 (René-François Sully Prudhomme, *Las soledades*, 1869)

En efecto, las metonimias del cuerpo animal, especialmente las alas, aparecen en los dos textos. En el poema de Prudhomme, la languidez del animal acentuada por el clima silencioso reduce al cisne a una figura decorativa. El poema está enmarcado en una suerte de ambientación donde no hay ruido, el hallazgo del poeta es esa doble captura del “espejo de los lagos”. También en el poema de Darío, arriba citado aparecen lagos y reflejos.

Estos elementos si bien responden a una estética modernista, conservan huellas muy lejanas, como *Las Metamorfosis* de Ovidio, obra donde la libertad imaginativa se explaya y la mutación es omnipresente. En efecto, en un mundo moderno donde todo es cambiante, el poeta elige el cisne para auto representarse. Aquí cabe hacer una anotación: en medio de una atmósfera delicada en la que el cisne parnasiano y el simbolista son elementos figurativos, el ave mallarmeana se inscribe en un gran espacio en blanco, que puede leerse como la imposibilidad de mover la figura del cisne, más allá de los clichés: “se pasma ya en el sueño helado del espacio / que el Cisne viste en medio de su inútil exilio”. Por otro lado, el cisne de Prudhome anuncia un desmoronamiento del animal: su plumón “cae al sol”.

Por su recurrencia y el frecuente recurso al mito⁶⁷, el cisne vincula la visión de autores antiguos y modernos. El cisne también fue el animal del que se sirvieron los detractores de Darío para acusarlo de un artificioso refinamiento. La consigna antimodernista de autores disidentes con la estética modernista, como el mexicano Enrique González Martínez (1871-1928) fue “Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje/que da su nota blanca al azul de la fuente; /él pasea su gracia no más, pero no siente/ el alma de las cosas ni la voz del paisaje.” (González Martínez, 1991, p.284). Los espacios glaciares y silenciosos de los cisnes de Mallarmé y Prudhomme anuncian el debilitamiento del animal y su dificultad para aclimatarse a las emergentes expresiones americanas

Como hemos señalado, en el Modernismo hispanoamericano se articularon los nuevos nombres animales (cóndor, puma) con los clichés animales, (cisne, gorrión, mariposa). En la triangulación animal, espacio geográfico y expresión poética, los animales demuestran que sus significados y sentidos son inagotables, en permanente transformación, pero siempre en relación con un significado antiguo; dicho de otro modo, la adición de cualquier animal a un conjunto modifica lo que ya existe, pero después de su adición no vuelve a funcionar autónomamente.

Los animales del modernismo hispanoamericano responderían a lo que José Ángel Valente denomina un “eternismo”, entendido este como “la permanencia en lo fundamental”. En efecto, los animales que inscribieron los modernistas hispanoamericanos responden a la

67 La seducción de Leda por Zeus, transformado en cisne, ha inspirado a escultores y pintores

necesidad del poeta de crear efectos de significado: si siguieron conviviendo en el espacio textual cisnes con tapires, ello fue por el refinamiento que aporta el cisne.

Podemos decir que el espacio natural americano después de vencer los prejuicios que lo marcaban como tierra inhóspita, de bárbaros e inhabitable contribuyó con su fauna a fortalecer una relación con la exterioridad, y no solo en el sentido geográfico. Especialmente la visión y conocimiento del animal fueron los instrumentos privilegiados para dar cuenta de estados emocionales, pues las geografías diversas se ofrecen como un espacio para la interioridad lírica.

Martí rompió las vallas para que entrasen a la literatura los animales autóctonos propiciando cambios en el espacio lingüístico. No obstante, estos animales por sí mismos y en soledad no logran una categoría poética, es en su articulación con el hombre y el paisaje donde conforman parte de un gran universo de imágenes susceptibles de ser poéticas. La inserción de “lo americano” evidencia que, más allá del choque cultural, las imágenes tienen una cualidad sumatoria. Aún superpuestas por modas, movimientos y tendencias, las imágenes animales conservan aquella “cantidad hechizada” de la que habló Lezama Lima (2015), entendida como el hechizo que el mundo real ejerce en el autor, pero que mantiene cierto enigma. Los animales de un poema explican su sentido, son material metafórico por excelencia. En el Modernismo hispanoamericano, quizá más que en otro movimiento, conviven imágenes nuevas e imágenes viejas, a veces ornamentando el poema, otras como tema central, sin olvidar que el autor no deja de ser aquel memorable sintagma con el que Martí definió al poeta: “animal que escribe”. (González Esteva, 2014).

Consecuentemente los animales son figuras potenciales de sentido y simbolización, dan testimonio de la dimensión figural del mundo sensible mediado por la percepción. Si bien la metáfora animal, la analogía y otras figuras retóricas basadas en los animales, son el resultado de un proceso antropomórfico, la percepción del animal es una suerte de espejo en el que también se refleja el ser humano. De estos reflejos surgen las metáforas animales. En este contexto, las figuras animales instan a la imaginación a desplegarse y extenderse. Fruto de este despliegue imaginativo son las isotopías semánticas animales.

Capítulo 4. La antesala daviliana: el lomo transparente de la cordillera

1. Modernismo del centro y modernismo de provincias

Si las dificultades para establecer los ámbitos, cronologías y caracteres del modernismo en Hispanoamérica son numerosas, esto es aún más cierto en el caso de Ecuador. El modernismo ecuatoriano, en semejanza con el hispanoamericano, está configurado por una multiplicidad de voces. Según los lugares de procedencia de esas voces, podemos distinguir un modernismo de urbe, como es el de Quito, Guayaquil y, en menor medida, el de Cuenca, y otro modernismo invisible, de provincias. El modernismo ecuatoriano tal como lo muestra la historiografía literaria de este país es un fenómeno céntrico, como céntrica es también dicha historiografía. Es por ello que un número importante de autores del resto del país no figuran en la historia de este movimiento, de tal modo que la lista incompleta de los exponentes de la literatura del modernismo ecuatoriano nos ha llegado fosilizada. En esta invisibilidad han incidido la tumultuosa geografía del país y la falta de medios de comunicación, que dificultan la circulación de libros y otras producciones culturales.

El modernismo ecuatoriano, más que una época de características homogéneas, fue un periodo marcado por la tensión constante entre la voluntad de asumir una estética europea y, en menor grado, la de alinearse con las tendencias hispanoamericanas, así como con la responsabilidad del escritor con el naciente proletariado. De ello resulta un cúmulo de paradojas y contradicciones. Los rasgos generales de la lírica de fines del siglo XIX y principios del XX están definidos por la lejanía de un buen número de sus cultores, que vivían fuera del país; generalmente, a su retorno de Europa, estos escritores difundieron las nuevas tendencias y novedades literarias de modo que la llegada de estas se producía, en Ecuador, años después de su apogeo en Europa. Tendencias y movimientos que ya habían tenido su auge en Europa de forma extemporánea a Ecuador, donde eran tomados como novedosos, lo que prolongaba su vigencia. A pesar de que existió una circulación paralela de tendencias propiciada por la élite económica, eminentemente letrada y viajera, y, más

tarde, por los diplomáticos, ambos hicieron de puente entre los movimientos literarios del resto del mundo —especialmente europeos, y Ecuador—, los escritores que nunca salieron del país observaron los cambios literarios como una suerte de vitrina lejana, sin poder o sin querer alejarse de su entorno más cercano.

Otro elemento que intervino en esta dinámica tan particular fue el hecho de que autores que escapaban de las tendencias mayoritarias como Alfredo Gangotena⁶⁸ (Quito, 1904-1944) y Gonzalo Zaldumbide (Quito, 1882-1965) escribieran y publicaran parte de sus producciones en francés. Aunque insistimos en que la élite letrada escribía y dominaba las lenguas extranjeras, sobre todo el francés, los escritores de provincias tenían, salvo contadas excepciones⁶⁹, un acceso muy limitado a las obras de autores extranjeros.

En este entorno se asimilan las influencias literarias, en una paradójica combinatoria de amor por lo propio —ensalzado por los movimientos nacionales— y de rechazo y aversión de un panorama literario nacional casi siempre reducido a localismos. Las experiencias de escritura y modelos literarios que llegaban de vez en cuando a la periferia, eran traducidos sin demasiadas exigencias. Fue ahí donde las vivencias de una cotidianeidad sencilla se conjugaron con modelos extranjeros. Asimismo, fue en las periferias donde estos modelos, al entrar en contacto con el imaginario local, sufren una dislocación que puede volverlos irreconocibles. “Subyace en las periferias un fondo antiguo, de formación lenta, unas “formas larvarias”⁷⁰, como las llama Lezama Lima, que permearon las escrituras de la época de César Dávila Andrade; estas formas larvarias se habrían mermado bajo el paradigma de la cultura y las letras de la “nación”. Al respecto, escribe Iván Carvajal:

Tal inquietud aparece ya en un momento singular de la historia del Ecuador del siglo XX, hacia 1940, en el momento en que la literatura que se escribía entonces y en este lugar que llamamos “Ecuador” tenía la función, y aun la función primordial, de “crear” la “idea” o el

68 Iván Carvajal considera a Gangotena “el mejor poeta que dio Ecuador a Francia” (Carvajal, 1988, p.66). En este país Gangotena publicó entre otras obras: *L'Homme de Truxillo*, *Poire d'Angoisse*, *Christophorus* y *Orogénie* (París: Gallimard, 1928).

69 Una de esas excepciones es Héctor Manuel Carrión, el poco conocido mentor de Benjamín Carrión Mora. La cabeza de familia, Filomena Mora, se ocupó de que sus hijos tuvieran acceso a las obras de la literatura francesa traducidas por ella misma. En las primeras décadas del siglo XX, la presencia de la cultura francesa era muy notoria, hasta el punto de que en Loja, la ciudad más meridional de Ecuador y la más alejada de la capital, había una representación consular de Francia; sin duda, este hecho, asociado a la educación de los Hermanos Cristianos —que impartían lecciones de francés— redundó en una amplia recepción de la literatura francesa.

70 Para Lezama Lima (2015, p.117), las formas larvarias son los atisbos de escritura que surgen a partir de la observación de lo real.

“imaginario” de la “nación ecuatoriana”. A la formación de esa “idea” se ven convocados los intelectuales de izquierda y de derecha (...). Esa ideología (liberal, burguesa, ilustrada, decimonónica, moderna) es acogida por los intelectuales conservadores, liberales, socialistas y aun comunistas, que se unen en torno a un propósito, un destino: el Ecuador. (...). Pero solamente hacia 1940, por una compleja articulación de relaciones sociales y de factores demográficos, en medio de una fuerte crisis económica, adquiere fuerza. La literatura y la pintura, desde la década de los años 30, toman para sí la función de describir, de mostrar el mosaico de lo que habría de ser la “ecuatorianidad”: aparecen en escena las alegorías del indio, el montuvio, el cholo de la costa, el mestizo, el hombre y la mujer “urbanos”, es decir, de las pequeñas ciudades que son entonces Quito, Guayaquil, Cuenca, Loja. La “ecuatorianidad” sin embargo fue siempre una condición problemática. (Carvajal, 2000, p. 44)

1.1. Animales en la narrativa del realismo social ecuatoriano

Como en la de Pablo Palacio⁷¹, en la obra narrativa de Jorge Icaza⁷² —la más emblemática del realismo social ecuatoriano— la presencia de animales en el texto funciona como metáfora de la deshumanización y el comportamiento depredador del hombre. En el cuento “El nuevo San Jorge” escribe Icaza:

(...) Cardona, diligente y esforzado, sentó al cadáver de *cara de víbora y patas de buey*⁷³ en un sillón, le ató como pudo al mueble, le limpió la sangre del rostro, le arregló los vestidos, el látigo, el gesto cruel de los labios (Icaza, 2006, p. 311)

Hemos resaltado los caracteres animales que se extienden al hombre, ya que este desplazamiento semántico está presente en un buen número de las obras narrativas de esta época. Por otro lado, los animales de la narrativa icaciana dibujan el aspecto moral del opresor, tal como ilustran las líneas aquí citadas. En el mismo cuento, son muy reconocibles la animalización del cura, el teniente político y el patrón: “Tres zancudos de

71 Pablo Palacio (Loja, 1906-Guayaquil 1947), en los primeros años de su producción escribió poesía. Sus primeras narraciones pueden considerarse una extensión del costumbrismo, sin embargo su escritura fue evolucionando a formas experimentales, a partir de la publicación de *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), se desmarcó del realismo social ecuatoriano. Sus obras presentan seres anodinos de las grandes urbes, en un conflicto existencial, distinto al propuesto por la narrativa social. Su obra se caracteriza por la irreverencia, la ironía y por lo fragmentario de la forma.

72 Jorge Icaza Coronel (Quito 1906-1978), considerado junto a Ciro Alegría (Perú, 1909-1967) y Alcides Arguedas (Bolivia 1879-1946) como máximo exponente de la narrativa indigenista del siglo XX. La obra más conocida de Icaza es *Huasipungo* (1943). El título de esta obra viene de la lengua quichua (*huasi*: casa; *pungu*: sitio, un terreno precario y reducido prestado al trabajador indígena y su familia donde construye su vivienda. La propiedad de esa tierra siempre será del terrateniente.

73 La cursiva es nuestra.

cara conocida-Zancudo (patrón grande, su mercé), zancudo cura, zancudo teniente político, mueven con hilos invisibles toda la farsa.” (Icaza, 2006, p. 298)

Esta atribución de características animales —desagradables, ridículas, o las dos cosas a la vez— remiten a los instrumentos de sometimiento. El protagonista de “El nuevo San Jorge” establece una analogía entre un reptil y el látigo del patrón:

Entonces notó también con gran sorpresa que en el extremo del látigo que arrastraba por el suelo —arma con la cual dio muerte al cara de víbora y patas de buey— algo se contraía con vida, con vida de cola de reptil enfurecido. (Icaza, 2006, p. 303)

Las metáforas animales del realismo son generalmente “en presencia” (del término comparante y del comparado) y están destinadas a referir los aspectos perceptivos de los animales y no a provocar emoción poética. En este sentido, conviene aquí retrotraernos a las palabras de Reverdy para quien la imagen poética no surge “de la comparación débil entre dos realidades”. Si la imagen, según el autor francés, suscita una emoción poética, es porque en ella confluyen imitación, comparación y evocación. Este es también el caso de las imágenes davilianas, que no resultan de la comparación casi lineal entre dos realidades, sino que surgen como huellas de un todo indivisible. Es decir, una totalidad que no puede establecerse como comparada ni como comparante. Su visión del mundo guarda más correspondencias con la *Naturphilosophie* del romanticismo alemán que con los límites que se imponían la mayor parte de los autores ecuatorianos de la década de los treinta.

Estos breves apuntes responden a la necesidad de aproximar la obra de Dávila Andrade a un espacio literario extremadamente movedizo, además de “contaminado” por la presencia de innumerables e indistinguibles fragmentos de muy diversa procedencia, cuyo aparente acoplamiento no deja de reflejar su dispar condición. De esta época tan poco propicia para singularidades literarias dijo Pablo Palacio, la voz más cuestionadora de la estética del realismo: “Sucede que se tomaron las grandes realidades, las voluminosas y se callaron las pequeñas realidades por inútiles” (Palacio, p. 446). Pues bien, son precisamente esas realidades desprestigiadas e inútiles las que configuran la obra daviliana. Contrariamente al criterio mayoritario de los autores del realismo, Dávila concibe el mundo como un jeroglífico susceptible de ser descifrado. Por ello, inicia una exploración de las posibilidades imaginativas, cognoscitivas y artísticas del lenguaje humano y, con mucha frecuencia, del lenguaje animal, poniéndolos en relación sin establecer fisuras entre ambos.

Sin embargo, a primera vista Dávila pareciera alejarse de las ideas de revolución de sus contemporáneos, lo que hace es desplegar una inusitada imaginería surgida de su visión del panorama social de la época. En su escritura, lo social tiene un lugar, expresado de forma a la vez inconfundible y más abierta.

La escritura daviliana recoge y antepone la conflictividad que plantea el predominio de la razón ilustrada y la teoría marxista como base de las ideas revolucionarias de los autores del realismo social, en un mundo en el que coexisten rezagos del feudalismo y en ciertas zonas hasta del esclavismo. También se nutre del entrelazamiento del realismo literario ecuatoriano con otras formas de expresión, como la pintura (concretamente la del expresionismo y el abstraccionismo), y son los muralistas mexicanos los que más influencia ejercieron en su escritura.⁷⁴

Según Auerbach (2014), la obra de arte está esencialmente determinada por tres factores: el momento, el lugar de su origen, y la peculiaridad de su creador. Indudablemente, la obra de César Dávila Andrade es atravesada por estos aspectos, con la particularidad de que en ella el hombre —en un ejercicio de extrema ventriloquía—⁷⁵, más que transmitir su visión “personal” transmite un discurso comunitario que expande el “lugar de origen” y donde el tiempo se pondera hacia un pasado remoto, trajinado en iguales condiciones por hombres y animales. En este sentido Dávila entendía que siempre estamos pisando a los animales o que nos erigimos sobre huellas y trazos de animales que nos han precedido. En el poema “Persona” leemos: “Persona, tú y sobre ti la Persona infinita/que te/ama, pisándote las huellas. /Persona no te olvides, /sal de ti ahora mismo.” (Dávila, 2018, p. 18).

La escritura de César de Jesús Dávila Andrade se inscribe en el contexto de un pequeño país andino devastado por los conflictos armados⁷⁶, el galopante regionalismo, un

⁷⁴ David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco, los tres muralistas revolucionaron la forma de hacer arte en el sentido de que, aunque todos tenían una formación de academia, rompieron con la normatividad estética de su tiempo para reparar el pasado aborigen y mestizo, oculto y desdeñado desde la colonia. Las innovaciones artísticas de los muralistas son concomitantes a la revolución mexicana y pusieron el acento en lo popular y tradicional, que sobrevivía durante el siglo XX. Los movimientos socialistas de las primeras décadas de este siglo, que intentaron el panamericanismo, encontraron un canal para sus propuestas políticas y discursos de la recuperación del pasado ancestral. La proyección internacional del muralismo convirtió a los muralistas en modelos para los artistas de otros países. En Ecuador el muralismo y sus temas tienen total repercusión en las obras de Oswaldo Guayasamín y Eduardo Kingman, a la vez personajes muy cercanos a los autores del realismo social ecuatoriano.

⁷⁵ “Cuando habla su yo más reflexivo, más desvalido o más terrible” (Ballart, 2005, p. 198).

⁷⁶ Los enfrentamientos bélicos del Ecuador con los países limítrofes tienen una larga historia que hunde sus raíces en la colonia. Después de esta época se producen alianzas y configuraciones que no llegaron a definir

fenómeno que se origina en la sociedad colonial, y que se ve acentuado en el siglo XVIII por las disputas de las élites por el espacio mercantil. Los puertos que facilitaban el comercio con la Sierra Norte y Sur fueron los más codiciados. Según refiere Jorge Núñez (2010), en los escritos coloniales de Eugenio Espejo ya se testimonia la lucha entre las sociedades regionales al acusar a los guayaquileños de una desmedida crueldad:

con el frívolo motivo de que llevaban el contagio del sarampión, encendido tiempo (sic) sin este motivo; y a ésta causa perdieron todos sus intereses, y lo que es más sus propias vidas, arrojados al campo, sin socorro alguno; de modo que esas montañas están pobladas de cadáveres serranos.” (p. 30).

Al regionalismo se suman las luchas políticas internas de las primeras décadas del siglo XX⁷⁷. También deja huella en su obra la memoria de una posterior guerra con el vecino Perú (1941), que destruyó pequeños caseríos rurales enfrentados por difusos y casi imaginarios territorios fronterizos⁷⁸. De ahí que tengan relevancia en la obra daviñana tanto los lugares de batalla y de asedio como aquellos espacios de hospitalidad y sanación donde se registran las transferencias entre los imaginarios individuales y colectivos, así como la construcción de la territorialidad.

los límites geográficos de los virreinos. Este problema se agravó con la independencia y la conformación de las repúblicas. Las imprecisiones geográficas unidas a una deficiente gestión diplomática desembocaron en álgidos conflictos y una guerra entre Ecuador y Perú en 1941 por la disputa del río Amazonas. Esta guerra terminó con la disminución de una parte significativa del territorio ecuatoriano y la firma de un protocolo de paz, inaplicable por el desconocimiento cartográfico y la abrupta geografía. La pérdida de estos territorios siguió motivando varios enfrentamientos en la frontera no resuelta entre Ecuador y Perú. En 1995 los dos países volvieron a enfrentarse por la cuestión territorial en la Guerra del Cenepa. A este respecto escribe Iván Carvajal: si “lo ecuatoriano” dependiese de una “línea imaginaria”, o correspondiese apenas a una “línea imaginaria” ¿que hubiéramos dibujado en un espacio abstracto, por puro “espíritu de aventura”, en la supuesta pureza racional de la “geometría”, “sobre las geodésicas y los meridianos”, para poder sostenernos en algún lugar, aunque fuese por una suerte de “acrobacia”, como dice el poema de Gangotena? (Carvajal, 2001, p. 44).

77 La época de Dávila es de constante convulsión política y económica: Federico Páez ejerció por dos años una dictadura civil (1935-1937) en la que impuso una represión durísima contra sus opositores. A continuación fue derrocado por el general Alberto Enríquez Gallo (1937- 1938), quien posteriormente depositó el mandato en una Asamblea Constituyente (1938), disuelta por el presidente que ella misma designó: Aurelio Mosquera Narváez, a su muerte le sucedió Carlos Alberto Arroyo del Río, quien en 1940 fue elegido fraudulentamente como presidente constitucional. El 28 de mayo de 1944, Arroyo del Río fue derrocado por organizaciones populares en un episodio de extrema violencia conocido como “La Gloriosa”. En 1945, Velasco Ibarra se declara dictador, fue derrocado por un golpe militar en 1947, que no pudo ejercer el poder, el cual pasó a manos de Mariano Suárez Veintimilla. La producción y exportación de banano expandió la economía ecuatoriana por lo que puede decirse que entre 1948-1960 hubo cierta estabilidad que Dávila no conoció, pues residía en Venezuela desde 1949.

78 Sobre la imposibilidad de establecer de forma definitiva los límites de la nación, señaló el escritor guayaquileño José de la Cuadra: “Hasta hace veinte años, más o menos, a los muchachos ecuatorianos se les enseñaba en las aulas elementales que el territorio de la República afectaba la forma de un abanico, cuyo vértice se enclava en la joroba de la frontera occidental del Brasil, mientras que su arco máximo se desplegaba sobre el océano Pacífico. Ahora que hemos perdido nuestro contacto brasileño, siquiera de hecho, ignoramos con qué otro adminículo le encontrarán semejanza a la heredad nacional los geógrafos escolares.” (José de la Cuadra, 1958, p. 337).

Dávila vincula un ámbito como es el mundo rural andino y los espacios del extrarradio urbano de su época —con aspectos míticos procedentes tanto del imaginario prehispánico, como de otras culturas y tradiciones literarias. La representación de los animales constituye un territorio privilegiado para observar estas intersecciones entre materiales reales y míticos. Dávila explora con agudeza comportamientos y formas de vida animales desde una visión directa y cercana, es decir, a través de una mirada cautiva de la realidad. Aunque los elementos míticos planean en gran parte de sus textos —ya sea en la toponimia y en los nombres de especies autóctonas, así como en algunos personajes secundarios de sus cuentos—, este contenido es explorado de una forma excepcional y en toda su plenitud en el poema “Boletín y elegía de las mitas”, que estudiamos más adelante.

1.2. Autor, personaje y producción

César Dávila Andrade (Cuenca, Ecuador 1918-Mérida, Venezuela 1967) era hijo de un ama de casa y un sastre. Desde su infancia siempre estuvo rodeado de animales y siendo muy joven realizó “los trabajos más humildes y los peor remunerados” (Dávila, 1993, XV). En 1927 terminó los estudios primarios en la Escuela de los Hermanos Cristianos. Los estudios secundarios los realiza en el Instituto Manuel de J. Calle, en este instituto a petición del profesor de castellano Dávila Andrade escribe “Ecce Homo”, que sería la primera composición daviliana de la que se tiene noticia, estaba ilustrada con los dibujos de Dávila, el profesor se mostró incrédulo ante la factura de la composición de Dávila y le acusa de haberla plagiado. En cuanto al dibujo, lo practicará toda su vida. Poco tiempo después Dávila se vio obligado a abandonar sus estudios. Posteriormente trabajó en una tienda de neumáticos, en oficios de pasamanería, como auxiliar de comisaría. Existe el dato no contrastado de su trabajo como vigilante en una cárcel.

Con solo dieciséis años publicó en un diario de su ciudad el poema “La vida es un vapor”. En 1938 obtuvo un empleo en la Corte de Justicia como portero amanuense. Con amargura recuerda Dávila Vázquez que este fue el puesto más alto que su ciudad ofreció a César Dávila. En 1942 parte primero a Guayaquil y posteriormente a Quito, en uno de estos periodos trabaja como *barman* de Carlos Arroyo del Río, uno de los presidentes ecuatorianos de más ingrata recuerdo, posteriormente Dávila vuelve a su ciudad. En 1944 parte a Quito nuevamente, la Casa de la Cultura Ecuatoriana fundada en 1944, dinamiza el

trabajo editorial y Dávila es contratado como corrector de pruebas. Ahí encontró amigos entre escritores como Alejandro Carrión, Galo René Pérez, el pintor Oswaldo Guayasamín. También en Quito conoce a Laura Restrepo, por quien sentirá admiración toda su vida.

En esta época, según refiere Dávila Vázquez (1993, XXII), César Dávila se entregó a su tarea creativa, escribe ardorosamente, pero no es especialmente cuidadoso, ni ordenado con su producción. Obtuvo los premios nacionales José de la Cuadra con el relato *Vinatería del Pacífico* en 1948 y el Joaquín Gallegos Lara en 1952 con el volumen de cuentos *Abandonados en la tierra*. Después de vivir y trabajar en Quito muchos años, en 1949 se trasladó a Venezuela. En este país vivió entre Mérida y Caracas, fue docente durante un tiempo en la Universidad de Los Andes. En Venezuela fue colaborador en la revista *Zona Franca*, donde publicó la mayoría de sus ensayos, siendo los más destacados: “Evocación de Omar Kayamm”, “Evocación de Antonio Machado”, “Teoría del Titán Contemplativo”, “Ernesto Cardenal: Gethsemaní”, “Ecuador amargo”, “El humanismo llamado Zen”, “Yorgos Seferis”, “El alto y ancho mundo de Ciro Alegría”, “Visión interior de una gran poesía”, “Franz Kafka o la metamorfosis de la profecía”.

Apuntamos aquí específicamente la obra narrativa, ya que la obra poética, con el fin de respetar criterios de periodización y clasificación consta en el apartado correspondiente. Los cuentos de Dávila conocidos hasta la actualidad son los siguientes: I *Abandonados en la tierra* 1952: 1) “Las nubes y las sombras” 2) “Autopsia” 3) “Vinatería del Pacífico” II *Trece relatos* 1955: 1) “La batalla” 2) “Ahogados en los días” 3) “Un cuerpo extraño” 4) “La última misa del caballero pobre” 5) “El último remedio” 6) “El elefante” 7) “Lepra” 8) “El recién llegado” 9) “Un nudo en la garganta” 10) “El hombre que limpió sus arma” 11) “El cóndor ciego” 12) “Aldabón de bronce” 13) “Durante la extramaunción”. III *Cabeza de gallo* 1962: 1) “Cabeza de gallo” 2) “El cóndor ciego” 3) “El hombre que limpió su arma” 4) “Pacto con el hombre” 5) “Primeras palabras” 6) “Caballo solo” 7) “Ataúd de cartón” 8) “La muerte del ídolo oscuro” 9) “Un centinela ve aparecer la vida”. Los relatos que señalan a continuación fueron publicados en revistas de Venezuela: 1) “Regreso de noche como caballo, como tigre, como laurel” 2) “La muerte del monstruo” 3) “La extremidad oscura” 4) “La sierra circular.” 5) “Persona, animal o cosa” 6) “La autopsia” 7) “La mirada de Dios” 8) “Sauce llorón” y 9) “El pequeño rey de la esfera común”.

Las reediciones de sus obras son las siguientes: *Cabeza de gallo* (coedición de El Conejo y Oveja Negra. Quito, 1986); *Poesía, narrativa y ensayo* (Fundación Biblioteca Ayacucho. Ayacucho, 1993); *Antología poética* (Solar de Poesía. Mérida, 1993); *Trece relatos* (Colección Antares. Quito, 1993); *El vago cofre de los astros perdidos* (Universidad de los Andes. Mérida, 2003); *Obra poética* (Casa de la Cultura Núcleo de Pichincha. Quito, 2007); *Materia real* (Monte Ávila. Caracas, 2010); *Batallas del silencio* (publicado por el comité organizador del Festival Hispanoamericano de la Lira. Cuenca, 2017); la antología poética realizada por Diego Oquendo y titulada *El dolor más antiguo de la tierra* (Visor. Madrid, 2015). Algunos de sus cuentos han sido reeditados en las revistas *Cuadernos para el Pueblo* (Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1976) y *Rocinante* (Campaña de Lectura Eugenio Espejo, Quito, 2004 y 2018). El cuento “La batalla” fue llevado al cine en un corto en 1950, bajo la dirección de Jorge Ruiz; en 1980 en el Taller de Cine dirigido por Carlos Pérez Agustí, también se adaptó al formato cinematográfico el cuento “Cabeza de Gallo”, aunque la mayor parte de estas producciones no han sido difundidas más allá de las ciudades principales. Por otra parte y en un formato novedoso, en 2002 Fernando Falconí adaptó y versionó los relatos “La autopsia” y “La muerte del monstruo” para insertarlos en la prensa amarillista, dado el carácter de suceso que tienen estas narraciones.

César Dávila no es solo una relevante personalidad del mundo de las letras, sino también un personaje literario que aparece en varias novelas. En la novela *Nunca más el mar* de Miguel Donoso (1991) aparece citado íntegramente el poema daviliano “Los precios”, el narrador da cuenta de la obsesión del personaje x, por el poema antes mencionado:

Lo que más le gustaba a x era la última estrofa, y la repetía siempre, sobre todo aquello “entonces solo ir, solo andar. Tú sabes lo que andar todo el destino a pie”. Y se ponía a decirlo como un loco, una vez tras otra. Le molestaba, en cambio que el Fakir hubiera puesto “la manderecha”. Pero qué cojudo pensaba porque no puso simplemente “la mano derecha”. Lamentándose también que escribiera quéchua y no quíchua. En fin, ese poema lo ponía como eufórico y triste, y después decirlo, se alejaba, se iba como hacia dentro mientras repetía los versos “entonces sólo ir. Solo andar./ Tú sabes lo que es andar todo el destino a pie” para quedarse luego en silencio, donde uno parecía como ver el poema, grabándosele para siempre la cara del caballo, ¿ve? como si mirara el poema, pero de alguna manera era la calavera de un caballo, muerta, sí (Donoso, 1991, p. 223)

En *El pinar de Segismundo* de Eliecer Cárdenas (2008), se narra una reunión entre varios escritores de la época. La descripción que hace el autor refleja el afecto que despierta en

los escritores ecuatorianos la imagen de César Dávila, convertido en el personaje del “poeta César Cárdenas”: “Delgado, con aspecto frágil, unos ojos inquietos emboscados tras unos gruesos lentes de montura” (Ortega, 2010). La asociación del personaje real con esta ficción está mediada por la fragilidad atribuida al personaje, que a su vez fue una cualidad del hombre real, según refieren sus contemporáneos. En la obra teatral *Espejo roto*, cuyo autor es Jorge Dávila, sobrino de César Dávila, el tema central es el reencuentro de César Dávila con sus familiares en el más allá. Así también Christian Oquendo Sánchez, en la fotonovela *El detective místico de la conciencia* (2017), recrea las búsquedas espirituales de César Dávila, basándose principalmente en dos relatos de este último: “Un cuento sin nadie” y “La última cena de este mundo”.

A difundir su obra ha contribuido la tenacidad de allegados y familiares –como su sobrino, el escritor Jorge Dávila Vázquez. Pero es sin duda la novela *Entre Marx y una mujer desnuda. Novela con personajes reales* de Jorge Enrique Adoum (1972) la que ofrece una descripción más detallada de Dávila en un memorable fragmento titulado “Sobre el Fakir”. Este retrato del autor que merece traerse en su integralidad:⁷⁹

La miopía del Fakir era casi ceguera: tal vez por eso le resultaban claras las cosas ocultas en las cosas. Hijo de un sastre que había decidido que heredaría su oficio, la miopía lo salvó para la poesía: “Yo no veía el camello, comentaba, peor, el ojo de la aguja”. Leía poco en comparación con nuestra bibliofagia: por eso sabía más que nosotros. Era transparente como un ángel, y no veía la apariencia sino el símbolo. Era el único de nosotros a quien preocupaban el espíritu y la superación de la materia: por eso su poesía era alquímica. Vivibebía⁸⁰ en los sitios más sórdidos de la otra oscuridad, la del vicio, y se le adivinaba una vida secreta de la que nadie tuvo pruebas jamás. Pero era seguro que atravesaba las cantinas más abyectas frecuentadas por rateros hablándoles del amor universal, los increíbles lupanares de desdentadas diciéndoles que su vientre era un campo de trigo y hablándoles del cuerpo astral, y que de allí salía iluminado e intacto “porque el camino que lleva para arriba y el camino que lleva para abajo son lo mismo”. Alguna vez fue guardián nocturno de la Cárcel Municipal, lo que resultaba simplemente lógico. Nosotros no entendíamos nada del Oourovourus –macho y hembra, padre y madre, madre e hijo– ni de los tatwas ni de los mantrams [*sic*] sagrados a que se refería a veces, y sonreíamos porque desdeñábamos cuanto ignorábamos en nuestro materialismo feroz e irreductible. Parecía no necesitar de alimento: jamás le aceptó a ninguno de nosotros una invitación a comer: “Es un acto primitivo, como defecar, decía, que no se puede hacer en público”, y cuando después de haber bebido toda la noche juntábamos nuestro último dinero para resucitar al día con el caldo de patas espeso y grasiento, él decía: “No, gracias, prefiero introvertirme un aguardiente” y repetía la palabra AUM varias veces, entregándose a largas inspiraciones, del aire ralo, fétido de trago, vómito y orina. Y, sin embargo, era el

79 Conservamos la ortografía y redacción del texto original.

80 Con este término inventado, Adoum hace alusión al alcoholismo de Dávila.

más sano de nosotros. En “El Murcielagario⁸¹” tuvimos que desvestirlo por la fuerza y quemar su camisa que ya era “prueba de sebicia atroz, sobre todo en el cuello” dijo el Ríspido, mientras Gálvez le ponía la suya. Sin embargo, era el más puro. Cuando corrió el insólito rumor de que se había casado con una de las desdentadas que le tenían ternura (“Yo nací casado, dijo, ¿no ven que mi mujer parece mi mamá por la edad?”) el Ríspido encabezó una noche un asalto a su cuarto para comprobar si era verdad, como se decía, que ahora dormía con pijamas: se sintió como pillado en falta. Le conseguimos un empleo público: “Lo único que tiene que hacer es presentarse a firmar el registro de entrada y salida y que se pase el día escribiendo versos si quiere”, había dicho el Ministro, “Lo cual habría sido como fabricar ganzuas en la cárcel” dijo Gálvez, pero el Fakir lo rechazó diciendo que no podía desatender sus otros asuntos: tal vez por eso era el más libre. Solía sacar a pasear por la tarde a sus demonios. Por lo general lo encontrábamos en la esquina del parque, tratando de ver a lo lejos el cerro, la torre de la iglesia, poniendo interminablemente a prueba su teoría de que la modificación de la convexidad del cristalino, obtenida por la presión de los dedos sobre los ojos, volvía normal la visión. El Ríspido, cuando paseaba con él a esas horas, saludaba de pronto, a nadie, de gana: “Quiubo, Huevas⁸², cómo estás” y el Fakir decía: “Dónde está, dónde está”. “Pero si pasó al ladito tuyo casi topándote” y él se volvía a mirar a todos lados, extrañado de no haberlo visto, entrecerrando aún más los ojos, y algunas cuadras más adelante: “Hola Negrito, cómo te va” y el Fakir torturándose los ojos con los dedos. Tal vez por eso, cuando nos encontraba, era el más cordial. Un día le regalamos entre todos un par de anteojos, y le hicimos daño: comenzó a descubrir la realidad, primero con asombro, luego con una desazón de astrólogo convertido en agrimensor. “El mundo ha sabido ser lindo” dijo. “Ahora me explico la otra poesía. ¿Vos sabías, por ejemplo, que las moscas tenían patas? Y la Individua de Falcón de Alaquez no es tonta sino que tiene el alma blanca”. Fue al campo y dijo que era un lugar atroz donde los pollos caminaban crudos;⁸³ fue al cine y dijo que era el rito de la caverna de los primitivos del futuro; fue a una exposición de escultura y dijo que era absurdo verla, que estaba hecha para ser acariciada porque era un arte carnal. “Anda hermanito, a ver lo que pasa en el parque” me dijo una mañana, ensombrecido. Yo no encontré nada diferente o inusual. “Cómo que nada, dijo casi furioso, cómo que nada. ¿No viste que han derribado un árbol? El pobre tenía todavía vivas las hojas temblando al sol”. Fue a una fiesta en casa del Cretino, bebió hasta que amaneció y al despedirse dijo: “Gracias, ¿no?, pero no me invitarán otra vez, el whisky me hace daño”. A mí, en cambio, me dijo “El Gautama tenía razón, hermanito: todo hogar es un rincón de basura”. El alcohol, más eficaz y nocivo que la poesía, lo iba liberando de sí mismo, de nosotros y de los otros. Olía ya a guarapo, pedía dinero y nadie podía negárselo: ¿no era su embriaguez una lucha desesperada contra la realidad que le resultaba pequeña? Hölderlin del trópico ¿no sabía acaso, como el otro, el de la bruma, que la vida no es sino la búsqueda de una forma? Lo encontré lastimado quizás a causa de una caída o un golpe de quién sabe qué noche, la sangre seca sobre la ex-camisa de Gálvez, tambaleando, presionándose de nuevo el cristalino. “¿Y los lentes, Fakir, los empeñaste para beber, no es cierto?”. “Sí, hermanito, cierto es”. “Pero tú dijiste que el mundo era lindo”. “Sí, dijo, pero el ser humano es feo”. Después se fue al extranjero, donde también hay seres humanos, y seguramente volvió a usar anteojos, porque allá se cortó la yugular con una hoja de gillette en una pieza del hotel,

81 El Murcielagario fue una casa que a partir de 1931 empezó a funcionar como una pensión modesta. Se ubicaba en el barrio quiteño La Ronda, donde muchas viviendas estaban destinadas a la venta de chicha para los viajeros interprovinciales de finales del siglo XX. Fue bautizada como El Murcielagario por el ambiente noctámbulo de sus tertulias literarias. Este sitio fue muy frecuentado por Jorge Carrera Andrade, Jorge Enrique Adoum y otros escritores, artistas, pintores, etc. César Dávila vivió en Quito entre 1944 y 1949. Bien podría ser la atmósfera de esta pensión la que aparece en algunos de sus cuentos de temática urbana.

82 Es una contracción de ¿Qué hubo?: quiubo, quihubo, quiúbole, son términos utilizados coloquialmente en Venezuela, Colombia, Ecuador, Panamá.

83 En estas líneas se evidencia la inusual percepción que tiene Dávila de los animales, además se revela el ingenio daviliano para mostrar la forma salvaje de un animal, antes de que sea alimento.

vencido por el infinito, por el espacio, tal como lo había previsto. (Adoum, 1978, pp. 98-102)

Jorge Enrique Adoum fecundó con este retrato el imaginario sobre César Dávila, específicamente la polaridad y contradicciones que habitan en el interior de un hombre que describe el crítico Ricardo Ariel, citado por Cristóbal Garcés, en los siguientes términos: “Profundo, buscador de mundos en los granos de arena o en las imágenes de los espejos. Vigía en el mástil más alto para abarcar en sus ojos una cosmogonía infinita” (Garcés, 1968, pp. 103-104). Sin embargo, como sucede con algunos personajes de la literatura, su muerte por suicidio también marcó a sus amigos y escritores cercanos, impresionados quizá porque ante todo la vida impregna la obra daviliana y porque no hay una figura tan humana, tan frágil y a la vez tan enorme que se haya entregado con toda la fe a su “tarea poética”, por lo que resulta doloroso que su fe no haya podido salvarlo. Por su parte el escritor ecuatoriano Alejandro Carrión metaforiza a Dávila como “una isla rodeada de imposibles”. Los imposibles davilianos, además de ser las difíciles condiciones materiales de existencia —que lo hicieron desplazarse por diversos lugares de Ecuador y después por Venezuela—, desde nuestro punto de vista son también las dificultades para poner en imágenes los extraños terrenos que exploraba. Sin embargo, aunque su fe en las imágenes decayó en los últimos años de su vida, precisamente son estas las que le han permitido volver: “Como caballo, como tigre, como laurel”. Estos versos del poema dan cuenta de la transfiguración del poeta en un infinito retorno y transmutación.

Ciertamente la muerte está presente en la obra de Dávila, como lo está en la mayor parte de poesía contemporánea y en la de siempre. Pero en su caso no se trata de la muerte invocada o temida, sino de un paso que quizá podía darse cualquier instante, sin que mediaran catástrofe, ni angustia existencial imponderables. Con base en la versión del suicidio de Dávila que refiere Hugo Pimentel (2018), la hoja de afeitar con la que Dávila seccionó su yugular era portada siempre por el poeta. Intuimos que la muerte para Dávila no tenía el mismo sentido que para la mayor parte de personas. En Ecuador, donde pareciera que más que en otro sitio el suicidio legitima la obra de un autor, se ha hablado y escrito mucho sobre el final de Dávila. Pero lejos de estar signada su escritura por la muerte, lo está por la vida, incluso cuando esta todavía no se manifiesta: “las espigas que aún no mueven mi alma / Era el Yo, en hierba aún, picoteándote el pecho con su candil de barro” (Dávila, 1993, p.74)

2. Recepción de la obra de César Dávila

Iván Carvajal, estudioso de la poesía ecuatoriana, sostiene que son excepcionales los poetas ecuatorianos actuales que consideren tener influencia de Dávila, aunque ello no solo sucede con este autor, sino con la mayor parte de los poetas de este país del siglo XX. Desde el enfoque de Carvajal, los autores que han ejercido influencia en los poetas actuales son los de la llamada “generación decapitada”⁸⁴, además de las figuras del chileno Pablo Neruda (Santiago de Chile, 1904-1973) Octavio Paz (1914-1988) y César Vallejo (Perú, 1892-1938). Desde nuestra perspectiva, atribuimos una influencia importante a la poesía de Vicente Huidobro (Chile, 1893-1948), considerando que Neruda abrió un camino para el descubrimiento de otros autores chilenos y que la vanguardia de Ecuador indagó en estéticas totalmente novedosas, como el ultraísmo borgiano, el infrarrealismo mexicano, (finales de la década del sesenta) además del ya mencionado creacionismo⁸⁵ de Huidobro. En Ecuador el tzantzismo⁸⁶ fue un potente dinamizador del panorama artístico y cultural de la década de los sesenta.

Pese a lo antes señalado, podemos afirmar que la obra de Dávila ha sido reeditada intermitentemente y sobre todo ha tenido una recepción filológica⁸⁷ —fundamentalmente,

84 El término generación decapitada fue acuñado por el crítico ecuatoriano Raúl Andrade, no solo por las estéticas semejantes, en términos generales: rezagos del paranasianismo, anhelo de exotismo, rechazo de lo popular, expresión afectada y preciosista. Sin embargo esta denominación se debe fundamentalmente al hecho de que los estos autores eligieron darse la muerte por su propia mano. Pese a que los nombres aquí citados son los más conocidos, en todo el Ecuador hubo seguidores tardíos del modernismo.

85 El creacionismo es inherente a la poesía de las vanguardias hispanoamericanas y, aunque hay algunas disputas, se considera a Vicente Huidobro el fundador de este movimiento ligado al surrealismo, al cubismo y a otros grupos de vanguardia. Huidobro considera que el poema hace presente una nueva realidad que desde su criterio rompería con la mimesis. Ello implica la separación entre el lenguaje poético y el comunicativo.

86 Es un término que proviene de la lengua shuar: *tzantza* es una cabeza reducida mediante un proceso milenario. El objetivo de esta práctica era lucir la cabeza del enemigo como símbolo de poderío y victoria. Aplicado este vocablo a la literatura significa irreverencia hacia las voces autorizadas.

87 José Gregorio Vásquez Castro: *Hermetismo y esoterismo en la poesía de César Dávila Andrade*, Mérida-Venezuela, Universidad de Los Andes. Facultad de Humanidades y Educación (2004); de la autoría de Patricia Romero: *El ser escindido en César Dávila Andrade*, Cincinnati, University of Cincinnati, Department of Romance Languages and Literatures of the College of Arts and Sciences (2005); de Alberto Alejandro Gordillo Suárez el TFM: *Budismo zen en la etapa hermética de César Dávila Andrade*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Estudios Comparados de Literatura, Arte y Pensamiento Literatura y Arte (2013); de Caroline Berge: *Quête spirituelle, quête de soi dans les œuvres complètes de César Dávila Andrade: Une écriture en mouvement*, Université Paris Nanterre Doctorat d'Études Romanes Spécialité espagnol (2016); de Alejandra Vela: *La búsqueda del cuerpo abyecto en Dávila*, School of Languages and Cultures West Lafayette, Indiana, (2021); la tesis de Carlos Aulestia: *Tres poetas suicidas del Ecuador: Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma. La muerte como transgresión y como poética*, Universidad Andina Quito Ecuador (2018); la investigación de licenciatura de Lisbeth Mosquera: *La cuentística de Dávila Andrade: del realismo social a la vanguardia*, Universidad Central del Ecuador (2010). También la obra de Dávila es parte del corpus de estudio en tesis como *Poéticas del Ocultismo en las escrituras de José*

estudios académicos— totalmente opuesta a la recepción de las de los autores de la “generación decapitada”, cuyos textos, trasladados al cancionero popular, son muy conocidos en Ecuador. Mención aparte merece el poema daviliano “Boletín y elegía de las mitas”, que goza de gran popularidad en Ecuador. Este poema ha sido reeditado, musicalizado y puesto en escena en formato teatral y dancístico⁸⁸. Esta obra póstuma también se ha publicado en edición bilingüe quichua-español, “*Mita tarja huiquillapish*”, en la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay (Cuenca, 1968).

Con motivo del centenario del nacimiento del autor (2018), el empeño por la recuperación de la obra daviliana —incluida la narrativa, que no gozó de la misma visibilidad que la poética— recibió un empuje importante. Se editó un volumen de cuentos —que había aparecido anteriormente de forma aislada— bajo el título *Abandonados en la tierra* (Mecánica Giratoria. Quito, 2018)⁸⁹. Exposiciones como *Albaquía*⁹⁰, que recogió todos los vestigios materiales de la escritura de Dávila, así como una versión en cómic de algunos de sus cuentos, tuvieron amplia difusión en todo el país. La plataforma de conmemoración del centenario del nacimiento del poeta reunió y expuso recortes de prensa, cartas y fotografías que dieron corporeidad al *Fakir*. Esta plataforma siguió el rastro del poeta en las ciudades donde residió: Cuenca, Quito, Caracas, Mérida. A pesar de los esfuerzos realizados en Venezuela por esta plataforma para recuperar información y material biográfico, no fue posible localizar su tumba ni reunir la totalidad de los escritos del autor. Como es sabido, Dávila escribía en cualquier parte —cajas de zapatos, servilletas— poemas que luego obsequiaba a sus amigos⁹¹.

Todavía siguen apareciendo poemas de César Dávila, pensamos en el reciente hallazgo de un poema en el número 156 de la revista quiteña *Rocinante*. Por otra parte, a manera de justicia poética el premio de poesía más prestigioso de Ecuador lleva el nombre de César

Antonio Ramos Sucre, Carlos Obregón, César Dávila Andrade y Jaime Sáenz de autoría de Winston Morales, Universidad Andina Simón Bolívar de Quito Ecuador, (2004). La obra de Dávila también es estudiada en distintos trabajos de licenciatura como el de María Antonieta Solano: *Recursos literarios constantes en la poesía de César Dávila Andrade*, trabajo de Titulación de Ciencias de la Educación Mención Lengua y Literatura (2020).

88 Este poema se ha musicalizado en dos versiones: la primera es “Cantata Popular” compuesta por Edgar Palacios en 1990; la segunda es una versión de Mesías Maiguashca titulada “Cantata escénica”, estrenada en 2004.

89 En este título se incluyen cuentos y una novela corta que no se habían reeditado desde 1952.

90 Residuo o resto de alguna cuenta o renta que queda sin pagar.

91 A este respecto apunta Jorge Dávila Vázquez: “[César Dávila] no era un ejemplo de orden y cuidado con sus producciones, que prodigaba generosamente, debe haber —sobre todo en Venezuela— mucho material desperdigado” (Dávila, 1993, p. XLVII)

Dávila Andrade. Para concluir este repaso bibliográfico conviene señalar que buena parte de los artículos sobre César Dávila se han escrito en Venezuela. La existencia de este valioso material ha sido referida rigurosamente por Jorge Dávila, en su recopilación *César Dávila Andrade. Poesía, Narrativa y Ensayo*, publicada en 1993 por la Biblioteca de Ayacucho, Venezuela.

3. Escenarios, espacios: el lugar natal

Cuenca⁹² es el lugar natal de César Dávila Andrade, donde transcurrió una parte importante de su vida a caballo entre los enclaves naturales y rurales de la hoya andina: colinas, cerros, montes y la creciente urbanización que, a diferencia de las ciudades contemporáneas contemplaba los ríos como referencias fundamentales. Sobre el vínculo con la ruralidad de César Dávila, Jorge Dávila Vázquez en el prólogo a su recopilación afirma:

“(...) nunca dejará de mantener algún nexo con los temas campesinos, quizá porque él mismo fue uno de esos seres nacidos en una pequeña ciudad, que mantenía aún una honda dependencia de todo tipo con lo rural, y porque vivió intensamente el fenómeno del paulatino desdoblamiento del campo, debido al engañoso espejismo de la migración, y del advenimiento de los campesinos a un mundo que de lejos brillaba como una promesa, pero que en realidad significaba cambiar una forma de miseria por otra.” (Dávila Vázquez, 1993, XL)

Dávila acoge la ruralidad, un ecosistema del que surge su propia visión del mundo, marcada por las infinitas formas de continuidad entre lo viviente y lo inerte, ríos, montañas, animales, seres humanos, además de registrar su movilidad, su tránsito. Si tomamos en cuenta que entre otros factores la geografía del Ecuador impidió el desarrollo de una red viaria, más se acentúa el papel de los animales en este contexto.

En un pequeño artículo de César Dávila, titulado “Visión y Elogio del río Paute, encontramos esta descripción:

92 El nombre de Santa Ana de los Ríos de Cuenca hace referencia a la amplia red fluvial que discurre por sus valles conformando una cuenca natural. Está atravesada por los ríos Tomebamba, Yananuncay, Machángara y Tarqui. Fundada en 1557 sobre las ruinas de la ciudad incaica de Tomebamba y de la ciudad cañari de Guapondelig. Esta toponimia tiene un sitio en la obra davigiliana.

Sobre la alta meseta, las piedras calizas semejan cráneos mundos y lavados.

De cuando en cuando, encuéntrase una clara calavera de caballo, que se pulveriza mansamente, bajo el cielo azul. Los grillos del altiplano saltan impacientes y en su mínima hilaridad, se zambullen en las cuencas vacías de las calaveras de apacible tiza. (...) Para formarlos (al río) confluyen innumerables y contradictorias corrientes de vario caudal y extraña procedencia. Ora se abren en la margen derecha, ora en la izquierda, las vivas bocas afluentes. A veces son simples arroyos que fertilizaron anónimos labrantíos y cercados. Otras torrentes que se precipitan cuidadosamente como una colgadura de cristales vívidos (ahora el río angosto y hondo se interna en los riñones de la roca. (Dávila, 1984, p. 395)

En este fragmento los elementos de la escena se tornan paisajísticos por la mirada serena, casi de contemplación, del autor sobre ellos; por otro lado están presentes las imágenes recurrentes de su escritura: el caballo, el grillo, la calavera. Aunque la imagen tiene un cariz paisajístico y pareciera la descripción de un cuadro, es una más de las estampas usuales de la cotidianeidad.

Alrededor del río se extiende la ciudad, trazada fielmente en torno a las iglesias y conventos, en cuyas proximidades se ubicaban las casas señoriales que desde la colonia mantenían contigüidad con los espacios conventuales. Estos retales se van uniendo con pasadizos, escaleras, pasajes muchas veces sin continuidad, envueltos en atmósferas empañadas por las neblinas que descienden de los cerros para ofrecer un paisaje en miniatura. La luz matinal, a medida que avanza, devela las casas, el trasiego cotidiano de las pequeñas ciudades andinas, en las que casi siempre predomina la visión de la cordillera. Los Andes tienen especial significación en la obra daviliana y en muchos cuentos constituyen un trasfondo que enmarca los eventos narrativos:

La cordillera al fondo asemejaba una trenza de humo azul y pardo.

Veíanse los pequeños senderos bordeados de cercos de piedra rodada; las heredades cobijadas bajo eucaliptos gigantescos, las fincas circuidas por nogales y álamos blancos. Y el río, de color aceituna, casi inmóvil. Y, sobre todo, en el confín de la extensión de azufre, la sombría masa de los Andes, tajeada por tortuosas cuchillas (Dávila, 2018, p. 20).

Hombres, animales y vegetación organizan sus enclaves sobre cordilleras vivas y son descritos mediante atributos intercambiables, lo que subraya la continuidad entre ellos:

El valle general se desangraba por innumerables salidas, en otros valles menores, veteados de abismos y grietas. A la derecha se recortaba un cerro ocre con leprosidades verdinegras (...) lomas, lomazos, collados, colinitas de tierra negra, virginal, untuosa como la grasa de carnero. (Dávila, 2018, pp. 123-124)

La condición sufriente de los organismos vivos en un terreno que asciende vertiginosamente extendiéndose hasta la cima de la pétrea cordillera golpeada por los huracanes:

Oh, Piedra de las piedras, cordillera
tu inmóvil batalla de estatuas
astro cicatrizado por los huracanes
("Corteza Embrujada, I")

Si bien el espacio urbano está presente en la obra de César Dávila y es el escenario de algunos de sus relatos, este se va difuminando hasta ceder todo el protagonismo al extrarradio, en el que conviven gentes, animales, artesanos y también personajes que provienen de los altiplanos o los valles profundos. En esta cotidianidad se amalgaman diversas formas de atender las exigencias materiales de la vida, pero también un sustrato religioso que, precisamente por la fragilidad y lo cambiante de estos lugares, se acentúa, actualiza o reinterpreta. Estos aspectos son aprehendidos por Dávila, quien construye una especie de diorama, en el que todo se va moviendo en otra temporalidad, pues recupera estratos míticos y los suma a su actualidad.

Por su vivencia cercana con la oralidad, —con lo que carece de la permanencia de lo escrito— el autor logra otra forma de que hombres y animales den testimonio de las condiciones de su existencia; con esa materia sonora y léxica amenazada con la desaparición, Dávila construye un imaginario anclado en un punto geográfico concreto, como es la zona andina de Ecuador.

4. El contexto sociopolítico

¡Oh dulce patria caminada a sogas
entre huellas de mulos y de esclavos!
César Dávila (“El habitante”, 1993, p. 34)

Iván Carvajal refiere la convulsa época durante la que Cesar Dávila publicó su obra (1934-1967):

Y en la sierra, aumentaban las tensiones en el campo, dada la supervivencia de formas precapitalistas: huasipungos, aparcerías, arrimaje⁹³. Tensión que se expresaba en movimientos del campesinado indígena, en la transformación de algunos sectores terratenientes que optaban por “modernizarse”, convirtiendo sus haciendas cerealistas en empresas ganaderas (...). La población ecuatoriana era, para entonces, fundamentalmente rural. (Carvajal, 2005, p. 17)

Más allá de la profunda transformación que trajeron el capitalismo y los valores de las burguesías —específicamente las de Quito y Guayaquil—, la modernización implicó otros aspectos como la separación de la Iglesia y el Estado y la institucionalización del laicismo en la educación. A ello, se sumó el interés por la recuperación del pasado prehispánico como elemento fundamental de la identidad nacional ecuatoriana.

La originalidad en la literatura ecuatoriana se consolida antes en la narrativa que en la poesía y, más concretamente, en las obras del llamado realismo social de los años treinta. Esta fue una década irrepetible en la historia literaria del país⁹⁴, considerando que las obras de este periodo incorporan un lenguaje nuevo, surgido de la búsqueda afanosa y de los enfrentamientos entre grupos literarios. Las obras de José de la Cuadra que empiezan a publicarse en 1923 ya dan cuenta de esta tensión social e ideológica. Su interés por la sociología —que ponen de manifiesto sus estudios sobre el montuvio⁹⁵ de Ecuador— y el

93 El arrimaje era un sistema de explotación de los propietarios de haciendas y grandes latifundistas, este sistema les permitía tener una mano de obra gratuita y garantizada hasta en caso de grandes catástrofes; ya que consistía en grupos familiares que vivían en una red de huasipungos de un hacendado y su familia.

94 Son unos años productivos sobre la reflexión identitaria, vislumbrada más allá de la identidad nacional. Los elementos marginados que se habían colado, casi de contrabando, en las formas de la poesía culta, son recuperados, de manera que los quichuismos de la cultura oral permearon los poemas de los autores de esos años, siempre aludiendo a las temáticas sociales.

95 Término con el que José de la Cuadra, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara —integrantes del grupo de Guayaquil— designan a los pobladores del litoral ecuatoriano. Si bien la

trasfondo mítico andino, así como su preocupación estética, producen una confluencia “entre lo *oral-lingüístico* (mito arcaico) y lo *escrito-literario* (histórico moderno)” (Mina, 2011, p. 40).

Desde el punto de vista político, la mayor parte de autores postulaba la creación de una conciencia nacional, descartando cualquier otro proyecto escritural que no correspondiere a esta emergencia. En las producciones de estos autores se eliminaron pequeños sucesos, topografías y expresiones minoritarias al considerarlos accesorios o prescindibles para configurar la nación. Si bien un buen número de los escritores de estos años inserta, como hemos señalado, el habla popular, quedan invisibilizadas las zonas heterogéneas, reducidas a lo que llama Nina (2011) “entrapamiento”, entendido este como: “el dualismo entre una literatura denuncia y la ruptura de la literatura denuncia” (Nina, p. 13). Por ejemplo, el montubio —término que designa a la vez a los nómadas y a su particular forma de expresión (con elementos afro, mestizos, aborígenes)— es un tipo de habla popular prácticamente invisible del que solo se reproduce un puñado de vocablo reiterados hasta el desgaste.

El realismo social exploró cuestiones como la naciente clase obrera, la vida de los habitantes de los poblados y los extrarradios que circundan las urbes, la redención de los aborígenes, la territorialidad, etc. En términos generales, se mostraba la conflictividad y el desamparo que resultaban del desarrollo de una economía sustentada en los grandes latifundios, cacaoteros, bananeros, etc., y que originó un gran desplazamiento de los habitantes de las cordilleras, convertidos en peones de las haciendas agroexportadoras. Una de las novelas que se ha considerado una precursora de la literatura nacional lleva por título *A la costa* (1905). En ella, los temas son la migración interna y el autoritarismo religioso, narrados con el trasfondo histórico de las luchas entre liberales y conservadores. Todos estos elementos constituyen el punto de partida de la compleja modernidad ecuatoriana⁹⁶. Por otra parte, la novela indigenista ecuatoriana alcanza su cima con

Academia, atendiendo a la etimología *fluvius*, fija la palabra “montubio” para referirse al habitante del monte y del río, los autores aquí citados, contraviniendo esta norma, utilizan “montuvio”. Este grupo retrató por primera vez a los pobladores de la costa ecuatoriana que abandonaban su vida rural para integrar las escuadras de peones en las haciendas de cacao, durante las primeras décadas del siglo XX. Otra de las aportaciones de este grupo es la transcripción del habla montuvia, que dió lugar y contundencia a las voces populares.

⁹⁶ La modernidad en Ecuador está fuertemente marcada por la cultura popular y por sus expresiones. Pese al ingente empeño de la Iglesia y del Estado por imponer una normatividad civilizatoria, perviven el espíritu colectivo y el sincretismo religioso. Desde los inicios del siglo XIX hasta 1905, se radicalizan, primero el movimiento independentista y posteriormente el movimiento revolucionario liberal. Este proceso politizó el

*Huasipungo*⁹⁷ (1935) de Jorge Icaza, quien deja a un lado las migraciones, tratando la lucha *in situ* para recuperar el territorio aborigen y devolver la dignidad al indio ecuatoriano.

Uno de los objetivos de los escritores del realismo fue la democratización política. Ello implicó un acercamiento al nuevo proletariado ecuatoriano. Con este fin, insertaron en sus obras expresiones y fraseos de los estratos populares para imprimir más objetividad en sus textos y llegar, así, a toda la población, aunque principalmente a las clases más humildes. Paradójicamente la población a la que querían redimir no solo estaba muy alejada de los círculos literarios, sino que también era mayoritariamente analfabeta. La profundidad psicológica no constituía una prioridad para estos autores:

El relato del treinta bien intencionado y todo, fue por lo general –lo dijimos antes– plano; no hubo en el casi ahondamiento en la psicología de los personajes, ni mayores preocupaciones por otros problemas que no fueran aquellos que tuviesen relación con lo social (...), alguien ha dicho que era de tal urgencia lo que los autores tenían por denunciar, que mal podían ponerse a profundizar en los vericuetos del alma humana. (Dávila Vázquez, 1993, p. XLV)

Este enfoque coincide con el de estudiosos como Alfredo Pareja Diezcanseco (2014), quien considera que, además de manifestar una carencia de realidad interior, el realismo social ecuatoriano ni siquiera muestra la complejidad de la realidad. En efecto, la mayor parte de los personajes del realismo social siguen la línea icaciana, es decir, la que muestra a individuos atormentados por la injusticia social, de manera que se elabora un personaje tipo que representa a todos los demás. Lo que interesa a los autores de estos años es dar cuenta de la injusticia pavorosa en la que estaba sumida la mayor parte de la población ecuatoriana, especialmente los aborígenes. Aunque la intención general del realismo social ecuatoriano es mostrar un ser humano fraterno, constructor de un futuro de igualdad, la

espacio citadino, dejando en una zona neutral los espacios rurales. A mediados del siglo XX, en Quito todavía existían lugares de expendio de bebidas ancestrales como la chicha, aunque, desde hacía más de un siglo, la reglamentación exigía ubicar estos comercios en el extrarradio. Asimismo, el espacio público es utilizado como escenario para las peleas de gallos y como mercadillo de artesanía elaborada por los aborígenes. En cuanto al desarrollo de la técnica no hay avances significativos. La investigadora María Cristina Cárdenas, en su artículo “Laicismo e historia reciente en Ecuador. ¿Modernización sin modernidad?” (1996), sostiene que pese a la instauración del laicismo, los políticos conservadores han logrado imponer una mentalidad católica y hasta supersticiosa. Ejemplifica este último aspecto con las apariciones marianas en la provincia del Azuay, avaladas por miembros de la clase media alta de esta provincia; concluye que la Iglesia Católica sigue interviniendo en los conflictos entre los terratenientes y los campesinos y que Ecuador carece de una modernidad político-cultural.

97 Retomando una frase de Juan Montalvo, en 1967 dijo Dávila sobre *Huasipungo*: “En el siglo pasado ese canoro y vacuo retórico ecuatoriano dijo que si escribiera un libro sobre el indio, dicho libro haría llorar de dolor al mundo. Desde entonces se ha escrito y se ha llorado mucho, en forma literaria, sobre el indio silencioso, pero este permanece aún con las espaldas quebradas sobre la tierra” (Dávila, 1993, p. 222).

narrativa de esta época deja de lado a los animales, incluso al guaraguao, animal que da nombre a uno de los cuentos más conocidos de Joaquín Gallegos Lara. En este cuento publicado en 1930, el animal responde al rol de domesticación, ya que el guaraguao⁹⁸ Alfonso es un acompañante fiel de Chanco rengo, el personaje principal que cae abatido. El guaraguao domesticado defiende hasta la muerte el cadáver de su amo, enfrentándose con otro guaraguao salvaje.

Pese a que en “El guaraguao” el animal cumple un rol determinante no deja de circunscribirse al ámbito de la domesticación, que establece un vínculo entre hombre y animal donde este es propiedad de aquel, quien lo adiestra y maneja a su conveniencia. Nada más opuesto al tratamiento de los animales davilianos.

5. La imagería daviliana: generalidades

Por la proliferación de imágenes y figuras animales, así como por la potencia de sus significados, la obra tanto lírica como narrativa de César Dávila Andrade despliega un singular imaginario animal, transmisor indisoluble del entorno natural, geográfico y humano del que surge. En los diferentes textos del autor ecuatoriano, son visibles las grandes preocupaciones humanas que surgen en los pequeños espacios naturales, así como en aquellos sometidos a una incipiente urbanización. La enfermedad, la muerte, la sexualidad, las creencias religiosas, los conflictos sociales, tienen sus claves expresivas en un inusitado universo animal. Estos animales, si bien son reconocibles como parte del imaginario colectivo, por otro lado rompen con las representaciones seriales de los animales en la literatura, escabulléndose de la clasificación casi taxonómica del papel de estos en las obras literarias, tal como hemos señalado en un capítulo anterior. Pero el original tratamiento de las figuras animales no es un fenómeno aislado en la obra de Dávila. Señala Jorge Dávila Vázquez:

Dávila llegó a lo abismal al sondear la subjetividad en sus atormentados seres. Se da un proceso evolutivo, desde los primeros textos narrativos hasta los últimos, y el conocimiento del hombre va apareciendo a los ojos del lector, con sus secretas pasiones, sus vicios y egoísmos, en suma con la miseria de su condición humana, pero también con su angelismo desterrado y su dignidad. (Dávila Vázquez, 1993, p. XLV)

⁹⁸ Su nombre científico es *buteo jamaicensis*, guaraguao es una voz taína que designa un ave rapaz conocida también como “ratonero”.

En estas coordenadas, la obra daviliana es una especie de nacimiento de río que muere en su propio cauce. En plena expansión de la narrativa realista social y de la poesía de la generación decapitada, Dávila explora un camino excepcional que no tendrá herederos⁹⁹. En la narrativa, se singulariza por el trato inusual que otorga al aborígen: lejos de la pretensión de convertirlo en objeto de redención propia de los autores del realismo social —cuyos personajes aparecen oprimidos, en un ambiente de violencia y miseria—, los aborígenes davilianos son figuras anónimas que forman parte integrante de un todo cohesionado; no son objeto de un discurso reivindicatorio, ni de identidad ni de territorio. No obstante, debemos señalar que el pasado aborígen es tratado genuinamente en el poema “Boletín y Elegía de las mitas”, del que nos ocuparemos en el capítulo siguiente.

Tanto en narrativa como en poesía, el animal es el dispositivo fundamental de significación, aunque sin llegar a ser el tema central ni el protagonista. Solo en tres ocasiones aparecen los animales en el título del relato: “El cóndor ciego”, “Cabeza de gallo” y “Caballo solo”. En los tres títulos, se explicitan, de forma programática, la carencia, la privación y la precariedad que caracterizan a las criaturas davilianas. Por otra parte, en la poesía, el animal desencadena una relación intersubjetiva configurando distintas formas de colectividad en las que hay un lugar incluso para el animal más ínfimo, así como también para los antiguos dioses antropomorfos. En el poema “Origen II” escribió Dávila:

Inocencia, te miraron mucho los grandes ojos
de los animales domésticos
recién apeados del coito
con tristeza de peones engañados.
(Fragmento de “Origen II, Dávila, 1993, p. 57)

En este fragmento, se nos anticipan los elementos fundamentales sobre los que Dávila elabora su imaginario: la inocencia animal, el ensueño y el desengaño de las gentes sencillas. El poeta restaura las minúsculas realidades, lo casi inaprehensible, lo desdeñado por el realismo social, cuya consigna “realidad nada más que realidad” no atendía a las

⁹⁹ Por referencias de Jorge Dávila, hemos conocido que, en Cuenca, los autores más jóvenes que Davila asimilaron y hasta plagiaron algunos versos. Esta tendencia se va desgastando, hasta ser muy difícil rastrearla hoy en día. La poesía de Rubén Astudillo y de Efraín Jara Idrovo mantuvo ciertas resonancias davilianas, que posteriormente desaparecieron para construir textos con una imaginería propia. Aunque la poesía de Kelder Ax (Loja, 1985-2016) no tenga una marcada influencia daviliana, su percepción del animal y la proyección visual desde la verticalidad nos remite a aspectos fundamentales de la poética de César Dávila.

formas más imperceptibles de vecindad entre hombres y animales. Si bien los autores de la literatura del realismo dieron voz a quienes no la tenían, este cometido político impidió que los animales constituyeran un tema por sí mismos, apareciendo solo como adherencias o accesorios de las historias protagonizadas por los personajes humanos. Dávila, en cambio, indaga en el discurso de los animales en una atmósfera cercana al silencio, a la indefensión, a la ceguera o la mudez. Aunque el animal daviliano es rara vez doméstico, siempre resulta apacible e incluso indefenso.

Si comparamos el tratamiento de los animales en la narrativa de Dávila con el del gran referente latinoamericano Horacio Quiroga (1879-1936), apreciamos mejor la originalidad del primero. En los *Cuentos de la selva* de Quiroga, los animales son mostrados con toda su peligrosidad, en una naturaleza tropical invadida por el ser humano. Además de animales venenosos, como el yararacusú¹⁰⁰ de “A la deriva”, encontramos otros que son letales desde su pequeñez y parasitismo en cuentos como “El almohadón de plumas”, “El desierto” o “La miel silvestre”. Al último pertenece este fragmento que ilustra la caracterización negativa de los animales propia del autor uruguayo:

Avanzan devorando todo lo que encuentran a su paso: arañas, grillos, alacranes, sapos, víboras, y a cuanto ser no puede resistirles. No hay animal, por grande y fuerte que sea, que no huya de ellas. Su entrada en una casa supone la exterminación absoluta de todo ser viviente, pues no hay rincón ni agujero profundo donde no se precipite el río devorador. Los perros aúllan, los bueyes mugen, y es forzoso abandonarles la casa, a trueque de ser roído en diez horas hasta el esqueleto. (Quiroga, 2002, p. 222)

Los animales de Quiroga se alían contra el hombre para defender su territorio natural. Esto sucede en “La guerra de los yacarés”, donde los caimanes se enfrentan a los hombres que quieren navegar en aguas de estos reptiles. Asimismo, en “El alambre de púa”, un caballo ayuda a fugarse a los demás animales de un corral donde escasea el alimento. En definitiva, en la obra de Quiroga, hombre y animal son irreconciliables. El rasgo distintivo más destacado del animal de Quiroga es que, a diferencia del de Dávila, el primero supone una constante amenaza para todo aquel que se atreva a introducirse en su ecosistema. Así, en “La miel silvestre”, el espacio no es compartido sino disputado agresivamente por animales y hombres, de modo que todo esfuerzo de estos por la supervivencia resulta vano.

¹⁰⁰ El yararacusú es una serpiente de las más peligrosas de las regiones selváticas, muy temida por la cantidad de veneno que sus colmillos llegan a inyectar, así como por su agresividad. Vive en ambientes tropicales y subtropicales de Paraguay, Brasil, norte de Argentina y Bolivia.

Por otra parte, los hombres de los cuentos de Quiroga se muestran vulnerables, insignificantes, ante el poder devastador de los animales de la selva. A su vez, la naturaleza nociva mata a animales, hombres y plantas. En el cuento “La insolación”, Mr. Jones –quien ha viajado al Chaco para administrar unos cultivos de algodón– muere después de pasar tres horas bajo el sol del mediodía. Los hombres de los cuentos de Quiroga muestran un cariz de intrusismo y son insignificantes sus precauciones para evitar la muerte o la enfermedad causada por los animales parasitarios o sus toxinas venenosas. En estos cuentos, la pequeñez del animal magnifica su peligro, contrariamente a lo que sucede en los relatos de Dávila, donde la contemplación de la pequeñez del animal despierta asombro, empatía.

Los animales de Quiroga, aunque estén domesticados y formen parte del ecosistema humano, provocan litigios entre los hombres a causa de los daños que aquellos provocan en sus tierras. En otros casos, son los hombres quienes se alían con el fin de protegerse de los animales venenosos y de las enfermedades de una naturaleza absolutamente hostil, escenario de locura y muerte. Excepcionalmente, puede existir un trato amistoso entre ambos, pero cuando esto ocurre, los animales guardan concomitancias con la tradición fabulística: hablan entre ellos y con los seres humanos, recompensan la bondad humana, como en “La tortuga gigante”, donde un cazador es salvado por una tortuga a la que él anteriormente había ayudado. También “La abeja haragana” conserva el afán didáctico de la fábula¹⁰¹.

6. Obra narrativa de César Dávila

Los relatos davilianos revelan el adentramiento en una crisis temática y topográfica. Si bien en sus cuentos generalmente la humanidad es frágil, sumida en la explotación social y acosada por la enfermedad, Dávila entiende que el enemigo mayor de los humildes es el hombre de la misma condición que, cuando se ve con un poco de poder, avasalla a su gente. Ahora bien, a diferencia de la mayoría de los cuentos del realismo social, en la narrativa daviliana la opresión y explotación no las ejercen directamente los hacendados o

¹⁰¹ Conviene recordar a este respecto que muchas de las historias de Quiroga estaban destinadas inicialmente a sus hijos.

terratinentes, sino que ellos maniobran detrás de un capataz o mayordomo a sus órdenes. Dávila no se toma la molestia de describir físicamente al capataz: lo que sabemos de este personaje viene dado por sus gestos, sus actitudes autoritarias, su voz dando órdenes que retratan su crueldad. Nos sirve como ejemplo este fragmento de “La muerte del ídolo oscuro”, donde el capataz marca e impone la ruta más difícil a los aborígenes, en connivencia con el cura, quien, por otro lado, también dirige a otro grupo de aborígenes que portan una campana para una capilla refundida en el páramo:

El mayordomo acomodó su cabalgadura a la del fraile y le deslizó algo al oído. El de los hábitos, sonrió, aquiescente. Entonces el capataz encabritó su caballo sobre el grupo de indios acostados.

—¡Mitayos, a cargar la campana del Santo!

Y les cubrió de latigazos. (Dávila, 2018, p. 126)

La narrativa daviliana también se aleja de la temática manida del aborigen: no lo coloca en un lugar central, no lo describe ni con la retórica gloriosa del héroe, ni con la afligida del vencido, ni siquiera lo distingue de entre los demás individuos confiriéndole igualdad de roles en la narración. De ahí que sus cuentos escapen del reducto de la narrativa indigenista o realista. Sin embargo, la preocupación humanista de Dávila sobrepasaba ampliamente el ámbito de lo social. El autor concebía la materia más inerte como poseedora de un alma que la trastoca en materia doliente. *En Abandonados en la tierra*, su primer libro, donde se incluye el cuento antes citado ya son manifiestas la fragilidad, y todas las calamidades que atañen a hombres y animales. Por ejemplo en “La muerte del ídolo oscuro”, el cuento que más se aproxima a las narraciones del indigenismo, Dávila evita las tramas narrativas habituales: en lugar de una previsible rebelión de los indios que transportan el enorme piano para la hija de los patrones, —durante largos días y parte de las noches, por cerros y ríos peligrosos— finalmente es el piano el que parece vengar todo el padecimiento de los aborígenes:

Y, en efecto, el mecanismo de una polea cedió con un crujido. La masa brillante y negra tambaleó un instante chocando contra los andamios. Un acorde cristalino pudo ser escuchado, salvándose, a prisa, por el cielo. En seguida, la mole —luminosa y oscura— se precipitó. Un estruendo compuesto de estallidos metálicos y roncós ruidos de fracturas atronó el patio, y abofeteó a los hombres consternados. Arriba, la muchacha, con los ojos desorbitados, parecía seca de espanto y de dolor (...). Sin moverse, los indios escuchaban el silencio. (Dávila, 2018, p. 131)

En el cuento “La sierra circular”, se narra el establecimiento de un aserradero en el lugar donde se habían cortado un sinnúmero de árboles. En medio de la algarabía de la fiesta salta uno de los dientes de la sierra. El autor describe el rápido trayecto del metal fulgurante:

La sombra ígnea de Ezequiel cerníase a través de los aires. Ella la vio y gritó el nombre bíblico con el furor enloquecido de una posesa. (...) el silbido, como un látigo de fuego, enlazaba todos los niveles del aire, pasando a través de ellos por perforaciones súbitas que trazaban las más bellas y delgadas paredes de la estructura.

(...) El cielo se pobló de discos incandescentes que revolaban en batallas oblicuas, rozándose con chisporroteos de centellas y relámpagos entretejidos con escamas. Rápidamente todos los planos de la atmósfera fueron contaminados de la aparición de los seres resplandecientes de cuatro caras y cuatro alas, vistos por Ezequiel a orillas del río Quebar. De repente, un disco de luz cercenó el cuello de la botella, como una guillotina giratoria y la tía se empapó el pecho y rasgó los labios con el pico erizado del cristal. “Ezequiel, Ezequiel!” decía, con la boca chorreante de sangre de vino, y sobre ella en mitad del cielo, con sus cien mil dientes triscados, el sol aserraba los más bellos sicomoros del paraíso.

Por su parte las sierras circulares, mantuvieron durante mucho tiempo la visión de los seres alados, redondos, como escudos bruñidos en la mente de la tía. Porque las cosas más sordas, simples y aparentemente absurdas del universo son capaces de predicar la súbita buena nueva de la locura o la bienaventuranza. (Dávila, 1993, p. 188)

Dávila experimentaba dolor ante la interrupción de la vida animal humana o vegetal, muestra de ello es “Canción al árbol derribado”, o la anécdota referida por Jorge E. Adoum,¹⁰² sobre el estado nervioso de Dávila al ver un árbol cortado. Esta sensibilidad daviliana articula el relato “La sierra circular”. La venganza o reparación que exige la tala industrial de árboles la inicia una pequeña pieza de la sierra que, en aleación con el sol, bruñe. El aspecto metálico y brillante prontamente es asociado al resplandor metálico de las sierras transformadas en una nueva versión de “los seres vivientes” de la visión de Ezequiel. Precisamente estas sierras que destrozan todo como si tuviesen vida propia, como si se negasen a ejecutar la ingrata tarea de cortar la madera, cobran significado si recordamos que en el pasaje bíblico el profeta refiere que “los seres vivientes” guardaban apariencia de querubines y tenían cuatro caras: de hombre, de águila, de león y de toro. Esta síntesis de las semejanzas entre todos los animales es transferida a la sierra, y lo que prometía ser un próspero negocio dura pocas horas. Mención aparte merece el tema de la propietaria del aserradero y de las sierras, una alcohólica que algunos lectores quieren

¹⁰² ver “Sobre Marx y una mujer desnuda

vincular a Dávila. Lo que nosotros encontramos es el animismo, el principio vital que ejecuta su propia justicia, independientemente de la voluntad del hombre.

En su narrativa es evidente un tratamiento paródico de los terratenientes. En el cuento “La lepra”, el amo se presenta como un ser desvalido, privado de su poder por la enfermedad; los criados temen contagiarse, desobedecen y escapan. El amo es rechazado hasta por su caballo:

Cuando se aproximó al caballo el bruto retrocedió. La piel de su cuello tembló recorrida por un largo escalofrío y sus grandes ojos color violeta, brillaron aterrados. El¹⁰³comprendió. El animal se anticipaba al médico, había descubierto la podredumbre del amo y no consiguió dominar su primera expresión. Luego sacudió la cabeza, como si dijera “qué débil he sido”, y se dejó dominar por el hombre. (Dávila, 1993, p. 152)

En las narrativas de temática social, el relieve, las condiciones y particularidades de la geografía se habían tratado como un conjunto inerte, únicamente con fines descriptivos. En este sentido, el principal aporte de Dávila es conjugar una subjetividad extraordinariamente intensa con una topografía muy identificable, donde cada elemento, desde el más ínfimo hasta la inmensidad atmosférica, es percibido con total atención. La narrativa también capta el trajín y el aceleramiento de la ciudad; muchos de sus personajes se pierden en los vericuetos, callejones y pasajes ciudadanos. Sin embargo, su relato transcurre en gran medida con una dinámica lenta, detenida, en concordancia con el movimiento de hombres y animales del medio rural andino, es decir, con lo que Michel de Certeau define como “retórica del caminar”, entendida esta como “la serie de vueltas y rodeos, susceptibles de asimilarse a los “giros” o “figuras de estilo” (De Certeau, 2000, p. 112). El enfoque de Michel de Certeau se dirige a entender el discurso como producto de prácticas cotidianas, pero también de la ensoñación. Aquí es cuando cobra importancia el conocimiento que tiene Dávila de la cotidianeidad del mundo rural andino. Para De Certeau (2000), la práctica de caminar intervendría sobre el espacio modificando su significado. En este sentido, los animales davilianos proliferan en los textos, aunque sin atiborrarlos, precisamente porque en pocos casos el animal se instala en un sitio, pues junto a los personajes humanos siempre está de camino. La movilidad de los animales, es, entonces, central. Dávila describe cuidadosamente movimientos corporales, hábitos y lenguajes, el

103 En las obras de Dávila son frecuentes las alteraciones ortográficas en el uso de mayúsculas y la acentuación de los pronombres personales. Cuando se trata de la tercera persona del singular masculino, la tilde es omitida, reservándose para las ocasiones en las que se refiere a Dios.

vuelo, reptar, quebrantar, roer, croar, trotar, etc., lo que los torna en animales ligados a su hábitat.

Los relatos davilianos —en su mayor parte— están articulados por eventos cotidianos e intrascendentes donde las microhistorias de los animales se adhieren a las macro-historias de los hombres para viajar juntos por el espacio textual. De acuerdo con Michel de Certeau:

Todo relato es un relato de viaje, una práctica por el espacio. Por esta razón tienen importancia las prácticas cotidianas; forma parte de éstas, desde el abecedario de la indicación espacial (“a la derecha”, “dé vuelta a la izquierda”), comienza un relato cuyos pasos escriben la continuación. (De Certeau, 2000, p. 128)

Lo cotidiano tiene total resonancia en los relatos de Dávila. Este ámbito también refleja a una comunidad mínimamente jerarquizada y, cuando la autoridad trata de imponerse, los subordinados escapan o mueren. A ello se debe que haya varios episodios de fuga, de ocultamiento y persecución, especialmente frailes y clérigos. Las tramas de sus cuentos giran en torno a gente sencilla, a fiestas populares, a sucesos pequeños, de ahí la escasa presencia de personajes doctos o de autoridades. Las apariciones de estos son puntuales. Nos referimos al cura que va a dar la extremaunción, al médico que atiende a un moribundo, al rector de un internado religioso. A diferencia del tratamiento narrativo individualizado que reciben los animales, los personajes humanos configuran una masa. Son ejecutantes de los oficios sencillos de la ruralidad, —costureras, agricultores, talabarteros, posaderos, bordadoras, matarifes, herreros que tienen un lugar de privilegio en su escritura— y también gente sin especialización, que en muchas ocasiones sustituyen el trabajo de carga de los animales. Por ejemplo en el cuento “La muerte del ídolo oscuro”, se narra el esfuerzo de los hombres por transportar el oscuro piano. El autor focaliza los pies descalzos de los hombres, atravesando ríos y pasajes áridos de la cordillera. Cuando, excepcionalmente, estos relatos singularizan a un personaje, es para detenerse en un detalle de su anatomía que permite subrayar la dureza de su oficio:

¡El lavaje de las botellas era otra cosa! Se trata de una operación que reblandece de manera cómica las yemas; poco después, la piel que rodea las uñas se pone tumefacta y se abre en pequeños pétalos que arden todo el día y continúan ardiendo hasta cuando uno se encuentra dormido, de modo que se sueña con escarbar los bordes del infierno o con estar remordido en la puerta de una cárcel. (Dávila, 1993, p. 93)

6.1. La ruralidad

A excepción de los cuentos “Las nubes y las sombras”, “Autopsia”, “Ataúd de cartón”, “Vinatería del Pacífico” y “La última misa del caballero pobre”, los eventos narrativos transcurren en espacios rurales. En las zonas rurales andinas sobreviven pueblos donde se ha mantenido una relación respetuosa con el medio natural, así como también un sistema de intercambios entre pequeños caseríos para garantizar la supervivencia, tanto a sus habitantes como a sus demás componentes. Las zonas de desplazamiento de un lugar a otro a lomo de animales, o junto a ellos, así como los lugares para las manifestaciones de religiosidad son los escenarios predilectos de César Dávila Andrade. La ruralidad es un espacio de relación entre hombres y animales. Los personajes de los cuentos davilianos van y vuelven desde las aldeas y el campo hasta la ciudad. Los animales de Dávila tienen sus propias cartografías, aparecen asociados a un espacio o a un lugar determinado. Existen de acuerdo con Michel de Certeau diferencias entre ambos términos:

Un lugar es de orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que las dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de “lo propio”: los elementos considerados están uno al lado de otros, cada uno situado en su sitio “propio” y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad (...). Hay espacio cuando se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo es un cruzamiento de movi­lidades. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstan­cian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente. (...) A diferencia del lugar carece de la univocidad y de la estabilidad de un sitio “propio”. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan (...) el espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada. (De Certeau, 2000, p. 129).

En la obra narrativa de Dávila Andrade son significativos tanto los lugares¹⁰⁴ como los espacios, pues estos constituyen cierta forma de balizamiento en el despliegue de las historias. Lugares y espacios aportan la singularidad de su atmósfera a los cuentos, además de ser los sitios donde se establecen vínculos fuertes entre hombres y animales. Pero también, y en la misma medida, los animales, sobre todo los utilizados para el transporte — caballos, mulas, asnos— transitan por espacio, siguiendo a De Certeau, una extensión a

104 José Ángel Valente establece la diferencia entre lugar y patria: “un lugar es el punto o el centro sobre el que se circunscribe el universo. La patria tiene límites o limita; el lugar, no. Por eso tal vez fuera necesario ser más lugareño y menos patriota para fomentar la universalidad” (Valente. 2008, p. 50).

recorrer donde se cruzan movilidades generando la intersección de elementos nuevos, es decir que hombres y animales davilianos hacen el espacio. Conviene recordar la predilección de César Dávila por la movilidad humana y animal o viajeros solitarios, términos con los que Augé (1992) caracteriza a los: “viajeros de humor, de pretexto, o de ocasión”. Según este antropólogo es en los trayectos de estos viajeros y no en los que realizan los “viajeros profesionales o eruditos”¹⁰⁵ donde:

Se encuentra la vocación profética de los espacios, donde ni la identidad, ni la historia ni la relación tienen verdadero sentido, donde la soledad se experimenta como exceso o vaciamiento de la individualidad, donde solo el movimiento de las imágenes deja entrever borrosamente por momentos a aquel, que las mira desaparecer, la hipótesis de un pasado y la posibilidad de un porvenir. (Augé, 1992, p. 92)

Surgen también los prófugos, como el protagonista del cuento “El hombre que limpió su arma”, quien atraviesa una gran extensión de la geografía huyendo de sus captores. Asimismo la chola¹⁰⁶ que busca el remedio milagroso para su marido en el cuento “El remedio”, o el personaje del cuento “La Batalla” que escapa en medio de la balacera, abandonando a los hijos de su compañera.

Si bien en la obra daviliana la mayor parte de animales transita a través de espacios, también puede registrarse la presencia de animales que coexisten en lugares. Como hemos visto, según De Certeau, existen en los lugares elementos homogéneos definidos por una relación fija de coexistencia. Por ello, los lugares se inscriben dentro de una normatividad más o menos pronunciada. Además, el lugar, al insertarse en una extensión mayor, generalmente ya establecida o fundada, impone fronteras que resguardan sus componentes.

En el caso de la narrativa daviliana, conventos, casas de hacienda, pensiones, cantinas, comisarías etc. se constituyen en sitios excluyentes que no permiten el acceso ni siquiera a los animales domésticos. Por ejemplo, Laurel, el perro del relato “Vinatería del Pacífico”,

105 Augé propone como ejemplos de viajeros profesionales a Baudelaire y a Chateaubriand.

106 *Chola* proviene de la palabra de origen aymara *chhullu*, que se refiere a la mujer de rasgos mestizos en la que predominan los caracteres físicos indígenas. También hace referencia a una mujer aborigen que ha perdido su linaje y adopta una indumentaria española. En diminutivo se refería a las jóvenes sirvientas de las familias coloniales. En el contexto daviliano, interpretamos que se refiere a la “chola cuencana”, pobladora de zonas suburbanas de la provincia del Azuay, distinguible por su ropa: mezcla de sombrero y pañolón artesanal y pollera bordada. Más allá de su indumentaria, representa a la mujer artesana, vendedora, que mantiene una relativa independencia económica gracias a sus trabajos agrícolas como a los bordados, tejido y pintada de sombreros, etc.

permanece atado a una cadena y es alimentado en los exteriores de la casa; el gallo de las fiestas en “Cabeza de gallo”, es exhibido en un lugar público, pero solamente para darle muerte. Mención aparte merecen las moscas que están dentro de las casas, en las oficinas o conventos^G son animales que se encuentran tanto en lugares como espacios, muy próximas a los humanos. En este sentido hay algunas escenas donde los personajes deben apartar una mosca de sus sienes o de sus narices. Las moscas saturan el aire en el cuento “La batalla” y son un claro ejemplo de animal que se asocia indistintamente a espacio y lugares.

De Certeau concibe el espacio como una extensión, una superficie no topografiada ni establecida, en tareas en las que hombres y animales traban relaciones y ejecutan tareas. No hay fronteras, el espacio es circular y se define por el nomadismo de quien se desplaza por su superficie. Gracias a la ya referida movilidad de hombres y animales, en muchos cuentos, los lugares se convierten en espacios transitados y viceversa, cuando los personajes que recorren un espacio exterior buscan un lugar íntimo, casi siempre en compañía de un animal. El vínculo entre hombre y animal es indisoluble: omnipresentes, los animales son los paisanos de los hombres. De este modo, mujer y caballo, hombre y caballo, hombre y cerdos, hombre y gallinas, etc., al compartir lugares y espacios comunes, preponderantemente naturales, están expuestos a la misma intemperie. Esta fragilidad los obliga a una constante negociación, y redistribución del sitio que ocupan en un lugar. Así tenemos el personaje de “Carreta de heno” que duerme sobre las parvas de heno, mientras siente la vecindad del grillo. Supuestamente, el caballo del cuento “Caballo solo”, al carecer de corral, debe convivir con sus dueños en el fondo de un estrecho corredor.

6.2. Conciencia del lugar: apaisanamiento

En la percepción y representación de los lugares y espacios davilianos interviene una profunda conciencia de proximidad y lejanía. La contundente percepción de los Andes imprime su fuerza concéntrica al paisaje del autor ecuatoriano. La significación especial que tiene esta formación montañosa se evidencia en la multiplicidad de ocasiones en que es mencionada como: “los Andes”, “la cordillera”, “los desfiladeros andinos”, etcétera. Es este elevado relieve el que perfila los relatos de César Dávila atisbando la escena natural: “En la masa oscura de la cordillera, aún los tizones de las fogatas, encendidas al atardecer para invocar la lluvia” (Dávila, 2018, p. 38). De modo que la cordillera y su magnificencia

son un elemento recurrente, debe destacarse la distancia desde la que se visionan: “Y, sobre todo, en el confín de la extensión de azufre, la sombría masa de los Andes, tajeada por tortuosas cuchillas. (Dávila, 2018, p. 20), “Los Andes, cubiertos con suntuosas colgaduras, respiraban lentamente bajo el cielo cambiante” (Dávila, 2018, p. 79). Personificados, como en este último ejemplo, los Andes son una imponente presencia viva a la que hombres, animales y, en definitiva, todos los elementos del paisaje parecen supeditarse: “el altiplano servido en infinitas terrazas de substancias; las ingles de los pequeños valles, colmadas de vapores profundos” (Dávila, 1993, p. 118).

La vida de los Andes es registrada mediante verbos que implican corporeidad: desfallecer, murmurar, asustar. A través de la figura analógica de la personificación, se subraya la naturaleza inquietante de la cordillera volcánica. Con menor frecuencia la cordillera también se animaliza: “La cordillera escarba el mar como una perra” (Dávila, 1993, p. 74) escribe en el poema “La corteza embrujada”. Los animales davilianos surgen de estas percepciones, contagiados por lo esquivo del medio, como “representaciones dotadas de un poder de transformación” transferido por la “influencia del mundo exterior” (Wunenburger, 2006, p. 21).

La visión de los espacios y lugares andinos promueve el surgimiento de imágenes concatenadas. Conviene enfatizar que el lugar es una metonimia del espacio, en el sentido estricto de tomar una parte por el todo, y así lo percibe el autor ecuatoriano: tanto uno y otro son generadores de sensaciones que nutren las imágenes davilianas.

Afirma Wunenburger que “no hay leyes ni procedimientos para construir una imagen o transformarla”. En el caso de Dávila Andrade, la construcción de imágenes desde las descripciones simples hasta elaborados mundos ficcionales está absolutamente ligada a la experiencia espacio-geográfica que la fecundó, así como a la conciencia total de estar vivos en un determinado lugar: “Experimenté de pronto una extrañeza a causa de mi propia reflexión, pues allí solo había sitio para esa cosa inaudita que es la vida recalentándose dentro de la gran vasija del aturdimiento” (Dávila, 1993; p. 269). Estas palabras dan cuenta del asombro del personaje al percibir un instante de su vida en un lugar específico: “La colina de Barrientos”.

No podemos descifrar el mecanismo o procedimiento del que resultan las imágenes davilianas, pero sí decir que su imaginario en gran parte tiene un origen topológico, el autor percibe la inmensidad del espacio y en él establece lugares para sus criaturas.

La fauna, al ser introducida en un determinado espacio geográfico, adquiere territorialidad y pertenencia concretas (hablamos aquí de animales que corresponden al ecosistema andino y no a ciertos conjuntos de animales extintos, ficticios o híbridos que, aunque mínimamente, también están integrados en el imaginario daviliano). Los animales de sus narraciones mantienen un fuerte vínculo biológico con la zona andina, de modo que son estos los que imprimen la marca territorial de la narrativa daviliana y no los hombres, que son representaciones universales: figuras religiosas, policías y otros personajes de autoridad cívica o política, así como también campesinos, artesanos, etc.

En términos generales, fue la espacialidad, más que la temporalidad, la que se utilizó en la narrativa y la poesía social, géneros que cambiaron el espacio rural por el espacio urbano. El espacio daviliano irrumpe novedosamente, es un espacio fluctuante y libre de idealizaciones, pero también, y a diferencia de los espacios exigüos y la atmósfera asfixiante de las narraciones costumbristas o del realismo social, el espacio daviliano está en constante expansión. En el cuento “Cabeza de gallo”, leemos: “A ratos llegábamos al infinito y volvíamos repelidos por las cascadas del océano universal, tan parecido a un baño de cieno caliente” (Dávila, 1993, p. 269). Justamente la cualidad expansiva del espacio daviliano también genera una forma retráctil: “La atmósfera como una matriz empezaba a contraerse y sus musculosas paredes exprimían nuestros cuerpos hasta convertirlos en guiñapos” (Dávila, 1976, p. 269).

Los elementos de la geografía cobran casi igual importancia que un personaje por la condición viva que el autor confiere incluso a los cerros y montañas: “Ya otro seno, elevándose en una nueva cumbre, que a su vez desfallecía en una depresión y saltaba en un apresurado vértice” (Dávila, 2019, p. 124), “escintilaciones, biseles fúlgidos, vetas radiantes, y ásperas esquirlas, brotaban —asustadas— de la mágica orografía (...), las inmensas almenas nevadas; las escarpas vertiginosas; las cuchillas murmurantes de la hierba.” (Dávila, 1993, p. 109)

Efraín Jara Idrovo, poeta coetáneo, paisano y amigo de César Dávila, describe los rasgos esenciales de la interacción de los hombres y el paisaje andino, realizando sobre todo la importancia del río, metáfora de la vida:

En la corriente de nuestros ríos lavamos la ropa de la semana. Junto a sus márgenes sembramos el maíz, el trigo, las legumbres; apacentamos ovejas y bueyes; labramos con primor la arcilla, la piedra, la madera y los metales. El susurro de las venas fluviales nos saluda y arrulla cuando nacemos y nos aduerme y despide cuando nos extinguimos. Morir implica para nosotros un doble silencio: el del murmullo del agua y de la sangre. Del agua de nuestros ríos vienen peculiaridades sustantivas: la pasión por la transparencia y la música, la claridad del pensamiento y la vocación para el canto; así como también la persuasión profunda del tiempo, como fluencia en la que se nos va la vida. Lo mismo que los ríos pasamos y pasamos; pero queda el testimonio del tránsito, llámese árbol, flor, hijo o canción. (Jara Idrovo, 1994, p. 18)

Idéntico tratamiento confiere César Dávila tanto a ríos, como a quebradas, fuentes, riachuelos, etc. Si atendemos a la frecuencia con la que aparecen estos elementos se podría decir que la suya es una narrativa básicamente fluvial. Son preponderantes los puentes y se registran escenas de los caballos abrevando en las orillas del río, de un hombre lavando su camisa en el agua (“La lepra”), del río Pastaza parcelando los terraplenes (“El cóndor ciego”), del río debilitado que niega el agua a la gente que intenta apagar el incendio (“Cabeza de gallo”), del río que atraviesan los hombres con el piano auestas (“El ídolo oscuro”), poniendo en peligro su vida, pero a la vez férreamente unidos como “un solo animal”. El río cierra también la narración en “La cuota”. La recursividad fluvial explorada por Dávila tiene concordancia con las afirmaciones de Bachelard sobre la importancia del río, como germinador de imágenes:

Lo vemos, el río está allí, íntegro, con su huida sin fin, con su profundidad, con su espejo cambiante y que todo lo cambia. Allí está, con su cabello, con el cabello. Si meditamos en torno a tales imágenes, nos damos cuenta que la psicología de la imaginación ni siquiera llegará a esbozarse hasta tanto no hayamos determinado al detalle las verdaderas imágenes naturales. Las imágenes proliferan y se reúnen gracias a su germen natural, a su germen nutrido por la fuerza de los elementos materiales. (Bachelard, 1978, p. 132)

Como hemos señalado ya, Dávila descompone en su cuentística los elementos geográficos. Así, en el caso del río, se registra el volumen, la espesura, el color, etc., de sus aguas, la forma y composición de orillas y otros aledaños, sus reflejos y transparencias configurando paisajes fluviales: “Agua estancada, gorda, verdinegra, entre las piedras. El cadáver de un zorro yacía al borde con el fino hocico sonriente de la muerte” (Dávila, 1993, pp. 125-

126). La imagen del río se transfigura entre la espesura y la transparencia; en el cuento “La lepra” leemos:

Pero los Domingos por la tarde está vacante, y hay fiesta en su corazón. Atraviesa la ciudad abandonada y baja al río. Coge esa orilla y remonta por ella, a través de oscuros alisares. Llega a la cueva, penetra en ella, y después de un descenso en la frescura, se quita el saco; despréndese de la camisa; y vuelve a ponerse aquel sobre el tronco desnudo y sale a la orilla. Allí lava prolijamente la prenda y la pone a secar sobre las rocas que arden en silencio como los espejos de un palacio en fiesta (Dávila, 1993, p. 159)

Si bien el río divide y atraviesa los escenarios davilianos¹⁰⁷, no tiene una importancia exclusiva; en igual medida la tienen el viento, la brisa, los puentes, el susurro que los ríos generan. Específicamente, el narrador ubica un puente que más que llevar de un lugar a otro lleva de un estado emotivo a otro. Así la memoria de este elemento construido por la necesidad de ir y volver, siempre comporta la nostalgia de aguas de un pasado cercano o remoto. Por ejemplo, Simón Atara, el personaje del cuento “El hombre que limpió su arma”, recuerda en prisión las aguas en las que bañaba a su asno rojizo; pero también las aguas tienen otros significados; en el mismo texto, cuando el personaje desde su celda observa el campo atravesado por el río lo describe como “oscuro díplodocus, asomado a la umbría del Génesis, con ansias de comprender los arroyos de la vida que ya se habían abierto” (Dávila, 1993, p. 134).

El fluir de las aguas de los ríos davilianos transcurre paralelo a las vivencias de los personajes que guardan en su memoria el paisaje fluvial. Así lo recuerda y describe Simón Atara: “remoto lugar de oscuros verdores a los que acudía antaño, cada noche, el hombre que había sido, para bañar su asno de greda.” (Dávila, 1993, p. 135). Estas imágenes de Atara, en el contexto de un prisionero, nos remiten a las palabras de Bachelard sobre la fuerza imaginante de las aguas: “La imaginación animada por ellas siempre tiene una primavera que describir. Lejos de nosotros, en la naturaleza, ya vivientes, producen flores” (Bachelard, 1978, p. 7). En efecto, la imagen del río es evocada frecuentemente por los personajes davilianos. Además es en sus aguas donde algunos personajes se juegan su destino, como Simón Atara, en el cuento “El hombre que limpió su arma”, cuando lanza a la quebrada el arma con la que mata accidentalmente a un muchacho. Dávila encuentra en

¹⁰⁷ En los relatos de Dávila, no se registran ríos míticos. La única referencia a un río bíblico es el Quebar, que aparece en el cuento “La sierra circular”.

los ríos todas las sustancias y estados que le permiten transcribir la vida íntima de hombres y animales, siempre asociados a su lugar de origen: el páramo.

6.3. El páramo andino

El páramo andino es espacio de límites difusos, al que la naturaleza le imprime sus caracteres de aislamiento y también de reconciliación, de peligro, de urgencia, de exuberancia de vidas minúsculas a la vez que invisibles. En este enclave transcurren las biografías de los animales davilianos. Los cuentos engarzan las súbitas alternancias de los elementos climáticos, también la polifonía animal, infinitamente intermitente –cuando un animal despierta el otro duerme–, de manera que el silencio humano siempre tiene un fondo de sonidos naturales, muchos de los cuales provienen de los animales. Los microsistemas del páramo andino se integran y se separan, produciendo ruidos, murmullos que Dávila capta prolijamente: “A veces la señora extiende el cuello flácido y escucha el himno en añicos de los bichos cantores” (Dávila, 1993, p. 187). La percepción del rumor de los ríos davilianos se ve interrumpida por el contraste con los efectos del viento característico de esta zona. En el cuento “El viento” este fenómeno atmosférico es descrito con gestos animales:

[el viento] dio vueltas a la casa, buscando desesperadamente una grieta, un resquicio. Escaló los muros, hurgó entre las tejas, oyósele sollozar entre el encañizado de la techumbre. Finalmente, vino a forcejear las puertas del dormitorio, irguiéndose sobre sus patas traseras como un perro.

Por el ojo de la cerradura contempló a la pareja en su abrazo, y silbó con furia de ofidio, despertado bruscamente.

Se enroscó en sí mismo, levantando el polvo del taller; desperdigando las cenizas de la fragua y haciendo entrechocar las ringlas de las herraduras y las ristras de aldabas y de llaves.

Giró enfurecido buscándose la cola, y se disparó a campo traviesa. Alanceó la fronda de los eucaliptos y los sacudió hasta exprimir largos lamentos a sus coyunturas. Se elevó empenachado de hojas secas, de briznas y de polvo. Trazó un inmenso caracol ululante, seguido de invisibles delfines y transparentes fieras. (Dávila, 1993, p. 163)

Dávila pone su percepción al servicio de una naturaleza ingobernable. Precisamente, por esta reticencia a la descripción que presenta el viento, el narrador lo figura como un animal, que a su vez contiene otros animales: “invisibles delfines y transparentes fieras”. Acostumbrado el autor al desafío de los factores atmosféricos, la ciudad le supone la pérdida de referentes naturales. La naturaleza es un lugar de presencias reales, cuya

contundencia se ve disminuida con el avance de la ciudad. Sin embargo, el autor no dejará de captar las sensaciones de la transmutación de un espacio salvaje.

6.4. La ciudad y la urbanización

La interrupción o modificación más perceptible del río sucede cuando empieza a expandirse la ciudad estableciendo otra dialéctica entre hombres y animales: “La ciudad inaugura un cambio ontológico en la vida de los hombres, modifica las relaciones entre hombres y dioses y expone a los individuos a vivencias profundamente extrañas a lo ordinario del hábitat o de la interrelación social” (Wunenburger, 2006, p. 52). En una carta a Galo René Pérez¹⁰⁸, Dávila refiere así su percepción de la ciudad:

Entre en el dédalo de cemento e inmigrantes que es Caracas. Ciudad violenta, a esta hora, llena de los más inverosímiles contrastes de riqueza y desequilibrio pero centro de una gran experiencia humana, que es lo principal para un modesto soldado que quiere conocer la vida en lo más denso de las batallas sin historia. (Dávila, 2012, p. 50)

Si la naturaleza condicionaba las relaciones entre los hombres y los otros seres vivos, el espacio urbano los sumerge en el desamparo. El nuevo lugar es un ámbito cerrado, su normatividad excluye a los animales así como a los hombres que puedan representar o simbolizar comportamientos animales. A su vez, todo lo que no tiene cabida en el espacio ciudadano es expulsado al extrarradio, donde surge una nueva alianza entre hombres y animales: “Ciertamente la ciudad pone fin a una violencia exógena, pero al precio de una nueva violencia, la de la urbanidad misma” (Wunenburger, 20006, p. 52). Así, la ciudad se constituye como un campo de batalla para desterrar todos los comportamientos, actitudes y gestos que ponen en peligro la normatividad, entendida como una frontera que impide que se filtren violencias exteriores. De ahí que, desde los primeros años, existen pocas formas de entrada de los animales en el espacio urbano y están estrictamente reglamentadas, aplicándose a bestias de carga, así como a mascotas y animales muertos y en piezas para alimentar a la población urbana, o bien a animales para distraer a los nuevos ciudadanos: peleas de gallos, carreras de caballos, tauromaquia, etc. Estos cambios que el nuevo espacio urbano impone a sus pobladores son registrados por César Dávila:

¹⁰⁸ Amigo muy cercano, compañero del grupo literario Madrugada. Este fragmento procede de la carta fechada en Caracas el 16 de julio de 1951.

Los sábados por la tarde, y los domingos, venían de la ciudad, por aquel caminillo empinado y tortuoso, bajo la móvil y copiosa sombra de los eucaliptos, grupos de pequeños empleados, soldados en traje civil, muchachos sin oficio, gallofeantes y algunas muchachas ambiguas en trance de alegría. Eran los semanales amantes de la carne de puerco, de la carroña de oro negro y pálido del aguardiente salvaje, que llegaba a medianoche, bajo los húmedos ponchos de los contrabandistas. (Dávila, 1993, p. 100)

Pero en la narrativa daviliana no se interrumpe completamente el vínculo con la ruralidad, el trasiego entre el espacio rural y el urbano. En algunos relatos como “La Batalla”, al que corresponde el fragmento citado, se reproduce una escena rural con personajes de la ciudad. En este relato no hay un matadero oficial, semejante al tratado por Esteban Echeverría en su novela y la matanza de cerdos es una práctica con fines alimentarios para pocas personas, además de tener cierto carácter festivo. Sin embargo la atmósfera de la narración no deja de remitirnos a la novela de Echeverría: “La suciedad grasienta y pegajosa oliente a muerte, enturbiaba los vasos, las botellas, los zapatos, las sábanas.” (Dávila, 1993, p. 101)

El cuento “La batalla” tiene como argumento la vida y muerte de una vendedora de morcillas y otros productos elaborados con los cerdos de “hocicos pálidos e irónicos” (Dávila, 1993 p. 108). Este fragmento protagonizado por la cabeza del cerdo desvía la nota trágica de la narración:

El cerdo de la semana, colgado de una viga. Solo la cabeza estaba entera aún; desde el cuello hasta el trasero, había sido prolijamente descarnado con el cuchillo de la puerquera. Y ahora pendía allí, casi sonriente –abiertos los costillares como un sangriento chaleco– mirando con ojos picarescamente entrecerrados a los que deglutían lo que había sido su cuerpo de chanco en la regalada y negra vida del chiquero. (Dávila, 1993, p. 101).

El auge urbanístico da lugar a nuevos modos de percepción espacio-temporales y también a una división del lenguaje: urbano y rural. El prestigio de lo urbano genera la instalación de tugurios alrededor de las grandes ciudades, donde los hombres ejercen oficios humildes; mientras que los trabajadores agrarios y artesanos y sus animales permanecen en el mundo rural¹⁰⁹. Por otro lado, animales como perros y gatos adquieren cierto grado de urbanidad. Los animales de siempre, es decir los que vivían en libertad en su medio ambiente –por

109 Los animales rurales se ubican entre la oposición salvaje–doméstico; sin embargo, guardan más concomitancias con los primeros.

ejemplo, loros, cotorras– una vez domesticados para introducirlos en la ciudad, son percibidos de forma diferente, dando lugar al mascotismo. Dávila registra el movimiento de los animales cuando sienten invadido su hábitat: “Millares de aves de toda clase eran arrojadas o escapaban de sus mundos habituales. Algunas cayeron a poco de aparecer. Las que pudieron estabilizarse, a esa altura, se dirigieron desesperadamente hacia los flancos del macizo sobre el que se arrastraba el convoy y no las volvimos a ver”. Estas líneas, tomadas del cuento “Un centinela ve aparecer la vida” (Dávila, 1971, p. 75), evidencian la absoluta imposibilidad de vida del animal fuera de su ecosistema. En este sentido la obra de Dávila recrea otras imágenes de la ciudad, evocadoras de una vida más cercana a la naturaleza. En “Canto a Guayaquil” leemos:

Yo no quiero cantar tu vida inmensa reflejada en mortal fotografía.
 No quiero ver tus soles en los naipes;
 ni tu sabana en tomos dividida
 No quiero ver tus mieses derrotadas en pastas ni papel;
 no tu cedro en el pliego bermejo del pan,
 ni en las longitudes de quietud dorada,
 ni en venas transparentes, su savia amortajada...
 ni tus potros en campos de linterna.
 (“Canto a Guayaquil”, Dávila, 2015, p. 16)

Los versos aquí citados ilustran la mutación de las imágenes animales, las cuales, al ser asimiladas en el nuevo espacio citadino, pierden presencia, dejando sitio a la representación. En este sentido la misma ciudad es un espacio que no se puede aprehender con la mirada, sino tan solo en la pobreza de una representación de papel. De igual manera, la urbanización ha vuelto extraña la presencia de animales como los potros, en cuya dirección apuntan las luces artificiales. Por tanto, las imágenes de contigüidad con la naturaleza van desapareciendo para dejar en su lugar al artificio, al animal disputando espacio a la “sabana en tomos dividida”, es decir, a la materia viva con su remedo. Consecuentemente, las relaciones del hombre con sus imágenes van a depender en gran medida de la transformación de los lugares de donde provengan estas últimas. La escritura daviliana registra el giro de una imagen animal, libre y con autonomía –como son los animales en su entorno natural– hacia una imagen mediatizada en papel, cartón, etc. Lo que el autor percibe es la dificultad no solo de que el animal se adapte a su entorno artificial, sino también y sobre todo la confrontación del sujeto imaginante con un entorno tan esquivo como es la ciudad. El esplendor y la libertad de los animales en su medio natural había propiciado, en la obra del autor ecuatoriano, pasajes como el siguiente:

Después los veía –uno tras otro– nadar con hondos chapoteos. Los lomos y las grupas movidos por un istmo, como guitarras de pelaje humeante. Resoplaban de gozo recorridos de victoriosas cosquillas y terrores líquidos, y extendían hacia la orilla opuesta sus delgadas cabezas de aves de cerveza y humo, perseguidas por llameantes cerraduras de espuma. (Dávila, 1993, p. 193).

El abandono forzoso de la naturaleza y del mundo rural implica el abandono de sus imágenes. Si bien el hombre no vive únicamente en un espacio objetivo, de él recoge y asimila las imágenes primeras: la tierra, los paisajes, el contacto de las fuerzas y las formas del mundo. (Wunenburger, 2011, p. 93)

La pérdida de “imágenes primeras” causada por la carencia de un espacio natural es tratada por Dávila en el cuento “El recién llegado”. En este texto aparece un personaje indefinido, un integrante de “la hueste humana”, aunque sin vínculo con ella, ni con el antepasado homínido, ni con las criaturas celestiales. Por otro lado, tiene los hábitos y gestos de un perro: “Lanzó otro gruñido de ternura y saltó sobre la asombrada y hermosa mujer. (Dávila, 1993, p. 124). El personaje No sé quién protagonista del cuento “El recién llegado” es inclasificable:

Antes de bajar a engrosar la copiosa hueste humana, no había sido ángel, no había sido duende, no había sido ni mono. Tampoco había gozado de la dudosa progenie adánica, porque de ser así en alguna vuelta de la Gran Rueda, hubiera merecido la distinción consagratoria de infernalizarse. El, no había conocido el Cielo de los espíritus humanos, ni el Limbo de los aplazados, ni el infierno de los réprobos. Los blancos fox-terrier y todos los animales, al morir pasan a un estado crepuscular cuyo medio interno se halla orlado por nubes de leche materna. A la hora del renacimiento, esa dulce sustancia les conduce a un nuevo regazo carnal y, otra vez, a ladrar todo el día, y a recibir bastonazos o platillos de leche materna en las casas de los ricos. (Dávila 1993, p. 123)

Pese a la riqueza de la descripción, no se puede definir la especificidad de No sé quién, pues no es una metáfora, ya que no existen los dos elementos necesarios para constituirla. En el caso de este personaje, se da una combinación de atributos que pueden ser tanto de hombres como de animales. Pero esta figura tampoco es un híbrido, en el sentido de que no es una recombinación genética –la hibridez, esto es, el cruce de diferentes variedades o especies que pudieran tener este personaje estaría dado por su animalidad, embargada en un espacio urbano–. Este personaje, desacostumbrado en la narrativa daviliana, nos parece una crítica del hombre urbano convertido en avatar de sí mismo, —en las dos acepciones

del término, como transformación y vicisitud—. En este sentido el título de este cuento es muy esclarecedor: “El recién llegado”.

La narrativa daviliana no deja de mantener concomitancias con su poesía; ejemplo de ello es el recurso de la personificación, tanto en narrativa como en la lírica. Títulos como “Esquela a un gorrión doméstico” se constituyen en una contra-fábula moderna. El autor conoce de antemano que el gorrión no leerá ese texto carente de intención moralizante. Lo que se evidencia en el mismo es la dificultad para confrontar el espacio urbano. Por ello, el autor se limita a buscar el sonido del gorrión, no el canto, no su vuelo, como sucede en un sinnúmero de sus textos, sino el momento en que el animal se detiene:

¿En dónde oí tus pasos de violeta seca,
tu suspiro que tiene cabeza de alfiler
tu voz liviana y pura de grano de maíz?
(Esquela a un gorrión doméstico, Dávila, 1993, p. 20)

Estos versos ya no hablan de una presencia, son imágenes convocadas por la ausencia, una imagen en el pleno sentido del término. La nostalgia del espacio natural es predominante en la obra daviliana, es una evocación constante y profunda, reveladora a posteriori de la riqueza de un espacio que solo puede ser revivido a través de imágenes.

7. Las inestables fronteras entre hombres y animales

Animales y hombres establecen en la obra daviliana una comunidad de seres muy próximos, donde los límites entre lo animal y lo humano pueden llegar a parecer difusos e inestables. Las figuras animales del imaginario daviliano surgen del contacto cercano y la recíproca influencia entre los seres vivos. La aproximación a los animales de Dávila es muy sensorial e imaginativa. El autor indaga en el mundo animal fijando su atención en los comportamientos y gestos, así como en sus formas de interacción con los humanos. No podemos decir que los hombres no tengan un lugar preponderante en su obra, específicamente en la narrativa. Es indudable que estos comparten su protagonismo con los animales, cuya emotividad recibe atención por parte del narrador:

El viejo me hizo conocer aquella misma tarde al animal. ¡Laurel! ¡Laurel!, gritó, aproximándose. Luego, comenzó a amonestarle como a un chico, respecto al comportamiento que debía mantener con relación a mi persona. Pero el animal no lo quería escuchar. Sacudía la cadena y forcejeaba dirigiéndose a mí, con gruñidos afectuosos. (...) Me acerqué con una seguridad mayor que mi propia razón, y le acaricié las orejas y el lomo dorado de león. El, con la cabezota cobriza y cálida, me golpeó los muslos, como un viejo conocido (Dávila, 1993, p. 93).

Son frecuentes las comparaciones donde tiene lugar una transferencia de propiedades entre humanos y animales e, inversamente, donde la vida interior de los animales, así como sus gestos y movimientos adoptan rasgos humanos: “Al borde mismo del agua, los caballos gambeteaban entre huecos de arena que se llenaban al instante. Evocaban sus ánimos, titubeaban con vivos escorzos” (p. 192). En este fragmento de “La carreta de heno” se dota a los animales de una capacidad tan intrínseca al hombre como es la evocación. Paralelamente, la escena de una vaca pariendo en soledad parece referirse a un ser humano:

Era una vaca solitaria, atada a una estaca. Daba vueltas mugiendo desesperadamente y parecía querer levantarse la cola con los morros. Su vientre enorme giraba como una barca ladeada sobre un remolino. Al sentir la presencia de los campesinos se calmó y mugió con sonidos casi humanos. (Dávila 1993, p. 194)

En estas líneas el autor describe el parto del animal, como sucede con el resto de animales davilianos, se destacan la soledad y el sufrimiento físico de la vaca. En este caso, queda reflejada la interrelación hombre-animal por la calma del animal al saberse en compañía. Aquí conviene destacar los mugidos “casi humanos” del animal, ya que, precisamente, lo que el autor ecuatoriano pone en juego en su escritura es la apreciación de lo casi humano y lo casi animal como fronteras vivas y mutantes. Por otro lado, la narrativa daviliana constituye un recordatorio del lenguaje humano como resultado de su interacción con los animales.

El animal canaliza toda la emotividad de lo viviente. Ello se consigue gracias a su eficacia retórica, es decir, la facultad para conmover o persuadir, incluso en el caso de animales rudos y menospreciados, como las moscas. En el cuento “La batalla”, leemos: “Entre las moscas adultas había también unas moscas pequeñas y soñolientas. Revoloteaban con una suerte de milenaria fatiga y estaban afinadas y casi dulces por haber absorbido durante millones de generaciones las lágrimas de los muertos”. (Dávila, 1993, p. 104)

Todas estas propiedades sorprenden asociadas a insectos de tan breve e insignificante existencia y de los que se destaca habitualmente su carácter molesto. En estas líneas, las moscas cobran presencia inmemorial, están dotadas de un pasado milenario y de una función consoladora. Son moscas “afinadas”, que en lugar de zumbido emiten un sonido armónico y cuya aparición resulta dulce.

El autor ecuatoriano exploró lo íntimo y lo colectivo, comprendió la unidad de los espacios y sus habitantes, las conexiones visibles e invisibles entre lo más cercano y lo que apenas podemos imaginar. En el cuento “La carreta de Heno”, se narra la visión del mundo desde el ojo de un ser minúsculo; el enfoque de un ser tan particular sólo podría abordarse desde un “estado de fusión”. Este término es el más adecuado para acercarnos al universo daviiliano, en el que hay lugar para “todas las campanas de la tierra, los ladridos y los cantos de los pájaros” (Dávila, 1993, p.182) que se encadenan, se prolongan hasta lo infinito:

El sol respondía desde su centro caldeado con los coros de herreros y de caballos erguidos en medio de un trigo vertical, como en un gran estanque de armas matinales brotadas de una corpulenta putrefacción de santuarios y de objetos preciosos usados en remotas liturgias. (Dávila, 1993, p. 194)

Su escritura es una escucha atenta en la que personajes, lugares, hombres y animales se integran, continúan “siguen siendo” en el sentido derridiano¹¹⁰ del término, es decir, el del cuestionamiento de la frontera entre el hombre y el animal, que suscita en el filósofo la mirada de su gato. Precisamente en esa mirada animal no se delimita la alteridad, al contrario, se desborda, promoviendo la persistencia de la interrogante primordial: “¿Quién soy yo?”. Sin embargo, a diferencia del filósofo francés, Dávila no ambiciona incluir al *animot*¹¹¹ en un proyecto ético con el fin de anular las fronteras antropocéntricas. Más modestamente, su proyecto consiste en introducir a los animales en un plano o espacio literario, donde aparecían únicamente como figurantes. En dicho plano, lo que importa es el contacto, la cercanía con “el otro” que es el animal. Este último deja de ser una posesión

110 “Cuando “sigo” y digo “sigo”; si por consiguiente, yo sigo esta secuencia, entonces voy desde los “fines del hombre” esto es, desde los confines del hombre hasta “el paso de fronteras entre el hombre y el animal”. (Derrida, 2008, p. 17)

111 Jacques Derrida, sugiere el neologismo *animot*. Desde el punto de vista del filósofo francés, el *animot* daría cuenta de la multiplicidad y exuberancia de experiencias y mundos animales, en oposición al concepto reduccionista de animal.

del hombre, de existir en función de las necesidades humanas, para cobrar una significación propia, pero nunca totalmente descifrada. Es decir, que el animal daviliano siempre será dueño del misterio de su lenguaje, de su vida, de sí mismo. Como señala el escritor John Berger:

También éste (el hombre) observa al animal desde un abismo de incompreensión parecido, pero no idéntico. El hombre siempre mira desde la ignorancia y el miedo. Y así, cuando es él quien está siendo observado por el animal, sucede que es visto del mismo modo que ve él lo que lo rodea. El darse cuenta de esto es lo que hace que la mirada del animal le resulte familiar. Y, sin embargo, el animal es diferente y nunca se confunde con el hombre. (Berger, 1998, p. 9)

En la obra de Dávila hay numerosos instantes de ahondamiento en el mundo animal, pero escasean los momentos de animalización del personaje humano con el/lo animal. Lo que prima en su escritura son los intercambios, los trapicheos; son estos los que generan identidades o desemejanzas. Conviene aquí enfatizar que, pese a las particularidades de una fauna daviliana intercambiable, oscilante, entre propiedades humanas y animales, no es posible hablar de un diálogo, sino más bien de pasajes compartidos cuyo endeble equilibrio puede ser interrumpido en cualquier momento por hombres, bestias, insectos, cataclismos, etc., dejando tras de sí una dispersión de fragmentos entre los que se establecen resonancias: “ondas o contactos sucesivos (...) como en la incertidumbre del momento en que el positivo de un molde se disocia con dificultad de su matriz negativa, a riesgo de destrozarse todo, la imagen vacila, no sabe dónde está, tiembla, se desensambla.” (Didi-Huberman, 2012, p. 296).

Es en el contacto, en el despliegue, en la vecindad, donde las imágenes davilianas se forman y deforman, sin llegar a desprenderse de su “matriz negativa”: “Y ahí quedó el hombre solo de la casa negra, sola, de arriba –el caballo solo del hombre solo de la casa negra, sola, de arriba– y el ataúd del hombre solo del caballo solo.” (Dávila, 1993, p. 179). Estas líneas del cuento “Caballo solo” evidencian el intercambio y la soledad compartida; aunque el argumento trate de la muerte de la mujer del hombre del caballo solo, sabemos poco de ese hombre y casi nada de su mujer muerta, de modo que el caballo viejo y alto, al que nunca se le han cortado las crines y que aparece como indisociable de la muerte, es quien acaba convirtiéndose en protagonista absoluto por encima de la tragedia humana inicial:

Entonces el caballo hizo un ruido con los belfos, sacudió la cabeza empapada en sudor y dio media vuelta.

Paso a paso ganó la llanura tapizada de grama virgen, iluminada a esa hora por el sol poniente. Así caminó hacia el reborde del inmenso talud. Nunca había estado más solo ni su carga en mayor equilibrio.” (Dávila 1993, p. 179)

Así el autor establece continuidad entre animal y hombre y a la inversa. En el mismo cuento, Dávila atribuye al animal estados que habitualmente se atribuyen a los muertos: “El caballo se *afantasmó* (la cursiva es nuestra) con ellos. No tenía pesebre y, en cuanto se veía libre de arreos, después de subir al pueblo vagaba, adormilado en torno al caserón. El pasto brillante y vicioso que brotaba en todas partes, le ahorra el esfuerzo de ir a buscarlo más allá de los aleros. Al caer la tarde, entraba en el corredor y se inmovilizaba en un rincón”. (Dávila, 1993, p. 177). Aunque este caballo comparte con el hombre esfuerzo, soledad, hambre, desprotección, etc., sigue manteniendo una rotunda presencia animal: “Al fondo del corredor el caballo se dibujaba inmenso. Sus grandes dientes molían acompasadamente; pero en cuanto le vio acercarse [al hombre] cesó al instante de remoler y sus ojos mansos e inquisitivos, se clavaron en él.” (Dávila, 1993, p. 177)

Por su larga historia junto al hombre, el caballo configura imaginarios diversos¹¹². Esta figura equina cristaliza la imaginación del hombre, pues se une y se separa de este para dar lugar a figuras mitológicas. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, el caballo es representado como una figura vulnerable y profundamente sensible. Mientras el centauro da inicio a la hibridez hombre/caballo, en la narrativa daviliana el caballo —liberado del peso mitológico de la Antigüedad y de sus posteriores versiones de histórica heroicidad hasta llegar al animal libertario del Romanticismo hispanoamericano— permite otra asociación: caballo-herradura-hombre. A diferencia de las narraciones caballerescas en las que el caballo otorga estatus a su propietario, Dávila vincula el caballo a un pasado doliente donde bestia y hombre son criaturas semejantes: “los caballos se dejaban errar estoicamente, y aún con cierta altivez. Como que siempre habían estado al lado del hombre

112 En lo que se refiere al caballo en el siglo XIX, Ulrich Raulff escribe: “Paralelamente a su máximo ascenso y caída, el caballo protagonizó a lo largo del siglo XIX una extraordinaria carrera literaria e iconográfica. Las grandes novelas de aquel siglo del caballo, cuando no se desarrollan en alta mar, sino en tierra, son, en buena parte, novelas con caballos; motivos e historias relacionadas con caballos las recorren como tendones y venas. Esto es así incluso en los escritores más urbanos de la época: Stendhal, Balzac, Flaubert, Tolstói y Stevenson. Todas las grandes ideas que en el siglo XIX obraron como fuerzas motrices de la historia —libertad, grandeza humana o compasión, pero también las corrientes subterráneas de la historia entonces descubiertas, como la libido, el inconsciente y lo tenebroso— conducen de una manera u otra al caballo.” (Raulff, 2018, s/n)

en los combates y en los torneos y habían muerto mezclando sus ayes con los de los agonizantes” (Dávila, 1993, p. 161).

En la narrativa daviliana los equinos oscilan desde la referencia hasta la simbolización. Las imágenes de los caballos dispersos y lejanos, visibles o semiocultos, elegantes y cuidados, solos, desvelados y famélicos son el resultado de la simbiosis generada en los espacios andinos. En dichos espacios los herreros, sus herramientas, sus gestos son descritos con prolijidad, sin ralentizar la narración, conectando al animal con el hombre y a este con artefactos simples asociados al animal:

Todos estos caminos y la carretera estaban menudamente mordidos por las herraduras de las mulas y caballos. Y todo aquel herraje caminante había salido de sus manos. La férrea huella de su taller de forjador se hallaba diseminada a todo lo ancho de aquel inmenso campo de verdes y frondas. (Dávila, 1993, p. 16)

En la narrativa daviliana las imágenes animales constituyen isotopías, que amplían las posibilidades a la hora de dar cuenta de la proximidad entre hombre y animales, siendo estos su sombra o su reflejo. Conviene aquí recordar el apego del autor por los fenómenos de la luz: claroscuros, sombras, escorzos que calcan o desfiguran al original. En muchos pasajes el autor se ocupa de la proyección, del reflejo. En estas ocasiones generalmente antepone la palabra parecían. El autor subraya el carácter personal del fenómeno perceptivo, del que resulta la apariencia, puesto que tanto el animal como el hombre siguen siendo dos entidades distintas, ensamblados en un espacio mineral y a la vez palpitante de vida vegetal. En “El cóndor ciego” leemos: “Cada cual fue la boca de un gran deseo bebiendo a raudales el espacio” (Dávila, 1993, p. 110). En este despliegue de sensaciones, apariencias y deseos se reitera lo que entiende Deleuze como “agenciamiento”:

Es una multiplicidad que comporta muchos géneros heterogéneos y que establece uniones, relaciones entre ellos, a través de edades, de sexos y de reinos de diferentes naturalezas. Lo importante no son las filiaciones sino las alianzas y las aleaciones; ni tampoco las herencias o las descendencias sino los contagios, las epidemias, el viento. Un animal se define menos por el género y la especie, por sus órganos y sus funciones que por los agenciamientos de que forma parte. (Deleuze, 2004, p. 117)

El “agenciamiento” escritural de Dávila pone el acento en el contagio, entendido como la suerte común de las criaturas más vulnerables de la tierra, este contagio también se registra en su escritura poética, de modo que la inestabilidad también es genérica –de ello nos

ocupamos más detalladamente en el capítulo siguiente—. Conviene poner el acento en la fragilidad del animal daviliano:

Veo las casas, en las que todos los hermanos han muerto
dejado un caballo enfermo para el rayo!¹¹³
Pero retorno del suceso. Y encuentro al caracol que ha aprendido
a lamerse su agonía frente al agua.
Corro por los desfiladeros!
el árbol ofendido devora sus flores por justicia!
“Catedral salvaje” (Dávila, 1993, p. 28)

En el poema citado, ante la visión de un lugar asolado por la muerte y la perspectiva aún más trágica que la propia muerte, —la vulnerabilidad del caballo enfermo ante la inminencia del rayo—, hay resquicios por los que emerge el consuelo: “Pero retorno del suceso. / Y encuentro al caracol que ha aprendido / a lamerse su agonía frente al agua.” (Dávila 1993, p. 28). En estos versos, se plantea la posibilidad de que el caracol sobreviva, de que exista una forma de escapar a la fatalidad. Aunque, cuando el consuelo se deja entrever, lo hace discretamente o bien de forma discontinua.

La narrativa de Dávila está determinada por los “agenciamientos” en los que se inscriben hombres y animales. La vulnerabilidad compartida les permite articularse en un conjunto, pero también funcionar como representaciones autónomas o individuales. En otras palabras, del agenciamiento entre hombres, animales, objetos y elementos naturales resulta una comunidad surgida en la multiplicidad de existencias simultáneas, que anulan la jerarquización sin eliminar las diferencias. Indudablemente, las criaturas de Dávila, no cambian su identidad, conservan sus diferencias. De modo que el imaginario daviliano se sustenta en un movimiento de repliegue en el que prima y se refuerza el sentido comunitario de todo lo viviente, incluso de lo inerte, contagiado de la vida falible y finita, —pero siempre dentro un sistema minuciosamente organizado en el que ninguno de sus componentes está a salvo de la finitud y la corporeidad—. Dotar de corporeidad a los objetos inertes es una forma de recordar su antigua composición natural. Así, al describir una carretera, calificada como desesperada, esta desesperación proviene de “una sutil imagen vibratoria del terreno” (Dávila, 2018, p. 18). En este mismo sentido y con claras resonancias baudelerianas, hay muchas imágenes de la putrefacción que alcanza a lo

113 Este poema no tiene el signo de apertura de exclamación, únicamente el de cierre.

considerado inerte: “las pústulas de los muros se despegaron chirriando”, leemos en el “Hombre que limpió su arma”; la putrefacción alcanza no solo a los objetos: “el tiempo entraba en la putrefacción general” leemos en el mismo cuento, de modo que el agenciamiento daviliano es casi una componenda, frente al contagio de la vida y la temporalidad.

Podemos decir que el agenciamiento que se suscita en la narrativa de Dávila no solo inscribe en su organización al animal, sino que este mismo concepto deleuziano puede extenderse a la esfera de las representaciones de los animales. En efecto, las representaciones animales de Dávila están vinculadas a una suerte de tránsito, en el que se integran desde el más pequeño infusorio hasta la hecatombe:

Estaban allí contenidos todos los arquetipos, todos los embriones, todas las formas. En lento y silencioso cataclismo. El alcatraz y el hipocampo; el diplodocus y la ameba; la oruga y el serpentario; la escolopendra y el águila; la mujer y la anaconda; el ornitorrinco y la paloma; el quelonio y la medusa; el cebú y la oropéndola; la salamandra y el tití; el escorpión y el búfalo; el faisán y el hipopótamo; la tenia y el dragón; el jabalí y el ángel. En soñoliento y mudo cataclismo. (Dávila, 1984, p. 89)

Enfatizamos el término integrar (no “asimilar”), teniendo en cuenta la diferencia entre ambos vocablos establecida por Chantal Maillard:

Integrar: no tocar (*intangere*), mantener intacto (...) para que sea asimilado, ha de modificarse su naturaleza. No aceptamos las diferencias, las *a-simil-amos*: las convertimos en símiles. Y pasa con lo diferente cultural lo mismo que con lo diferente animal. (Maillard, 2017, p. 78)

Aunque proliferen descripciones físicas de los personajes humanos dignas de un animal y pese a la infinitud de relaciones, transferencias, préstamos, imitaciones entre el animal y el hombre, estos siempre permanecerán dentro de sus categorías:

Estaba arrimado a la pared de la tenería, cuando vio pasar volando-azul una gruesa mosca queresera proveniente de los rojizos desagües de la curtiembre. En el instante en que la tuvo enfrente de sus narices, le tiró un bocado de corte perfecto y la atrapó entre los labios. (Dávila, 1993, p. 121)

En este fragmento del cuento “El recién llegado”, el personaje principal tiene el hábito de cazar moscas. Es este hábito el que lo hace muy similar a un animal. Aunque estas similitudes tengan concurrencia, en la obra de Dávila más frecuentemente son los caracteres humanos procedentes de las similitudes físicas los que se traspasan a los animales. En la descripción del animal, se introducen atributos y cualidades humanos: “[Un] asno vagabundo. Con sus enormes ojos insomnes le había mirado un instante, y luego comprendiendo que se encontraba frente al “hombre”¹¹⁴ guardián habíase apresurado a descender la rampa y perderse. (Dávila, 1993, p. 125). Resulta además determinante la contigüidad o convivencia, que hará posible el contagio:

Vivimos en el errante albedrío de gavilanes
 en las coronas de éter de los árboles
 en la postura de los niños dormidos como guerreros muertos
 en el interior de un jardín
 Vivimos en el hombre que corre montaña arriba,
 con su mentira ardiente de mensajes para el Emperador
 Vivimos en los animales que tienen flores en su comida.
 En las aves que incrustan sus semillas en los excrementos.
 En los ríos que roban los lienzos blancos de las riberas.
 En el humo que retrocede cuando mira la cáscara del viento.
 Vivimos en las raíces que gritan su calambre magnético
 cuando el hacha se enarca en el follaje
 (“Corteza Embrujada I”, Dávila, 1993, p. 35)

La mención de niños, hombres que corren, animales y el humo debilitado por el aire sugiere un estado de vulnerabilidad extendida a elementos naturales e incluso objetos. En este poema, que bien nos sirve para ilustrar la integración que opera en la escritura del autor, además del enunciado colectivo “vivimos”, se registra el encadenamiento de los caracteres orgánicos de sus animales: “Vivimos en los animales que tienen flores en su comida / En las aves que incrustan sus semillas en los excrementos.” Muy específicamente se registra lo etéreo, la materia evanescente que impregna la escritura de César Dávila, cuya agencia se prolonga más allá de la propuesta deleuziana. Dávila muestra predilección por materias evanescentes: humo, niebla, vapor, etc., involucrando lo invisible, el éter¹¹⁵, entendido aquí como sutiles y luminosos movimientos de la materia translúcidas, a partir

114 Las comillas son del autor.

115 Se ha especulado que el alquimista mallorquín Ramon Llull (siglos XIII-XIV) fue el descubridor del éter como sustancia química. Dávila concebía la escritura como un proceso alquímico, muy alejado de la idea habitual de convertir la materia en oro. Lo alquímico en Dávila es el proceso paciente y misterioso, primero de purificación y posteriormente de unificación de los cuatro elementos naturales.

de cuyas vibraciones o reverberaciones se revelan sustancias volátiles: “El humo que retrocede / cuando mira la cáscara del viento”¹¹⁶. Árboles, niños guerreros, gavilanes, río, jardín, aves, raíces son mencionados junto a esta materia luminosa que transfiere su cualidad impalpable a todo lo demás volviéndolo liviano: no es el gavilán, sino su albedrío, no es el árbol, sino su corona de éter, su raíz magnética, no son los niños, sino su sueño de guerreros muertos. Aquí puede leerse un intento de anulación de los límites entre formas de vida diferentes y articuladas por la cadena biológica que atraviesa la narrativa daviliana.

Sin embargo, la anulación de límites no opera únicamente entre lo biológico y emotivo humano hacia los animales y objetos, también sucede a la inversa así las herramientas y los objetos metálicos cotidianos son descritos a partir de comparaciones y semejanzas. En este sentido, los símiles humanos son transferidos a los objetos, por ejemplo: “pérgola titubeante de sol” (Dávila, 1993, p. 186). En el cuento “La Sierra circular”, se narra el establecimiento de un aserradero que es bendecido en una ceremonia pomposamente provinciana, en la que no faltan los músicos: “En uno de los camiones rojos se ve una banda compuesta por un apretado ramillete de músicos uniformados de azul, que elevan sus trompas de cobre como flores monstruosas sedientas de agua de cielo”. (Dávila, 1993, p. 188). Aquejados de sed, los instrumentos musicales cobran vida, aunque se trata de una vida a la vez precaria e inquietante. La monstruosidad de las flores surge de la apariencia de los instrumentos musicales, cuyas aberturas de bordes redondeados, al compararse con los de una flor resultan totalmente descomunales y desfigurados, complicando la comparación, la misma que en el intento de darse muestra su imposibilidad. Lo monstruoso que resulta del engarce de elementos dispares es poco frecuente en Dávila. Los animales intervienen en una composición muy amplia:

Allí estaba el puente sobre la piedra parecida a un buey bebiendo con la cabeza hundida. Una paloma se había posado cierta vez sobre el lomo de buey de piedra, pero ya no estaba más. Ahora la sombra de un hombre atravesaba el maderamen. Recordó el rumor del cañoneo que producían los caballos herrados al pasar sobre los tablones. El ruido del agua y el retumbo de las gruesas maderas, se revolcaban en caracol, y a él le encantaba ese estrépito de trueno. Le gustaban todos los rumores grandes, siempre que aún no oscureciera. (Dávila 1993, p. 192)

La multiplicidad de préstamos y transferencias entre seres vivos, elementos naturales, fenómenos atmosféricos, objetos, es posible gracias a que forman parte de un universo

¹¹⁶ En la obra de Dávila se encuentran diversas representaciones del viento, como huracán, brisa, soplo, hálito etc.

donde no existen jerarquías, ni tan siquiera entre el elemento original y su apariencia: puente, piedra parecida a un buey, paloma —lomo de buey de piedra— la sombra del hombre, el rumor, el recuerdo, el río, el ruido, el retumbo, el estrépito. Todos los elementos, en este caso de su primer cuento “Las nubes y las sombras”, son convocados indiscriminadamente para crear la atmósfera de los relatos:

Y el oro áspero que sigue a las combustiones repentinas, sobre los troncos agrietados, sobre las techumbres de paja, en el polvo de los grandes patios, en las parvas calurosas, en el pasto amontonado y en el pelaje de las cabras amontonadas. (Dávila, 2018, p. 19)

Estas líneas del mismo texto son parte de la descripción del calor veraniego. Nos interesan para destacar la ubicuidad de los animales en el universo daviliano. Son estos quienes sirven de nexo entre el hombre y el mundo y quienes hacen posible el agenciamiento. Por ello, su aparición dista de ser siempre previsible o lógica. También se dejan ver de forma totalmente inesperada, como al final de esta enumeración. En este caso los rayos solares se distribuyen entre elementos dispares hasta llegar finalmente al pelaje de las cabras. Al incorporarlas, estas se tornan en elementos significativos, pues comparten el campo semántico y biológico del pasto, semejante al pelaje de las cabras: ambos tienen una parte viva e invisible. Situadas al final de la enumeración, las cabras amontonadas se convierten en una superficie más. Los elementos anteriores de la enumeración, aun siendo dispares, comparten la misma cualidad: troncos, techumbres, patios y parvas (mieses) son superficies como pasan a serlo, por contigüidad, las cabras amontonadas. El recurso a la hipálage subraya la maleabilidad del animal, convertido aquí en superficie más o menos abrupta y aparentemente inmóvil. Ningún otro elemento de la enumeración muestra tanta ductilidad como el animal. Y es precisamente esta cualidad la que lo convierte no en un ser superior, pero sí, como hemos visto antes con la topografía, en un poderoso generador de correspondencias.

En otro momento del relato, se describe el calor acumulado durante el día por las piedras: “Cuando la noche transparente las cubría continuaban palpitando merced a su ígnea reserva; y el vagabundo nocturno, podía sentir aún, su calor animal” (Dávila, 2019, p. 18). En este último ejemplo, lo “animal” es una cualidad del calor que se transmite incluso a las piedras, con el consiguiente efecto de sorpresa para el lector: no se trata solo de piedras que han alcanzado una temperatura elevada, sino de piedras a las que el animal les ha transferido la condición de seres vivientes.

El imaginario animal daviliano conforma una suerte de diorama donde las figuras humanas se vuelven translúcidas, siluetas difusas que tanto pueden ser humanas como animales. Junto a la indefinición de las figuras, las propiedades semejantes o compartidas constituyen la armazón de los relatos. En “Carreta de heno” aparece mencionada en distintos momentos una piedra que bordea el río: “una piedra azulada semejante a un gran buey” (Dávila, 1993, p. 191). Posteriormente, leemos: “la piedra parecida a un buey bebiendo con la cabeza hundida”. Finalmente en el trasiego de hombres, vacas, caballos, etc., la piedra ya no se menciona, sí vuelve a referirse la paloma que ya no existe y que se posaba en aquella piedra. En determinados casos, las imágenes animales dan cuenta de un transcurso que puede prolongarse incluso después de su desaparición. El narrador no delimita ni establece identidades marmóreas, fijas; lo que encontramos son coexistencias, medianías en las que de lado y lado se dan estados de asombro, de compasión, de angustia y especialmente de consuelo.

8. Comunidad doliente-Comunidad del consuelo

Simultáneamente al contagio, a la enfermedad y muertes compartidas, la búsqueda de consuelo aparece en muchas de las narraciones de Dávila. Esta búsqueda implica inventar un lugar más acogedor que la cataclísmica geografía andina. El neologismo “empaisajados”, del que hablaremos en el próximo apartado, traduce el deseo de domeñar la fiereza del entorno natural; para este efecto, el narrador lleva a cabo un registro de la continua metamorfosis de la naturaleza, captada al milímetro. Y es ahí, ubicados en zonas intermedias, entre cordilleras, cerros y ciudades, donde se insertan los espacios hospitalarios, los lugares para la intimidad, la sanación, el duelo. La narrativa daviliana contiene un inventario de pequeños lugares, casi siempre ubicados en zonas intermedias entre las cordilleras, cerros y las incipientes ciudades. En “Las nubes y las sombras”, su primer cuento¹¹⁷, el autor ya introduce construcciones como posadas, refugios, hospitales,

117 No hay un criterio definitorio para clasificar este texto escrito en 1952. Dávila Vázquez lo considera un cuento, mientras que en la recopilación *Abandonados en la tierra* de la editorial Mecánica Giratoria (2018) se trata de una novela corta.

caserones, conventos, casuchas, donde las gentes se encuentran y develan secretos y donde los personajes solitarios reflexionan sobre su vida para darle un giro drástico. “La intimidad necesita el corazón de un nido”. Escribe Bachelard (2000, p. 74). Así, todos estos lugares mínimos, precarios, íntimos, cobran importancia en los cuentos de Dávila por las transformaciones que en ellos tienen lugar. Estos sitios hospitalarios son convenientemente ubicados:

El convento estaba situado al norte de la ciudad. Le separaban tres kilómetros de una carretera pavimentada con piedra de río, redonda como manzana y apretada como perdigón en la carga (...) tres kilómetros corrían, interrumpidos a trechos regulares (Dávila, 2019, p. 17).

En la distancia que media entre estos lugares y la ciudad no se interrumpe el registro de los animales. Dávila, más atento, como hemos visto, a las particularidades de los animales que a las de los humanos, no duda en ofrecer una especie de caracterización sociológica de las gallinas: “Las últimas gallinas suburbanas saltaron al paso del vehículo, y la cuesta interminable comenzó” (Dávila, 2018, p. 56). En las narraciones davilianas, los lugares intermedios de refugio y consuelo contrastan drásticamente con las ciudades, cuyo avance es considerado como preocupante y amenazador:

El sendero encajonado y pedregoso de antaño había sido completamente borrado y sobre él se prolongaba ahora una carretera lustrosa y dura (...) en cuanto se vio cerca de la plaza, sintió que un mundo totalmente extraño se había instalado sobre la antigua planta de la población. (Dávila, 2018, p. 68)

La extrañeza causada por la fractura entre el espacio natural y el espacio citadino y las consecuencias para los animales también es mencionada en los relatos de Dávila: “Sobre una gran extensión venía volando una inmensa bandada blanca. Eran palomas, aves de la ciudad violentamente desconectadas de su antigua convivencia” (Dávila, 1971, p. 236). También el autor observa la escisión del hombre desterrado del que fuera el espacio compartido con los animales:

Venid a ver esta ciudad a oscuras.
aquí las puertas tienen toses de hombre
y los sillones síntomas venéreos,
garras los guantes, los sombreros cuernos.
aquí, los serafines numerados
y su débil coraza murmurada

por mulas, por abejas y por lirios.
 aquí los forasteros: los labriegos de ayer
 con sus dientes más pálidos
 oyendo las esquinas de esa música
 rasgada por caballos y eucaliptos.
 (“Ciudad a oscuras”, Dávila, 2015, p. 24)

La nostalgia por la luminosidad de los astros nocturnos en espacios naturales contrasta con las luces artificiales que acentúan la percepción de la ciudad como una zona oscura, donde las enfermedades diezman a los nuevos pobladores, enfrentados a un espacio esquivo e inconquistable que los arroja a los extrarradios. Los labriegos de un tiempo cercano se convierten en números anónimos: en forasteros. Sin embargo, el murmullo de una vida enlazada a los animales, seguirá resonando después de que el vínculo se haya roto. Podemos interpretar que, en la perspectiva daviliana, la desnaturalización que sufre el hombre en las urbes no anula su condición seráfica, por otra parte muy presente en la escritura y convocada en el sustantivo ángeles.

Tanto en narrativa como en poesía, el autor muestra una preocupación por la desafiante expansión del espacio urbano. Las carreteras que van de la ciudad al campo son descritas también como animales. En “El hombre que limpió su arma”, leemos: “La sensación de árido cuerpo de la carretera; su solidez brillante y su presencia casi infinita, sobre los campos, le paralizaron. Comprendió que huía sobre los lomos de un ser que le entregaría irremediamente a sus perseguidores” (Dávila, 1993, p. 125). Contrariamente al significado de puentes, caminos y senderos, las carreteras muestran desolación, anticipándose a la pérdida y disgregación de los pequeños mundos animales y vegetales que todavía pervivían en los pueblos. Así, también en “Las nubes y las sombras” la carretera:

Derecha como una espada, a pesar de su terrible estatismo, producía la impresión de una velocidad desesperada (...) La lluvia le otorgaba un aspecto de intensa desolación; y, a veces, en algunos espíritus muy sensibles, despertaba oscuras y reptantes ideas de suicidio. (Dávila, 2018, p. 17).

El narrador conoce de antemano que las ciudades son espacios oclusivos que arrojan al hombre a la intemperie.

9. La naturaleza y su función estructurante: empaisajamiento

Y, ¿recuerdas? —Nadie podía salir
del paisaje natural sin perder
todo su vello
como el oso arrancado al útero de la osa.
*Empaisajados*¹¹⁸, dormimos cien años consecutivos
en el pueblo caliente de la mata de arena.
("Meditación en el día del exilio", Dávila, 2015, p.179)

Nuestro propósito al citar estos versos es acentuar el registro del término "empaisajados", que nos parece óptimo para abordar la importancia de la inserción del hombre en un espacio natural. Lejos de ser un asunto menor, el modo en que se produce dicha inserción tiene mucha importancia en la narrativa de Dávila. Precisamente estos versos sintetizan la función protectora de la naturaleza: fuera de ella somos unos perpetuos exiliados; de ahí las imágenes de nostalgia de un tiempo arcaico, lejos de la civilización, cobijados por los elementos naturales: "Y Tú, distinguiendo siempre; /Agua, Tierra, Fuego, Éter." (Dávila, 2015, p. 179).

A las fuerzas de la naturaleza o "las cuatro velas, o fuerzas fundamentales" como denomina Bachelard (2003, p.12) a la tierra, el aire, el fuego y el agua, Dávila incorpora el éter que junto al aire constituyen la materia volátil, que refracciona o envuelve los relatos davilianos. Estos materiales en la obra daviliana cumplen una función estructurante: enmarcan la narración como si se tratase del límite de un paisaje. Dicho paisaje es producto de un proceso de montaje, cuya materia aglutinante es lo volátil que, junto a la niebla, sumerge al lector en paisajes borrosos, que incrementan la imaginación e intensifican la sensación de estar dentro de un lugar determinado. Desde su primer cuento, "Las nubes y las sombras", es evidente la presencia de materia gaseosa formando y deformando figuras:

la imagen de la mujer celeste formada por las nubes (...) Frente a la imagen de la vaporosa virgen, alzabase ahora otra criatura sideral, amasada en brillantes nubes, como la anterior. (...) El celeste animal afirmaba las duras extremidades exteriores sobre el lomo de la Cordillera; su cuello veíase marmóreo; la piel peinada en túrdigas de sucesiva armonía; entreabiertos de sed los belfos; el ojo maduro de fulgor; breves y alertas las orejas, como barquillos de porcelana quebradiza; el lomo susceptible y magnético, angostos los riñones. (Dávila, 2018, p. 51)

118 La cursiva es nuestra.

En algunos momentos de la narrativa daviliana, pareciera no haber imágenes trazadas previamente, al contrario, parecieran surgidas momentáneamente y de un gesto que es cotidiano en algunos personajes. Llama la atención la prolijidad de los detalles de las figuras evanescentes, el animal formado por las nubes es descrito con adjetivos como: “quebradizo”, “maduro”, “breves”, “alertas”, “susceptibles”, etc., que aportan finura al relieve a la vez que corporizan la figura de un animal celeste. Estas criaturas evanescentes de alguna manera nos remiten a figuras míticas¹¹⁹. En este fragmento del cuento “Las nubes y las sombras”, al lector le son transmitidos con lujo de detalles lo que visualiza el personaje narrador. De este modo, el lector se torna en espectador de la unión de una virgen y otra criatura, también evanescente:

El unicornio flotó sobre ella en un instante, midiéndola y calculando las relaciones corporales. Luego retrocedió, arqueándose; hizo una nueva pausa; contrajo los riñones y cayó sobre la mujer.

Se confundieron en un torbellino de caderas y grupas, de lomos y espaldas, de crines y cabelleras.

Y sobrevino el caos blanco.

Posteriormente innumerables huestes de nubes brotaron de aquel cúmulo germinal y poblaron el cielo sedientas de tierra. (Dávila, 2018, pp. 51-52)

Indudablemente esta proyección de imágenes, capaces de consolidar una historia, pese a su instantaneidad e inacabamiento, provienen del fondo de la imaginación del autor. Este privilegia lo no tangible como medio para representar lo que en un segundo dejará de ser. Por otra parte, las nubes le permiten acaparar un espacio inmenso y discontinuo por las formas que se suscitan y que llevan al lector a flotar entre ellas; precisamente porque la ductilidad de las nubes hace que estas muestren formas caprichosas que innegablemente nos sumergen en la temporalidad en que estas se deshacen, transformando nuestra percepción del espacio. Lejos de expulsarnos del mundo físico, la exploración de las nubes procura incluirnos en un paisaje.

119 Nos referimos aquí a seres considerados divinos y que guardan concomitancias con la vida sidereal o meteórica. Una gran parte de los mitos fundadores tiene un panteón de dioses que habitan en las nubes o en el cielo. Así, por ejemplo en lo gaseoso de una nube Zeus creó a Néfele, encontrando en esta materia volátil la idónea para replicar a Hera. También en la religión judeo-cristiana Dios es representado habitando entre las nubes.

El “empaisajamiento” daviliano resulta de una observación que dista mucho de la del escalador, que transmite sus percepciones de valles, ríos, collados, etc. desde la altura. De modo opuesto, la percepción de Dávila es generalmente la de una criatura que eleva su mirada, desde su lugar terrestre y anodino. La visión daviliana, aunque ascienda, retorna a la tierra:

En pocos minutos, aquella blanda selva de formas vivas adquirió la madurez del vapor del agua

(...)

Las grandes masas adquirieron un tinte rojizo, primero; después las apariencias turbias del fango.

Un trueno rodó tras el murallón de los Andes, bajo un veloz abanico de fósforo. Las primeras gotas de lluvia— grandes y tibias— como ojos de vaca, cayeron sorteadas ralmente sobre la extensión del pasto que crujía gozoso al recibirla. (Dávila, 2018, p. 52)

Como se evidencia en el fragmento aquí citado, las figuras formadas con materia lábil: “blanda selva de formas vivas”, “masas que adquieren un tinte rojizo”, “apariencias turbias de fango”, también son el resultado de una serie de interacciones, como la lluvia y el trueno, muy frecuentes en su escritura. De entre todos estos elementos, el viento, como hemos visto más arriba, tiene un rol fundador en la narrativa daviliana: “El viento barrió la niebla y deshizo la garúa. Vieron entonces que era aproximadamente el mediodía. Sobre sus cabezas, a través de la infinita nebulosidad plateada, adivinábase en el centro del cielo, una débil aureola amarillenta como la que emite una cerilla tras un espeso cristal deslustrado.” (Dávila, 2018, p. 121)

De modo que el narrador daviliano configura un paisaje entre los opuestos de realidad e imaginación. En dicho paisaje el hombre es solo una figura más que percibe únicamente lo que ilumina la luz “tras un espeso cristal”. Precisamente el cometido del narrador es aislar o integrar figuras bajo esa luz, aunque estas figuras, como las formadas por las nubes, permanezcan solo un instante. De la habilidad del hombre va a depender la organización de las figuras. En este sentido, Dávila organiza en su escritura narrativa imágenes materiales e inmateriales, —sin que por su sobreabundancia resulten laberínticas— para ofrecernos un mundo contenido en sí mismo, cuyo primer objeto percibido es en muchos casos el animal, registrado mediante un amplio catálogo de sensaciones olfativas y sonoras: “oyó ascender el rumor de un enjambre en marcha. Venía confundido con la plural trepidación que la canícula arrancaba a la sustancia caldeada de las cosas.” (Dávila, 2018, p. 20)

El paisaje daviliano se construye con el animal como figura central, pues es este quien geometriza y distribuye el espacio, marcando la cadencia y disposición del hombre que se desliza por la geografía. Este movimiento da lugar a una constelación de imágenes en la que el hombre es una figura más; sin embargo, el paisaje existe gracias a la percepción de este y conserva la impronta humana. A ello obedece la asociación de otros sentidos para realzar la presencia del entorno: “Percibió el aroma de la madreselva, purificado por la lluvia. Olía ahora a carne joven, recién salida del baño. Adiós moscas, pensó” (Dávila 2018, p. 53). La narrativa daviliana posee la facultad de encadenar fenómenos perceptivos, siendo frecuente el registro de los sonidos producidos por los animales, tal como ilustran estas líneas:

Pero no son solo esos sonidos casi irreales los que registra la atmósfera de Onzamirra. En las inmediaciones de las casas bullen remolinos de rumor formados por moléculas de aire disgregado y leproso, filtrándose hacia el substrátum¹²⁰ (...). Lagartijas y pálidas culebras inocuas huyen entre estos símbolos del sonido, hacia un exterminio igual al silencio. (Dávila 1993, p. 127)

Se puede entender el “empaisajamiento” como la acción de ubicar las figuras en un espacio, de disponerlas en perspectiva. En el proceso de “empaisajamiento”, Dávila no opone el hombre al animal. Al contrario, multiplica las conexiones entre ambos, a la vez que los muestra compartiendo una topografía perecedera, inestable y en gran medida desconocida. De manera que la noción de paisaje daviliano se contrapone a otros paisajes literarios, concretamente al paisaje romántico; este último no es un paisaje cotidiano – muchas descripciones del paisaje romántico provienen de la mirada de un viajero–, mientras que el paisaje daviliano es un paisaje vivido en colectividad. Es también un paisaje que ofrece recovecos, lugares para el consuelo y que, más que proyectar el anhelo romántico de un afuera, concentra la nostalgia de un adentro. Pero también en varios cuentos, Dávila describe una tierra y una climatología dispuestas a la destrucción de sí misma y de sus pobladores, en un proceso implacable de descomposición de cualquier forma de vida:

Primero, murieron agostadas las sementeras de los alrededores de la ciudad. Amarillas y vanas, inclináronse las plantas de maíz; y la tierra de los barbechos y los senderos se agrietó como la piel humana en contacto con la cal. (Dávila, 2018, p.101)

120 Consta así en el texto original.

Pese a las concomitancias que guardan estas líneas con la naturaleza en la que se inscriben los cuentos de Quiroga, en los cuentos davilianos la destrucción es un fenómeno puntual, no la característica general, a diferencia de lo que ocurría en los *Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga. De ahí que consideremos que el paisaje daviliano alterna elementos del paisaje romántico con otros de la geografía andina. En el fragmento que citamos seguidamente, se describe los perjuicios causados a los animales por la falta de lluvias durante un largo periodo, inusual en la sierra andina:

El agua de los ríos desapareció, como absorbida por una bestia subterránea y asomaron las piedras de los cauces, redondas y secas. A veces el esqueleto de un pececillo entre las grietas.

Y de tanto en tanto, a la sombra de las grandes piedras, un hilo de perezoso líquido, semejante a orina de caballo (Dávila, 2018, p. 101).

Nos interesa resaltar la frecuente mención a los animales no ya como tema —aquí, la muerte que provoca la sequía—, sino como recurso poético (metáforas, comparaciones, etc.). En este caso, la sequía se describe como “una bestia subterránea” y el hilo de agua que aún no se ha evaporado se compara con “orina de caballo”. Precisamente esta animalización de los elementos geográficos constituye una importante innovación en las descripciones de los paisajes de la narrativa ecuatoriana, que previamente habían debido abandonar tópicos europeos (el bosque romántico, la montaña, los acantilados, los lugares en ruinas, etc.), para abrirse a un imaginario geográfico propio y hacer de las tierras americanas el escenario de las luchas reivindicativas de las haciendas de cacao, café, etc. Dávila no ha renunciado a buscar en sus paisajes una experiencia de lo sublime a la manera romántica —nos referimos al sentimiento de finitud frente a lo grandioso—, pero lo hace en una geografía propia y con referentes propios.¹²¹

Más allá de todo lo que se ha escrito del poder destructivo de la naturaleza andina, en la que se sitúa la parte visible de sus relatos, los personajes de Dávila buscan amistad, complicidad, quieren ser acogidos, salvados; sus crisis y quebraduras vitales son paralelas a las grutas, taludes, deslaves, surcos dejados por las erupciones volcánicas o los desmoronamientos. En ambos casos, fracturas vitales y grietas y accidentes del terreno

121 La diferencia sustancial con el paisaje martiniano es que su finalidad es menos la expresión de la identidad y la territorialidad, que la de un mundo marcado por la precariedad de la existencia en todas sus formas.

muestran un subsuelo magnético, vibrátil, revelador de lo que antecede a la formación de las tempestades, tanto humanas como geográficas. Ello ha propiciado que la obra de Dávila sea encasillada en la corriente del telurismo latinoamericano¹²². Esta lectura nos parece reductora a la vez que superficial. Como estamos viendo a lo largo de nuestro análisis, son muchos los temas que intervienen en la creación de Dávila. Otro tanto sucede con lugares y espacios auscultados, más allá de su condición física, por las resonancias que tienen en la imaginación del hombre.

Dávila da cuenta de las correlaciones de distinto grado que se producen entre cada lugar y los hombres: “Los cereales escondidos por los ricos adquirieron el prestigio de las leyendas; y al hablar de ellos la gente ponía en sus palabras la modulación reservada a los relatos de tesoros ocultos, mandas y legados” (Dávila, 2018, p. 101). De modo que la narrativa de Dávila, sin ceñirse al paisaje del realismo social ecuatoriano, también aborda asuntos políticos y sociales, aunque sus pretensiones ya no son las de Martí. Mientras que el poeta cubano reclama independencia para la patria y los autores del realismo ecuatoriano se centran en la denuncia social, las aspiraciones de Dávila, además de sus elevadas exigencias poéticas, han pasado a ser puntuales: la historicidad y reivindicación del indio ecuatoriano y la tenencia de la tierra o los frutos de esta para quien los trabaja. A ello se refiere en la cita donde condena el ocultamiento de los cereales por parte de los ricos.

Hemos venido recalcando el valor fundamental que Dávila asigna a la materia. En su obra los elementos naturales se fusionan constituyendo una especie de vivero imaginativo –cuya plasticidad nos ha transmitido el autor con adjetivos que hacen referencia a la levedad o ingravidez y que conforman un quinto elemento, como es la bruma y la niebla: “lámina sensible sin substancia/ desunida/ y unión desvanecida” (Dávila, 2015, p.27), escribe en “Constitución del agua”, uno de sus primeros poemas. Estos elementos casi anónimos por

122 El telurismo concibe la tierra y al hombre como un solo ente. De este estrecho vínculo han surgido obras agrupadas con el nombre de literatura telúrica. En primer término, el telurismo convierte en protagonista a la naturaleza, mostrando el predominio de esta sobre los humanos. Obras como *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos (Venezuela, 1884-1969), *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes (Argentina, 1886-París, 1927), *Hombres de maíz* (1949) de Miguel Ángel Asturias, (Guatemala, 1899-París, 1974), *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, (México, 1917-1986), *Hasta no verte Jesús mío* (1969) de Elena Poniatowska (París, 1932, nacionalizada mexicana) entre otros autores representan la naturaleza con toda su plasticidad, logrando un escenario que no es ni el clásico, ni el modernista. En este escenario tiene lugar una estrecha relación psicofísica entre los pobladores y la naturaleza. Esta naturaleza, que pocos años antes había sido concebida como salvaje, es tratada como un escenario vivo, revelador de los seres que la habitan y de la compleja relación psicofísica que mantienen con la naturaleza. En las obras de esta corriente, los hechos naturales son protagonistas, así por ejemplo los deslaves, las erupciones volcánicas, inundaciones, etc. El telurismo subsume a otras tendencias como el indigenismo y el realismo.

su levedad, transparencia y condición gaseosa son la genuina materia que estructura y sostiene el paisaje daviliano. Los fenómenos relativos a la humedad son también perceptibles en las descripciones de los objetos: “puertas mohosas”, “miasmas y barandas peligrosas” (“Vinatería del Pacífico”).

De modo que el tratamiento del autor a todo este conjunto en el que se aúnan lo celeste y aéreo y lo cataclísmico, envueltos o resguardados por la materia gaseosa de la geografía andina, condiciona el “empaisajamiento” de hombres y animales. La elaboración o hechura del paisaje daviliano surge de la aceptación de un entorno natural. En este sentido encontramos concomitancias en la creación de Dávila con estas afirmaciones de José Ángel Valente: “crear no es un acto de poder (creación y poder se niegan); es un acto de aceptación o reconocimiento” (Valente, 2006, p. 387). En efecto, en la descripción de los lugares davilianos hay un reconocimiento de las fuerzas naturales, hombre y animal aceptan el dominio de la naturaleza. Por otra parte, los cuentos davilianos generalmente obedecen a la luz del propio espacio geográfico. A ello se debe que pocas veces haya diafanidad:

Los prados, los potreros, las llanuras, extendíanse como un inmenso pelambre de azufre, y chisporroteaban en lontananza, produciendo vibrantes franjas de fuego blanco, hialino. Ocasionalmente, el polvo lejano, elevado por el viento, refractaba la luz vítreo de la tarde y producía la ilusión de nubes de vapor. Pero las nubes no aparecían. Solo la infinita copa azul, desesperante en su pureza (Dávila, 2018, p. 47).

Y es ahí cuando cobra importancia la mirada daviliana. Cuando el poeta describe la luz proyectada sobre el espacio, lo vívido de la descripción se acentúa al conferirle una cualidad biológica: “pelambre”. También el telurismo que sugiere la palabra “chisporrotean” se conjuga por la refracción de la luz vidriosa. Sin embargo, no podemos hablar de luces y sombras, sino de distintas gradaciones y matices alcanzados y descritos por la vista del narrador, ante quien todo lo que la luz refracta pareciera la imagen de un ensueño. La habilidad del narrador reside en encontrar no solo las tonalidades y refracciones de la luz, sino las palabras que den cuenta de esos fenómenos.

9.1. El sentido noble: la visión

La irradiación de la luz filtrada entre las nubes y otras materias evanescentes de la narrativa daviliana nos permite advertir una serie de texturas y formas que son el resultado del ejercicio visual del autor. Dávila persigue mediante descripciones sinestésicas, transmitir con otros sentidos aquello que no es posible hacerlo únicamente a través de la mirada:

Permaneció en la puerta con los ojos cerrados y la cabeza echada hacia atrás. No sé qué tiempo. Oía un rumor lejano. En realidad escuchaba el galope salvaje y exacto marcando, en la piedra encendida sus notas. ¡Tan tarantán! (Dávila, 2018, p. 54)

Esta particularidad quizá haya podido determinar la presencia en sus textos de muchos personajes ciegos y de otros cuyos ojos son descritos minuciosamente: “Nosotros enterramos; a las órdenes; —dijo el tuerto, con esa luz festiva y única de su ojo izquierdo, que se movía como una chinche perseguida por la vela.” (Dávila, 1984, p. 45). Como venimos sosteniendo, el léxico animal enriquece las descripciones davilianas, el autor capta y describe el movimiento del ojo único del personaje a través de la metáfora del insecto perseguido por la luz. Los ojos también son comparados con animales: “pero sus ojos como dos gruesas moscas brillantes andaban sobre los cuerpos de los desconocidos” (Dávila, 2018, p. 21); esta frase nos lleva a suponer una mirada lasciva. La comparación acentúa no solo la mirada y el ojo, sino también sus movimientos: “Sus largas pestañas negras aletearon sobre la visión, como pequeñas aves acoplándose y quedaron fijas al entrecerrarse” (Dávila, 2018, p. 89).

Hemos observado la presencia de asociaciones entre los fenómenos atmosféricos y los ojos: “Las primeras gotas de lluvia —grandes y tibias— como ojos de vaca” (Dávila, 2018, p. 49). Además de encontrar metáforas animales, el autor capta los gestos y ademanes de los ciegos. He aquí un fragmento del cuento “La autopsia”:

Con la mano izquierda tanteaba el muro al bajar. Su rostro bañándose en la luz del cielo descendía de las gradas con tardos y lentos movimientos. Cuando estuvo al nivel del patio giró como sobre un eje invisible. (Dávila, 2018, p. 52)

Los movimientos y gestualidad de los personajes son contados como si se tratase de un plano cinematográfico: “Y marchó así con los ojos bajos, procurando marearse con la vista del innumerable e idéntico rostro de las piedras” (Dávila, 2018, p. 62). El autor también puede leer en los ojos mucho más que lo físico:

Eran los ojos de un animal fustigado durante años, que a través de un incesante dolor acababan de descubrir el terror y la belleza del espíritu. Buscaban en torno un asiento, una imagen, un destello de piedad; y, al elevarse, dejaban caer sobre las viejas mejillas enfermas una luz grande y desolada proveniente de los globos entornados. Entonces, se podía comprender que aquellos dos huevos de sustancia fofa y lechosa, eran capaces de dirigirse a las tinieblas o a la aurora. (Dávila, 2018, p. 91)

El ojo daviliano intenta descifrar el mundo ante el lector, pero sabe que su empeño será fallido, porque hay una parte invisible que se resiste a ser descrita. Quizá por ello se refieran a menudo los ojos de los personajes calificándolos como “ojos maduros”, “ojos cegarritas”. En un ensayo sobre la poesía de Ida Gramcko, insertó Dávila una cita de Shelley que corrobora el papel fundamental que tiene lo visual en su escritura: “El hombre es el ojo con que se narra la naturaleza” (Dávila, 1993, p. 245). El ojo del narrador daviliano minimiza y empequeñece su mirada para enfocar lo cercano, sobre todo cuando se trata de describir a los animales pequeños: “Son las lagartijas que acaban de encapuzar con su retráctil lengua un mosquito diminuto” (Dávila, 1993, p. 127).

El narrador daviliano traba una dialéctica vertical: desde lo etéreo y celestial hasta las regiones subterráneas, ubicando a los animales y hombres en un plano intermedio desde el que se desplazan hasta categorías metafísicas o hasta la simpleza de su vidas, con todo el peso de su realidad rural, terrestre, orgánica. Sin embargo, en este proceso el sentido de la vista parece ser insuficiente: “Los ojos le dolían y empezaban a ponerse duros como el vidrio, en ese momento descubrió con el oído derecho un pequeño ruidito hacia ese lado y adoptó enseguida el aire interesante del viejo armero. Sus manos grandes y torpes parecían —entonces— tener más dedos que otras veces.” (Dávila, 1993, p. 125). El narrador precisa ver con los oídos, como aquí, o con el olfato. Y decimos *ver* para subrayar la continuidad entre los distintos sentidos y la precisión visual con la que el narrador escudriña lo minúsculo en una dialéctica con la inmensidad.

9.2. La miniaturización y el agigantamiento

Desde las primeras producciones davilianas, ya es evidente la predilección que caracteriza también los trabajos posteriores: el apego por lo minúsculo. Por ejemplo, en “Carreta de heno”, el personaje principal es un ser minúsculo o por lo menos lo suficientemente pequeño como para dormir en una carreta. También en el relato “Las nubes y las sombras” se describen con exactitud el gesto de las manos de una virgen muy pequeña “Y siendo tan pequeña hollaba una luna menguante” (Dávila, 2018, p. 25). Personajes enanos se intercalan en medio de otro relato: “Se detuvo a la puerta temeroso, hasta que vio aparecer un enano. –Señor, le dijo sintiendo la ironía involuntaria–” (Dávila, 2018, p. 63). Esta preferencia por la miniaturización también es evidente en su poesía. Desde el inicio, la escritura daviliana muestra las imágenes pequeñas de la vida abriéndose y resistiendo, ante fuerzas mayores: “La noche gotea rotundamente/ en las antenas de los cirios apagados/”(Dávila, 1993, p.3.) en “La vida es vapor” y en “Canción a Teresita”, de la misma época: “Esa hierba menuda que viene de puntillas”. En otro verso del mismo poema: “lo mínimo del límite/ lo que aún no hace línea” (Dávila, 1993, p. 4). Estas figuras que resultan de un proceso de miniaturización cobran una mayor significación al relacionarlas con otra imagen. Por ejemplo, en “Canción a Teresita”, escribe: “duendes de cera/que andan con las abejas al pie de los altares”. Estos versos reparan en los ínfimos intercambios que provienen de lo caracterizado por Bachelard como “alma botánica”, entendida esta como la entrada en un novedoso mundo ínfimo:

El hombre de la lupa toma el mundo como una novedad. Si nos confiara sus descubrimientos vividos, nos daría documentos de una fenomenología pura, donde el descubrimiento del mundo, sería más que una palabra gastada (...). Así, lo minúsculo, puerta estrecha, si las hay, abre el mundo. El detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo, que como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza. La miniatura es uno de los albergues de la grandeza. (Bachelard, 2000, p. 141)

En la obra de Dávila, la miniaturización proviene del acercamiento a la realidad objetiva, en cuya transmisión procura el autor intervenir de forma mínima. De ahí que revierta la escala de la mirada humana. Para ello, se ubica en un lugar casi invisible: la proximidad con lo viviente. Desde ese lugar abre una fisura que nos permite atisbar un misterio inadvertido por estar contenido en seres mínimos y precarios, próximos a desaparecer. Por

ello diremos que Dávila es en gran medida el “hombre de la lupa”. Pero es también el escritor de los ojos cerrados. Cerrar los ojos le permite crear visiones implicando sus creencias esotéricas y sus indagaciones en los estados alterados de conciencia. Por otro lado, y en un proceso más cotidiano y terrestre, la imaginería diminuta la propician los ojos nublados del cóndor ciego. Este alcanza aún a distinguir: “estrellas radiadas, las cristalizaciones columnarias, los finísimos canales neumáticos y las miríadas de naderías que conforman la catedral helada” (Dávila, 1993, p. 109). Son pues estas naderías las que cobran importancia y vehiculan toda la imaginería daviliana.

9.3. La visión especular

Las existencias de los personajes de los relatos davilianos, tanto hombres como animales, están tensionadas por condiciones extremas: la enfermedad¹²³, la muerte, la soledad. La singularidad de Dávila radica en que estos temas universales se muestran desde un ángulo muy inusual. Así, una lectura atenta de sus narraciones pone de manifiesto que la vida compartida multiplica exponencialmente el contagio de la enfermedad del hombre a las cosas y a los animales. En el cuento “Primeras palabras”, se muestra un habitáculo familiar poseído por una extraña enfermedad que desencadena los eventos posteriores como si se tratase de un actante humano. Así, la categorización de “personaje principal” es porosa: el más insignificante parásito sobrevive al hombre.

Por otra parte el tratamiento de los personajes secundarios como figuras excéntricas de la narración desacomoda e invalida cualquier intento de clasificación que atribuya un lugar y un rol definido a cada personaje. Dávila intercambia roles y cualidades entre personajes primarios y secundarios, sean estos hombres o animales atribuyendo a unos y a otros las mismas propiedades, igualándolos y hermanándolos. Soledad, precariedad, contingencia, etc., articulan y sistematizan las narraciones, de manera que el personaje humano revela la soledad o precariedad del animal, o bien al revés, los animales, incluso los menos

123 En su primer cuento, “Abandonados en la tierra”, aparece un personaje con un dolor en el pecho. Este personaje es rechazado como pasajero de un vehículo precario. Los ocupantes del vehículo sufren un accidente y muere el hombre que le negó ayuda. En “La cura”, la mujer de un enfermo se ve obligada a recurrir a los servicios de un curandero. “La lepra” es también un relato cuyo protagonista, rechazado por todos, escapa para vivir a orillas de un río como un asceta. “La última misa del caballero pobre” narra la agonía del personaje principal después de una caída fortuita. Los enfermos de “Vinatería del Pacífico” se curan cuando se les sumerge en toneles de vino.

antropomorfos como los insectos, revelan la contingencia del hombre. En el “Recién llegado”, cuando un grupo de niños descubren a un personaje que por momentos se comporta como un animal y otros como un humano, tiene lugar este diálogo:

- ¿Qué haces aquí?
- Nada. ¿Yo?...nada... sufro.
- Y, ¿de dónde vienes?
- ¿Yo? Nada, vine...
- ¿Y quién eres?
- ¿Yo...? No sé quién... (Dávila, 1993, p. 123)

Lo que viene a reflejar esta inquisitoria de los niños es que el personaje, cuya naturaleza no puede ser establecida con exactitud por el lector, es ante todo una criatura desconocedora de su pasado y de su porvenir. La incertidumbre más evidente es que este ser no sabe quién es. Aunque en este relato la metamorfosis no se produzca a la manera kafkiana, es decir de forma total, hay momentos en los que el personaje tiene gestos y hábitos de lo que suponemos es un animal: bebe leche en platillos y en algunos momentos y otros en los que su subjetividad parece humana. Algunos gestos corporales son los de un animal, pero no exclusivamente, es decir que el autor juega con la ambivalencia de los caracteres y necesidades compartidos: “parecía querer echarse un mordisco en las espaldas (...). Alguna vez, deteníase y se aproximaba al muro más cercano; alzaba el pie izquierdo, lo apoyaba tinosamente en la mampostería y orinaba mirando hacia un costado” (Dávila, 1993, p. 123). Los detalles minuciosos contribuyen a sugerir lentamente el proceso metamórfico: el personaje levanta el pie, no la pata, manifiesta alegría con las orejas, pero también apoya su espalda y no su lomo en un muro, lava los suelos y lleva puesto un blusón.

Precisamente tras la ambivalencia y el tono irónico de la narración, podemos interpretar que “El relación llegado” ofrece una respuesta satírica al mascotismo cuyo auge es paralelo a la urbanización –fenómenos que no dejan de ser una metamorfosis de la naturaleza y de los animales–. En este sentido, Dávila encontró que *La metamorfosis* de Kafka era una obra reveladora de interrelación:

están reflejadas las angustias del camino vital de apariencias y los estertores de la incomunicabilidad (...), los límites y asperezas de interrelación de seres de la misma condición. (...). La obra de Kafka nos premodela las numerosísimas carencias y los mil obstáculos y abismos que nosotros mismos, con sabiduría de alacranes y un fofo lujo de pavorreales, hemos dispuesto, aquí en el mundo de hoy. (Dávila, 1993, p. 251)

A lo largo de la lectura de los cuentos davilianos se va fortaleciendo la necesidad de integrarse en un todo, sin distinción, pero el autor conoce también la imposibilidad de conocer totalmente la subjetividad animal. Sus cuentos son lo más cercano que se pueda leer sobre una comunidad en la que todo permanece o transcurre en relación, pero siempre en un espacio delimitado por fronteras.

9.4. El cóndor ciego: los vocablos prestados

En la mayor parte de los cuentos davilianos, el animal comparte vida y espacio con el hombre, permanecen contiguos, en relaciones de apego y desapego, instalando sus existencias en proximidad. Sin embargo, en el cuento “El cóndor ciego”, se suceden pasajes donde el animal, en contraposición al ser humano, es caracterizado como el ave carroñera que es, poniéndose el acento en sus hábitos alimentarios: “[los cóndores] prefieren los caballos espatarrados, a los toros cimarrones que mueren solitarios, sobre sus cuartos traseros, en lo más desolado de los páramos” (Dávila, 1993, p. 109). Como puede observarse en esta cita, Dávila selecciona y desarrolla un elemento que desplaza momentáneamente el protagonismo del cóndor para centrarse en la escena previa y dramática de la muerte en soledad de los toros cimarrones. La soledad atraviesa animales y páramos subrayando la continuidad y la conexión entre todos los componentes de este entorno natural.

Pocas décadas después de la emblemización¹²⁴ del cóndor en el escudo nacional ecuatoriano, el autor subvierte esta figura animal para mostrarla libre de la exaltación del imaginario patriótico, donde el cóndor únicamente significa valor, resistencia y una gran superioridad basada en su condición física —su vuelo puede sobrepasar los cinco mil metros de altura—. Al contrario, el cóndor de Dávila es viejo y ciego:

¹²⁴ En Ecuador, como en la mayoría de países, se recurre al animal típico más fuerte para fijarlo en lo que se denomina símbolos patrios. Cada animal conlleva una reputación. Los animales en los emblemas son profusamente utilizados en los conflictos bélicos, ya sea como insignias en las ropas, las armas, etc. En el caso del escudo de Ecuador, se muestra la figura de un cóndor, con las alas extendidas, en actitud de vuelo. Este animal se incorporó al escudo nacional en 1900.

Es asombrosa la acuidad de su mirada. Desde inaccesibles oteros, o desde el aire – perdidos entre la nube – clavan sus pupilas casi ígneas, en la lagartija friolenta que asoma un instante entre las grietas de las cercas; o sobre el conejo fatigado de vejez y correrías, que la muerte vapulea en el pajonal. (Dávila, 1993, p. 193)

En este cuento tienen un lugar privilegiado ojo, vista y mirada. Precisamente la ceguera traduce la vulnerabilidad de este animal; sin embargo, el narrador describe, como si fuese uno más del grupo de cóndores, las visiones panorámicas desde las atalayas rocosas:

de súbito en la inmensa llanura del mar, a través de soñolientos bancos de nubes, penetró un rayo de sol delgado y tierno. Viniendo desde oriente había rebotado en la garganta baja del Illiniza.

–Ya se despiertan los gusanos–dijo Huáscar.

–Ya se despiertan, debajo de los loros. ¿Grr...top, top!

Conversaban sobre un estrecho balcón de granito negro, lleno de lascas y excrementos. Atrás en la oscuridad del muro, entre enormes colmillos de piedra estaban los nidales, casi desnudos. Olían a fiera... (Dávila, 1993, p. 109).

Es aquí cuando el narrador empieza a intercalar y sustituir las imágenes visuales introduciendo el olfato:

–HUELO A CARNE QUEMADA dijo el viejo, y alzó hacia el aire enrarecido su perfil ganchudo.

–Sí, carne quemada –repitió moviendo la cabeza tras el sutil efluvio.

–Son los indios de la hacienda “Ingachaca” –dijo Huáscar desde su sitio.

–¿Los indios?

–Están marcando el ganado en las lomas del frente –explicó Chambo.

Se hallaban a dos mil metros de distancia, podían observar con claridad la operación y percibir la chamusquina. Es decir, el viejo no podía ver. Pero había sido el primero en olfatear. Sus ojos claros y duros, color de incienso, estaban transparentes, pero no veían ya. Sin embargo podía percibir a dos mil metros y más la pequeña putrefacción de una rata campesina, si el viento soplaba favorable. (Dávila, 1993, p. 123)

La circularidad y paralelismos entre hombres y animales davilianos también incluye la muerte, el hambre, la vejez, la ceguera. Si bien en este cuento el escenario de la narración es preponderantemente aéreo y todos los personajes principales son animales, no se interrumpe el vínculo terrestre y las interrelaciones de las criaturas de Dávila. Además esta misma vecindad e intercambio opera en los textos davilianos. En las líneas citadas, el autor juega con el campo semántico de lo inaprehensible —transparencias, nubosidades— y, especialmente, describe los ojos del ciego indicando que tienen color de incienso. Al insertar este léxico tan disímil, se potencia el significado de lo volátil, tanpreciado para Dávila.

Por otra parte, el conocimiento de los mundos animales se evidencia en las descripciones minuciosas de sus hábitos. Con respecto a la descripción del cuerpo del animal, se advierte una estrategia narrativa: como si se tratara de un hábil prestidigitador, el narrador escamotea la descripción del animal para introducir rasgos comunes con la fisicidad humana: “el cóndor ciego parecía dormitar sobre sus poderosos tarsos, emplumados hasta los *talones*”¹²⁵ (Dávila, 1993, p. 110). En este momento la descripción del animal juega con términos anatómicos que son compartidos por ambos: “el *cuello* ladeado”; la descripción de los ojos, si exceptuamos la “membrana nictitante”, se asemeja a la que podría hacerse de un hombre ciego: “sus ojos velados por la membrana nictitante, aparecían contradictorios. No dormía. ¡Veía el sol de un abril lejano —casi vapor del sol y de recuerdo—, en este nivel de los grandes rayos, al que no llega el humo de los montes!” (Dávila 1993, p. 110)

La particularidad de este cuento es la contigüidad del hombre y el animal, que es tensada al límite. En el extremo de lo animal están los hábitos de los rapaces que husmean a los hombres. En el extremo opuesto están las conversaciones de los cóndores, que se asemejan a las de los humanos. Pero el hecho de dar voz a estas aves no las convierte en animales fabulísticos. La diferencia sustancial con esta tradición radica en la ausencia de intención pedagógica, moralizante: el cóndor no desea enseñar nada. Al contrario, la criatura daviliana se muestra ciega, cansada y al final del relato, se hace visible que es un animal suicida. Si pensamos que, según la moral comúnmente aceptada la vida es considerada el bien supremo y que la muerte voluntaria es la más estigmatizada, más aún se aleja el cóndor daviliano de la función aleccionadora del animal de la fábula. Es la única¹²⁶ vez que en la narrativa daviliana aparece como protagonista un animal salvaje, además de suicida. El carácter depredador del animal se ve matizado además de por su ceguera, por el vínculo que lo une a los hombres, con quienes mantiene algunas semejanzas como la capacidad de expresar gestos afectivos y la capacidad de evocar. En la cita siguiente aparece Amarga, que es otro cóndor y compañera del “ciego”, como en algunos párrafos menciona el autor

125 La cursiva es nuestra.

126 En “El viento”, cuento de 1961, hay muchos aspectos que también son tratados en “El cóndor ciego”. El personaje del primer cuento es el viento y tiene ojos color humo y aunque no se puede hablar de suicidio, este queda fuertemente sugerido por estas líneas finales: “Habiendo ganado la altura de los montes, abrió los brazos desnudos y grito: “¡Aquilón, Aquilón, Padre mío!”/Luego cerrando los bellos ojos color de humo se dejó caer en el abismo.” (Dávila, 1993, p. 162)

al personaje y el río Pastaza, como parte de la toponimia ancestral que con frecuencia utiliza Dávila para sus relatos:

El¹²⁷ y Amarga revolaban oteando la comarca. El Pastaza fulguraba abajo. A veces lo escuchaban, como un inmenso plumero de metal sacudido por el viento.

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

—¡Voy a separar tu desayuno!

Y como un relámpago negro, descendió de un solo rasgo los mil quinientos metros que le separaban de la víctima. La ternera se encogió al sentir el huracán viviente sobre su cuerpo, pero él, con un aletazo matemático, lanzó a la bestezuela dentro del desfiladero. Amarga bajó enseguida y devoraron juntos ¡Cómo resplandecían los bellos ojos de su compañera entre el humo picante de las vísceras frescas! (Dávila, 1993, p. 111)

El espacio geográfico real, focalizado desde una perspectiva absolutamente vertical y descrito con toda su crudeza, aparece contorneado por la presencia de la bruma, en medio de la cual los ojos de Amarga, el otro cóndor que acompaña al ciego, impregnan la escena de cierta ternura y protección del ciego hacia su compañera; la bruma, por su cualidad tan volátil como sugerente, trastoca el espacio real aproximándolo a uno imaginario:

La hacienda “Ingachaca” era una mancha verdinegra, rodeada de lomazos y grietas. Un hilo imperceptible bañaba los terrenos de sembradura y se hundía en las depresiones cubiertas de vaho matinal. Lentas y numerosas humaredas demoraban en la profundidad. (Dávila, 1993, p. 108)

Precisamente, “soñolientos bancos de nubes” y el “vaho y humo matinales” dificultan la aprehensión y percepción del panorama; su presencia cambiante y efecto de envoltura tornan indistinguibles los objetos que la luz tamizada por esta materia figura y desfigura. Así, según las descripciones del narrador, la contundente materialidad rocosa y abismal de los Andes se ve extraña en su ambiente natural, pues esta formación volcánica existe visualmente solo en virtud de lo que la niebla y el vapor dejen entrever. De manera que Dávila, frente a una geografía imponente, prioriza la materia más frágil: la refracción de la luz sobre la niebla; de ahí la presencia de iridiscencias y otros fenómenos propagadores de imágenes nuevas, como son las escintilaciones de astros nocturnos. Lo genuino de esta visión es la superposición de planos visuales, desde la contundente geografía granítica, de lavas endurecidas, de lascas, hasta la configuración de formas imaginarias en la niebla, de

¹²⁷ La ausencia de tilde está referida en la nota aclaratoria al inicio de este trabajo.

manera que se alternan un plano cercano y posible para el ojo humano —por ejemplo lo que sucede en la hacienda, donde los hombres marcan el ganado— y otro que, por estar velado, es remoto y solo asumible en la imaginación como el plano en el que el ciego evoca: “ese nivel de los grandes rayos, al que no llega el humo de los montes. (Dávila, 1993, p. 110) Existen concomitancias del cóndor daviliano con los versos del poema “Temblar” del peruano José María Arguedas¹²⁸:

¡No tiembles, dolor, dolor!
 ¡La sombra de los cóndores se acerca!
 ¡Levántate, ponte de pie; recibe ese ojo sin límites!
 (“Temblar”¹²⁹, 1972, s.p.)

Puede entenderse este verso de Arguedas como un llamado a recuperar las visiones del lugar ancestral, transmitidas por el ojo poderoso de las aves. El rol diegético del cóndor daviliano es esencial: el animal aporta la orientación y el movimiento que se trasluce en todo el texto, especialmente la elevación, pues varios eventos son narrados desde las alturas:

Se detuvo en una planicie angosta que terminaba a pico sobre el Occidente. Parecía un gigantesco trampolín encallado sobre el cielo. Al fondo, bajo el sol oblicuo, fulguraba el mar lejano, como una piedra pura, derretida. La costa remedaba solamente un reflejo que se persiguiera en su vaivén desconociéndose a sí misma (Dávila, 1993, p. 112)

A medida que la visión sobrevuela el espacio se recrean itinerarios de ascensiones o descensos, corrientes, vibraciones. La ubicuidad de la percepción traza las coordenadas que engloban en su dinamismo al río, al hombre, al ganado, etc. La inmersión en este espacio promueve la desaparición del orden temporal, ya que los elementos naturales se van configurando en el movimiento del vuelo de los cóndores, de modo que en este cuento el movimiento es el motor de la narración.

El narrador pone el acento en la violencia jerárquica de la cadena alimentaria, la ingesta de órganos de hombres y de otros animales por parte de los cóndores es el eslabón entre unos y otros: “el conejo fatigado de vejez y correrías, que la muerte vapulea en el pajonal” (Dávila, 1993, p. 109). Del mismo modo, el corazón y los testículos del indio comidos por

128 José María Arguedas (Andahuaylas, 1911-Lima, 1969).

129 Versos del poema “Temblar”, incluido en *Katatay*. En este poema, publicado en Lima en 1966, también está presente la figura del cóndor. Además del apego por el espacio andino, los dos autores comparten su amor por la lengua quechua como medio para restaurar el vínculo con la naturaleza.

el cóndor corroboran el vínculo entre todo lo viviente, desde los organismos minúsculos hasta los grandes carroñeros. Después de la ingesta del “sangriento manjar” dice el cóndor ciego: “–El indio era joven... ¡Descanse y vuele!” y continúa ratificando la interdependencia hombre– animal: “–Y muera conmigo otra vez... ¡esta misma tarde! (Dávila 1993, p. 111). La muerte del animal significa también la del indio, cuyos órganos fueron ingeridos por el cóndor. En la obra de Dávila, ante todo, permanece la lealtad a las leyes de la naturaleza, es la ley del hambre la que marca este vínculo tan corpóreo entre los dos. Así, al ser devorado por el cóndor el hombre pierde su condición humana en un proceso involutivo.

Por otro lado, a través del personaje del cóndor, el autor prioriza las expresiones de la oralidad andina, donde muchos animales son denominados más en base a su canto o a los sonidos que emiten que a otros criterios de clasificación. Aquí, el narrador utiliza las onomatopeyas para reproducir los sonidos inteligibles que emite el cóndor. “Grr...Top, top”. De este modo, queda preservada su animalidad, a la vez que se lo aproxima a la humanidad, dotada de voz, en una permuta incesante de propiedades entre los seres vivos.

El lenguaje animal que el autor incorpora al cuento, así como también la cadena alimentaria conformada por todo lo viviente, nos remite a las reflexiones de Régis Debray: “Debajo de las palabras, las piedras. La semiología, para que pudiera comprenderse, ¿sería un día obligada a volver de los actos del habla a los actos de la imagen, y por lo tanto a la carroña humana?” (Debray, 1994, p. 22).

En efecto, en esta narración es posible observar el retorno a la semántica universal señalado por el filósofo francés de estos dos elementos: piedras y carroña. Sin embargo, esta vuelta no se suscita sin intercambios: el préstamo de un sonido –onomatopeyas– que aproxima el lenguaje animal¹³⁰, al lenguaje humano. El animal, a su vez, presta lo que lo caracteriza como ave: sus poderosas alas, sus ojos, que guardan todavía su perspicacia; finalmente, el mar guardará los misterios y el corazón de uno y otro, buscadores y perdedores del sueño en un “combate de íntimo rumor” (Dávila, 1993, p. 112), por lo que bien puede leerse el final de este cuento, es decir el suicidio o caída del animal, como una

130 Nos referimos a diversas señales constitutivas de un protolenguaje: señales sonoras: cantos, gorjeos, gritos, estridulaciones, señales corporales, especialmente táctiles que se encuentran en los hábitats de los animales y que caracterizan esos entornos: huellas, arañazos, nidos y otras marcas territoriales que incluyen lo olfativo.

síntesis de los dos, en la que permanece intacta la animalidad de ambos, así como sus carencias más acentuadas: la falta de palabras animales o la pobreza del hombre para entenderlas, la carencia de alas por parte de los hombres y, para ambos, la amenaza de la ceguera. En el poema “La palabra sola” del libro *Arco de instantes*, publicado en 1952, Dávila escribió:

Dame a entender la desesperada blancura
de los seres sin voz.
El movimiento de las primeras cosas
que escalaron el torbellino
para que las pudiéramos recibir en el amor
("La palabra sola", Dávila 2020)

En efecto, la escritura daviliana es una escucha amorosa de los sonidos y los gestos animales para mostrar un mundo interconectado, donde la vida humana y su lenguaje no son los únicos supuestos de soberanía; en la misma medida lo son el silencio, la ceguera, el desvelo, el hambre, que se extiende a los animales. Sin embargo, estas *carencias* devienen en agudezas compensatorias, tal como sucede en este cuento con el olfato y la percepción de la gravedad del cuerpo propio y el ajeno. Dicha gravedad solo es posible advertirla en dimensiones espaciales y en los movimientos que se inscriben en esos espacios. En el contexto del cuento comprendemos la ascensión estrictamente como el movimiento realizado por la fuerza motriz de un cuerpo, mientras que, cuando el cóndor deja de realizar movimiento alguno y pliega las alas, sucede el descenso vertiginoso, la caída que propicia la renuncia a realizar movimiento alguno:

El ciego ascendía serenamente, adivinando la inmensa candela de la tarde. Ya era una sola mancha horizontal en la ilimitada transparencia, sobre el mar. La sal húmeda y bullente de la profundidad le llegó al sentido. (...) Miraban. Un cuerpo oscuro y apretado cayó girando como un fruto negro. (Dávila 1993, p. 112)

En este instante el imaginario de los seres alados se trastoca absolutamente, se subvierte la belleza de las alas extendidas para mostrar su contrario, las alas cerradas, en un gesto radical: dejarse caer serenamente sobre el mar. Por todo lo que llevamos dicho hasta ahora, el relato no deja cabida a figuraciones heroicas. Al contrario, evidencia la circularidad animal y pone de manifiesto que en el interior de este círculo no hay soberano. Así también las imágenes aéreas desmaterializan la contundencia de las cordilleras, aportando liviandad

a los macizos andinos y, de alguna manera, descategorizándolos de su rango de “grandes colosos”.

La anábasis y catábasis dan cabida a un animal ancestral, cuyos movimientos van inventariando la geografía, sin que esta última sea idealizada. Tierra, aire, fuego y agua se aúnan en el texto, mientras que la bruma parece contener a todos los elementos. Ya hemos señalado el lugar de privilegio que ocupan en la narrativa daviliana los ríos. En este cuento se describe el río Pastaza, que aparece minimizado por la altura de la visión: “El Pastaza fulguraba abajo. A veces lo escuchaban como un inmenso plumero de metal sacudido por el viento” (Dávila, 1993, p. 111). Sin embargo, los otros elementos geográficos mantienen su tamaño real y se articulan al río. A diferencia del circuito fluvial, tan presente en las narraciones de Dávila, el mar aparece en contadas ocasiones.¹³¹ “El cóndor ciego” es uno de los raros relatos en los que está presente el mar. Con todo, el imaginario que predomina en este texto es el aéreo. En el trayecto trazado por el cóndor ciego se transforma la “materia imaginante”, como denomina (Bachelard, 2003, p. 7) a los elementos naturales.

En “El cóndor ciego” las aguas del Pastaza inician en la cordillera y terminan con la caída del cóndor en el mar. No solo evoluciona la historia sino también los elementos geográficos que se inscriben en ella. Por ejemplo, los bancos de nubes de las escenas primeras se convierten en iridiscencias y el ruido del río se convierte en “el silencio lúcido que florece en las cumbres”. Estos cambios de la materia constituyen la “materia pastosa”, como llama Bachelard (2003) al resultado de la mezcla de aire, tierra y fuego en contacto con el agua. En “El cóndor ciego” el narrador daviliano muestra una total predilección por las aguas de los ríos, respecto al agua marina. Ello podría responder a una asociación de la simbología del agua dulce con la figura materna. En cambio, la aparición del mar en un relato anuncia un combate. Dávila siente casi indiferencia por el mar, cuyo sonido considera inagotable como “la cháchara, la vaniloquia de una voz humana” (Dávila, 2018, p. 128).

La dinámica del descenso y caída hunde sus raíces en el imaginario icárico que resuena en la escritura de Dávila, con la particularidad de que el animal daviliano se deja caer en un

¹³¹ Como hemos referido en páginas anteriores, los Andes imponen su marca a un número significativo de obras, dando lugar a un imaginario geográfico andino en el que el centro es la cordillera; ello explica la ausencia del mar o el océano.

mar desmitologizado. El apego del autor por la naturaleza andina y el mundo rural de esta zona nos invita a entender esta inmensidad como el último lugar donde restaurar y restituir los antiguos mitos y divinidades, como un legado en plena vigencia y no como un pasado definitivamente superado. En este sentido, la obra daviliana es una muestra del poder irradiador del mito, cuya flexibilidad está calculada minuciosamente por el autor ecuatoriano (a ello nos referiremos más adelante). Los animales davilianos buscan religar entre sí los componentes dispersos de un pequeño o inconmensurable universo o espacio — según quien los observe—. En todo caso, la mirada respetuosa y profundamente afectiva del autor propicia representaciones transidas de presencia.

El cóndor ciego es paradójicamente un ojo absolutamente contemplativo. El fenómeno visual vehicula una gran parte de las imágenes davilianas, estableciendo concomitancias con la importancia de la vista en el mundo antiguo. Conviene citar aquí las palabras de Régis Debray sobre la mirada: “Vivir, para un griego antiguo, no era, como para nosotros respirar, sino ver, y morir era perder la vista. Nosotros decimos ‘su último suspiro’, pero ellos decían ‘su última mirada’. Peor que castrar a su enemigo, arrancarle los ojos. Edipo, muerto vivo.” (Debray, 1994, p. 21). Pese a la distancia de culturas y latitudes en el mundo andino, la importancia de la mirada es semejante a la del mundo griego antiguo, en razón de que en las comunidades andinas construyen sus ideas y cosmovisiones, con base en el sentido de la mirada. La particularidad de su forma de mirar el mundo es que su visión, además de ser un fenómeno individual, quiere ser comunitaria.

9.5. El imaginario de la técnica y su repercusión en la mirada

La escritura de Dávila también está en menor medida permeada por el imaginario de los inventos modernos. El ojo daviliano —casi ciego en la vida real— imagina y amalgama mundos minúsculos, formas espejeantes que se diluyen o permanecen. Pensamos que en ello tienen incidencia los avances científicos: el telescopio, el microscopio, los primeros aeroplanos, etc., de los que se daba cuenta en periódicos y revistas de la época. Este imaginario no es una prerrogativa de Dávila, específicamente, las imágenes de ascenso y descenso asociadas a la tecnología que hizo posible el vuelo fueron incorporadas por muchos autores. El aeroplano y el paracaídas son protagónicos en el poema *Altazor o el*

*viaje en paracaídas*¹³²(1931) del chileno Vicente Huidobro¹³³, obra que ilustra la asimilación de nuevos elementos en el imaginario aéreo. En 1927, la hazaña de Charles Lindbergh, cuando cruzó el Atlántico, superó todos los intentos humanos que, desde la época de Da Vinci, habían perseguido el sueño de volar¹³⁴. Paradójicamente, al lograrlo se reificó la imaginación que había nutrido tantos inventos dejando un léxico específico que comenzó a integrar el texto poético.

Por otra parte, los pilotos que realizaban con éxito estas hazañas se convertían en héroes modernos. Dávila y sus criaturas fascinadas por las nubes, por la luz que irradian las alturas, también persiguieron esta hazaña. Pero el movimiento, el vuelo de los animales de las narraciones davilianas se circunscribe a un territorio totalmente identificable, las estribaciones andinas, y recae en el ojo del narrador. Cuando no es posible el despeje de la visualización, el narrador pone convenientemente en manos de los personajes prismáticos, tal como sucede con el fraile del cuento “Las nubes y las sombras”, quien, para distinguir los movimientos de una pareja en los alrededores del convento, utiliza un “mágico aparato, [...] que anulaba la distancia y adhería a las pupilas del observador la plástica escena” (Dávila, 2018, p. 20).

Si en “El cóndor ciego” el ojo nublado del animal balizaba y describía el paisaje; en “Cabeza de gallo”, publicado en Caracas en 1966, los globos de encendidos colores en el contexto de una fiesta popular son los que movilizan los eventos narrativos: “Grandes globos de colores cabeceaban en el aire, a veces, una racha de viento les golpeaba los flancos y derivaban peligrosamente como criaturas golpeadas en el abdomen.” (Dávila, 1993, p. 164). Aquí también se observa la condición viva de los globos, su corporeidad y su dependencia del viento ratificando el onirismo alado que caracteriza a muchas criaturas davilianas. La libertad absoluta de las criaturas aéreas de Dávila las comparten el cóndor, animal que decide cuándo ascender y descender para siempre, y los globos que incontrolados y azarosos inciden totalmente en el desarrollo de la trama. Lo que resaltamos

132 Citamos estas líneas del prefacio de *Altazor o el viaje en paracaídas*: “Una tarde, cogí mi paracaídas y dije: ‘Entre una estrella y dos golondrinas.’ He aquí la muerte que se acerca a la tierra como al globo que cae.” (Huidobro, 2004, p. 63)

133 El creacionismo es inherente a la poesía de las vanguardias hispanoamericanas y, aunque hay algunas disputas, se considera a Vicente Huidobro el fundador de este movimiento ligado al surrealismo, al cubismo y a otras corrientes de vanguardia. Huidobro considera que el poema hace presente una nueva realidad que desde su criterio rompería con la mimesis. Ello implica una división del lenguaje poético y del comunicativo.

134 Precisamente el sueño de volar y su posterior realización humana surgen de la observación de los pájaros.

es que elementos tan dispares como los instrumentos ópticos, las visiones del cóndor y el trayecto de los globos vienen a constituir una extensión de los ojos del narrador que da cuenta de una infinidad de detalles y trayectos.

En este contexto, si el autor incorporaba algún artefacto técnico a su narrativa, escogería el que posibilitara más campo visual y más cercanía con las imágenes. Por ello, resulta natural que los catalejos o “largavista” sean uno de los pocos artefactos que aparecen en las manos de los personajes de Dávila. Los escasos artefactos técnicos que encontramos en los relatos están destinados a favorecer las limitadas funciones de los órganos humanos: las sierras, las máquinas de coser. En el cuento “La Autopsia”, aparece el instrumental médico requerido para estos casos. También se registra algún aparato de uso médico en “La última mesa del caballero pobre”. Ante todo, el autor privilegia los artefactos rústicos, que iban quedando marginados en la narrativa contemporánea y que procedían de una materia natural, como los bastones de madera.

El largavista, que guarda relación con la acción de ver a distancia, con detalle, introduce una diferencia sustancial respecto de los modernistas: Dávila muestra escenas donde la descripción se presenta mediada por el artefacto o este aparece directamente, es el caso de las escenas aéreas de “El cóndor ciego” y “Cabeza de gallo”.

9.6. “Cabeza de gallo” y “El cóndor ciego”: las metonimias del cuerpo animal

Si bien tanto el gallo como el cóndor son aves que alcanzan niveles simbólicos inscritos en una larga tradición el primero y en otra más reciente el segundo, ambos permiten al autor relacionar lo aéreo en torno a las figuras de estos animales. Las diferencias entre “El cóndor ciego” y “Cabeza de gallo” radican en que el cóndor muere por su propia voluntad, mientras que el gallo reviste aspectos sacrificiales. Por otra parte, en “Cabeza de gallo” predomina la atmósfera onírica derivada del ambiente festivo del cuento y que revela la capacidad sensorial del autor:

Ignoraba a dónde iba y con quiénes estaba. Todos constituíamos una gran familia enajenada rodeada de vapores y espejismos. (...) El aire resonaba y refulgía en torno a nosotros y alguien daba disparatadas vueltas al manubrio de esta máquina de sonidos visiones. De un momento a otro, íbamos a ser paridos estruendosamente sobre un mundo encendido por los cuatro costados. La atmósfera como una matriz gigantesca empezaba a

contraerse y sus musculosas paredes exprimían nuestros cuerpos hasta convertirlos en guiñapos. Era atterradoramente bello ser batido y molido con los dioses y las nubes, los caballos, las mulas y las cañas y los toneles, y las tiendas de colores que crujían, y olvidar todos los límites, dentro de aquel fluctuante cataclismo, mar de formas y percepciones. (Dávila, 1993, p. 164)

A diferencia de “El cóndor ciego”, cuyo hábitat son las rocas y desfiladeros andinos, en “Cabeza de gallo”, la trama ocurre en un pequeño caserío. Sin embargo, en el texto continúan siendo fundamentales el animal y el imaginario aéreo. En “Cabeza de gallo”, el aire provoca el movimiento de los globos, hecho que utiliza el narrador para describir imágenes articuladas en un eje vertical y horizontal. En el eje vertical se ubican las nubes y los globos de colores, cuya aparición, en principio dista mucho de ser una amenaza, ya que son signo y parte fundamental de las fiestas, sin embargo, el viento que los eleva propicia la caída de estos sobre el tejado de la iglesia, desencadenando el incendio. En el eje horizontal, el caserío, las gentes y la fiesta como preludio de un evento trágico, que hace que todas las filiaciones estén a punto de ser pasado. La convergencia de estos dos planos nos remite a las afirmaciones de Paz:

La muerte y la vida, el júbilo y el lamento, las canciones y los aullidos se mezclan en nuestras fiestas públicas, no como entretenimiento o reconocimiento, sino para devorarse unos a otros. No hay nada más alegre que una fiesta mexicana, pero tampoco hay nada más triste. La noche de la celebración es también una noche de luto. (Paz, 1988, p. 188)

El animal principal de este cuento es un gallo, al que se entierra en un hoyo cavado por un campesino, dejando expuesta la cabeza del ave. El ganador de un tradicional juego será quien con los ojos vendados acierte a decapitar al animal, de un solo garrotazo; hasta que ello suceda el animal sufre los golpes de varios participantes en la única parte visible del animal: su cabeza. El narrador no escatima en detalles sobre la cabeza del animal, sus giros, el color encendido de su cresta, sus ojos, su pico. El narrador también combina las escenas de algarabía con las de angustia y luto. Así, en el preciso instante en que el primer jugador eleva el garrote para dejarlo caer sobre la cabeza del gallo viene un personaje a dar la alerta de que la iglesia está ardiendo. Las gentes acuden a sofocar el incendio olvidando al animal enterrado. Cuando todos se han ido, el narrador, después de desenterrar al gallo acude a la iglesia, donde todos lamentan la quema de algunas imágenes y altares. Allí, encuentra semejanzas entre Cristo y el gallo enterrado:

Yo fui de los primeros en entrar en el recinto humeante de la iglesia. Todo era ceniza y mamarrachos carbonizados (...) entre los escombros renegridos y los adornos quemados, vimos el cuerpo del crucificado, que sin brazos ni piernas, apenas había sido tocado por el fuego. Su rostro, manchado de ceniza y envuelto a medias en un girón (*sic*) de cortinaje púrpura que no había llegado a consumirse, adquiriría un impactante aspecto de gallo de riña maltratado y sangrante sobre el suelo sucio y descompuesto del combate.

Y de pronto, sus ojos de vidrio inertes y anhelantes, me recordaron vagamente los ojos diminutos y vidriosos, de alguien que aquella misma tarde, había visto mirarme desesperadamente. (Dávila, 1993, p. 167)

También en este cuento tienen una gran importancia los ojos, la mirada y las visiones. La subjetividad del animal en “Cabeza de gallo” se condensa en la mirada, ella abre la puerta al entendimiento del sufrimiento del animal, que es el mismo que el narrador encuentra en los ojos de una imagen de Cristo. En este cuento, el gallo, lejos de ser un animal de pelea, un mensajero solar, etc.¹³⁵, muestra un aspecto de víctima sacrificial. Aunque el gallo no es ofrecido como ofrenda, el trato que recibe es crístico. Además, la similitud y paralelismos entre los ojos vidriosos “inertes y anhelantes” de la figura de Cristo y los del gallo, así como la milagrosa salvación de ambos, remiten a la esfera religiosa y sacrificial.

La ubicuidad de la mirada del narrador omnisciente (¿verdadero Dios del relato?) es el resultado del proceso de aligeramiento que le permite lo aéreo. Precisamente la mirada sobre el globo encendido posibilita que de un momento a otro surja una visión panorámica. No sabemos si el narrador es pasajero del globo, pero al colocarlo tan cerca se juega con esta posibilidad:

135 El gallo constituye la figura de la víctima sacrificial más prestigiosa de la religión griega antigua. Los ejemplos literarios y epigráficos que dan cuenta del vínculo entre Esculapio, el dios de la medicina hijo de Apolo, y el ave que anuncia el día son numerosos; Sócrates después de beber la cicuta le dice a Crito, su discípulo: “le debemos un gallo a Esculapio”. El gallo se vincula a la fuerza y al poderío y aunque las ofrendas a los dioses griegos son elegidas según su especie, su color y su sexo. Como en el culto a Deméter, que recibía principalmente cerdas como ofrendas, pues el sacrificio de estos animales estaba reservado al culto a esta diosa, a Júpiter se le ofrecían toros blancos, mientras que los bueyes se ofrecían a Zeus y las palomas a Afrodita. El gallo se vincula al orgullo y la valentía. Los arúspices etruscos leían los mensajes de los Dioses en las entrañas de los pollos, que más tarde fueron reemplazados por gallos. En Roma, la adivinación a través de la observación de los movimientos de los pájaros fue reemplazada por la observación del comportamiento de los gallos. En el cristianismo, el gallo también se asocia con la fidelidad y el compromiso, representados en el pasaje de la negación de Pedro. En la Biblia Job describe al gallo como uno de los animales más inteligentes (Job, 38). El gallo en el catolicismo es el atributo de algunos santos que son representados junto a la figura de un gallo. Su canto es lo que más ha incidido para que se lo considere como un animal con poderes adivinatorios cuando, por ejemplo, se tiraban granos de maíz junto a letras, según el gallo elija unas u otras podía leerse las respuestas de los que acudían a este suerte de oráculo animal. En la cultura andina el canto del gallo al amanecer es tan privativo de este animal, que en algunos casos, cuando una gallina emite un cloqueo que se asemeja al canto del gallo se teme una gran catástrofe. El gallo es el atributo de santos católicos como Pedro que se lo representa con un gallo en los brazos.

Y no sé cómo, me vi en una de las esquinas de la plaza, junto al hombre encargado de elevar los globos. En ese instante hinchaba con humo de chamizas un gran globo elíptico sobre el que estaba pintada una custodia con sus rayos de oro. En el centro de la base, a dos palmos del suelo, ardía una bola de estopa que mandaba el aire caliente al interior del globo. Las superficies vibraban y crujían contra el viento. Cuando estuvo lleno y a punto lo levantó hasta la altura de su rostro, le imprimió un movimiento circular y el globo partió cabeceando hacia la altura.

En medio del resplandor de la mañana, las llamas errantes se volvían invisibles, pero aunque sus lenguas eran absorbidas por la luz del sol, no perdían su fuerza ascensional, y las huecas figuras se empequeñecían cada vez más y tomaban los rumbos más caprichosos. (Dávila, 1993, p. 164)

Y aquí interviene el pase de magia de Dávila: mientras el lector está absorto en el trayecto de los globos, que ya dejaron de serlo para convertirse en “llamas de formas caprichosas”, el narrador inserta su visión panorámica y se centra en una escena:

Seguí el globo en que iba pintada la custodia y llegué a la explanada en la que un grupo de personas rodeaba a un campesino encorvado en la tarea de cavar un hoyo. A su lado, una mujer sostenía un hermoso gallo de plumas aceradas, brillantes, y de vistosa cresta.

La embriaguez de las primeras horas se evaporaba de mi cabeza y me dejaba en un estado de estupor que me obligaba a contemplar todas las cosas como si ocurrieran en una atmósfera imposible de compartir (Dávila, 1993, pp. 164-165)

Pese a la manifiesta imposibilidad de compartir la atmósfera de la narración, el autor no escatima detalles del cuerpo y los gestos animales: “El ave, con las alas plegadas, estaba envuelta en un trapo de colores. Las patas amarillas salían por debajo del trapo, atadas con una cabuya” (Dávila, 1993, p. 270). Esta descripción tan gráfica del animal lo acerca a una imagen pictórica. La imagen del cuerpo del animal enterrado deja solo visible su cabeza “coronada por crestas rojas”. El lector tiene la sensación de estar viendo la escena a través de los ojos del narrador:

Yo me fui acercando a él. Ambos estábamos alegres de que todos se hubieran marchado y de que ardiera la iglesia. Movié la cabecita de derecha a izquierda y con una atención conmovedora, sus ojos de rubí reunieron la inmensidad. ¡Sentirse sepultado vivo, y no poder aletear ya nunca, ni poder estirar la pata con el espolón bajo la ala desplegada! (Dávila, 1993, p. 166)

El narrador dirige toda la atención a la cabeza del gallo. Aquí es una de las raras ocasiones en que Dávila utiliza un diminutivo “cabecita” para enfatizar la inocencia y conmiseración que despierta el gallo. Nos son transmitidas vívidamente las sensaciones del animal, pero esta transmisión no ha surgido de un momento a otro. El autor de antemano conoce los gestos y los movimientos del cuerpo animal y también sabe cómo se inmoviliza un ave. Indudablemente este saber proviene de la observación de la matanza de las aves, en un ámbito doméstico, donde son inmovilizadas sujetando sus alas y patas. Por ello la desesperación del animal se concentra en esta frase: “no poder aletear ya nunca, ni poder estirar la pata con el espolón bajo la ala desplegada”. Este instante descrito por el autor como un instante de “conmoción” revela la conciencia daviliana del padecimiento animal.

9.7. Conciencia del padecimiento animal

En “Cabeza de gallo” es evidente la violencia contra el animal por diversión. Y, aunque el autor no juzga ni se erige en defensor de los animales, utiliza adjetivos que no son familiares en su obra al describir las risas de los hombres cuando se disponen a matar al animal: “horribles carcajadas”. Este es el único indicio del rechazo del personaje narrador hacia “los jugadores”, como son calificados quienes, en un escenario habitual de las fiestas de los pueblos, planeaban divertirse con el animal.

Los estados sensoriales son transmitidos con eficacia, pensamos que en ello tiene que ver la conciencia de la desgracia; la escena muestra un animal totalmente indefenso que, luego de dar señas de su sufrimiento, cuando el registro visual da paso al auditivo – “Un cloqueo furtivo, semejante a una burbuja que se rompe” (Dávila, 1993, p. 166) queda silenciado. El animal es descrito desde su indefensión, incapaz de escapar, expresar rabia o atacar como lo haría otro animal de mayor tamaño, a lo que se suma que el gallo tiene las patas atadas. En medio del espectáculo, sus cloqueos son ignorados, la tragedia del animal es la diversión de los humanos: “Un cloqueo oscuro le hirvió en la garganta y el buche sin acertar a salir. Era angustia con olor a maíz tibio y a gorgojos.” (Dávila, 1993, p.166). En estas líneas Dávila transpone y equipara el dolor humano al dolor animal que se trasluce en el vocablo angustia.

Si bien Dávila generalmente evita el sentimentalismo respecto a los animales y da cuenta de escenas en las que animal y humano comparten pasajes de vulnerabilidad y desesperación, en “Cabeza de gallo” el autor profundiza en el padecimiento del animal: “Las risas y las exclamaciones ahogaban los cloqueos del gallo, pero sus ojos, como dos gotas de cristal miraban enloquecidos en todas partes” (Dávila, 1993, p. 165). El narrador tiene total lucidez en cuanto al dolor del gallo, aunque inicialmente no exista ningún vínculo entre ambos, el animal no es propiedad del narrador, ni este le ha visto nunca antes. Destinado a morir en un evento festivo, el gallo pasa a ser propiedad de la colectividad, quien decide los pormenores de su muerte. Por ello la conmoción del narrador ante el destino de un animal ajeno es reveladora de una sensibilidad extrema ante el sufrimiento.

En la rueda del hambre en la que giran los personajes davilianos, el animal es sacrificado en múltiples ocasiones, como sucede con los cerdos de la mujer de “La batalla”. Pero también los órganos de los animales cumplen un rol curativo. Es el caso de “El último remedio”, cuando el curandero recomienda a la mujer sanar a su marido con el siguiente remedio:

Sangre de gallo bebido en vaso de cuerno; bofes de gato recién nacido, refritos en nata; canilla de venado, reducida a polvo y tomada con miel de botija; huevos de perdiz, disueltos con su cáscara en limón y tomados con vino; caldo de “miembro de toro”, mezclado con la primera leche de una vaca; huevos de gallina, en formación, devorados crudos en la misma overa en la que maduran. (Dávila, 1993, p. 148)

A través de esta fórmula curativa, puede leerse la vieja creencia de los efectos sanadores de ciertos órganos y partes animales, basada en la idea de que compensarían las carencias del hombre. La cura, entendida como el conocimiento comunitario y tradicional compartido por un grupo humano, está reflejada en los cuentos. Este proceso parte de la intimidad hasta alcanzar una dimensión exterior y colectiva, reforzando la comunidad con los otros y con el mundo, pues en ella intervienen todos y los animales cumplen roles específicos. La inserción de esta práctica en relatos puntuales resalta el carácter compartido que tienen los saberes y el sacrificio animal. En este contexto de enfermedad y vulnerabilidad compartidos, también está muy presente la figura del médico, así como la de los curanderos y chamanes, transmisores de curas insólitas.

A manera de conclusión sobre las imágenes animales en la narrativa daviliana podemos decir que estas sobrepasan las imágenes del repertorio literario de su época y permiten problematizar cuestiones fundamentales (humanidad, identidad, historia). Pero, sobre todo, los animales davilianos constituyen junto al hombre una comunidad íntima en la que todos los miembros, sea cual sea su especie, están sujetos a idénticas condiciones materiales de vida y de vulnerabilidad ante la intemperie. Estos animales surgen y se insertan junto al hombre en lo que clasifica Bachelard como la “imaginación material”, concebida por el filósofo francés como la capacidad generadora de imágenes que provienen del intercambio tetravalente de los elementos en una naturaleza, que Dávila percibe “ocupada en mil particularidades inconmensurables” (Dávila, 1993, p. 177).

Bachelard especifica en *Poética del espacio* (2000) que las imágenes de la naturaleza tienen una poética propia de la que surgen imágenes nuevas: “la imaginación material”, es decir, la que genera aquellas imágenes que tienen su núcleo referencial en la materialidad de la naturaleza. Precisamente en esta cuadratura entre imágenes materiales —rocas, agua, neblina, viento, páramo, etc—, se figura el animal daviliano. Fundamentalmente, la fisicidad de los animales, su materialidad desprende las imágenes evocadoras que pueblan los relatos. Aquí retomamos el asno de Simón Atara porque es el animal que nos permite ilustrar la dinámica o devenir del animal real del que surge una imagen evocada, cuando en el cuento se describe la escena de días soleados donde el personaje y su asno trajinan por el río. Dichas imágenes ya solo pueden ser posibles a través de la evocación, derivadas de la existencia del río y del asno. De modo que la fuerza de las imágenes davilianas se construye principalmente a partir de imágenes reales de la naturaleza y, especialmente, animales.

Las imágenes animales de los relatos davilianos son el resultado del deseo de un diálogo posible entre todos los elementos naturales y del ahondamiento en el reino de la representación, expresado en el poema “Umbral” como el deseo de “poseer aquel verbo que encadene los pastos a las bestias” y que posibilite la transmutación formulada por la filósofa Chantal Maillard: “Transformación del pasto en el animal que somos”. (Maillard, 2019, p. 32). Como vamos a ver a continuación, la contigüidad del animal narrativo daviliano en la poesía reviste absoluta libertad y cobra caracteres de alteridad y transmutación. Menos subordinado a un argumento que la narrativa, el poema permite el despliegue de las potencialidades de la imagen poética. La gran capacidad evocadora de las

imágenes de Dávila nos traslada a un mundo poético extrañamente sensitivo, donde la belleza, lo terrible, el misterio, la compasión y la muerte pueden ser tratados en toda su complejidad.

Capítulo 5. Animales en la obra lírica de César Dávila: la retórica animal

1. La lírica y lo lírico

La obra lírica de César Dávila —simultánea¹³⁶ a la cuentística— hace evidente la ausencia casi completa del carácter anecdótico o argumental de la narrativa, muy frecuente en algunas propuestas de la poesía moderna. En la obra daviliana hay animales transgenéricos como el caballo, las moscas, los grillos o los cóndores y otros animales cuya aparición se registra exclusivamente en la poesía, como es el caso de las ostras, los delfines, los peces y las caracolas. Precisamente porque, como ya se ha señalado, los animales de origen marino no son muy recurrentes en la obra daviliana, empaisajada principalmente en la geografía andina y cuando aparecen tienen un carácter simbólico. Asimismo destacamos que los animales poéticos davilianos no están asociados a hábitats urbanos como pueden ser, por ejemplo, los jardines.

Dávila privilegia en la narrativa la tercera persona del plural para dar cuenta de su visión del mundo dinámica y polifónica, mientras que en poesía el sujeto de la enunciación se compromete como figura individual e íntima del poema, pues, aunque exprese su visión del mundo exterior, lo hace desde su sensibilidad, sin poder desasirse de sí mismo. Aquí recordamos que Dávila utiliza en muchos poemas la segunda persona del singular, además de poner en mayúsculas muchos pronombres personales, especialmente tú y él, cuando corresponde la minúscula. Esta singularidad puede entenderse como signo de una crisis de la autorrepresentación del autor, empeñado en convertir lo que le rodea y él contempla en el verdadero sujeto del poema.

¹³⁶ *Abandonados en la Tierra* (1956), *Trece relatos* (1956) y *Cabeza de gallo* (1966) se publican intercalados con su producción poética, por lo tanto la creación narrativa y la lírica no se hicieron en períodos diferenciados.

Al abandonar paulatinamente el registro lírico en primera persona en sus poemas, predomina un sujeto impersonal que trata de borrarse u ocultarse convenientemente detrás de sus palabras. Por otro lado, la condición orgánica y viviente de los animales facilita su existencia por sí mismos y, aunque ellos no sean el tema del poema, logran ser imágenes relevantes. Tanto la génesis de su escritura como la experimentación que el autor nunca abandona, están marcadas por la voluntad de elidir el yo lírico.¹³⁷ Sin embargo, el precio para alcanzar esta abolición de la primera persona es muy alto y el lector no siempre dispone de los recursos suficientes para emprender un proceso en el que puede extraviarse fácilmente, sobre todo, en las últimas producciones.

El compromiso social que preocupaba a los creadores ecuatorianos coetáneos de Dávila, referido en el capítulo anterior, constriñe e impone una poesía de orden reivindicativo, en la que pesa la casi total prohibición de lirismo. No obstante, el ámbito de la lírica también tiene sus propias leyes: aunque pueda parecer el más propicio para la innovación y libertad imaginativas, esta libertad no es absoluta, ya que la lírica continúa sujeta a exigencias retóricas de las que Dávila nunca se desprendió completamente, además de mantener un diálogo con la producción poética anterior. Por otra parte, Dávila nunca dejó de lado la problemática social y en su poesía predomina la que trata sobre la tenencia de la tierra y la reivindicación del pasado prehispánico.

La lírica daviliana permite rastrear la evolución del género lírico, específicamente a partir del Modernismo hispanoamericano. En la obra del autor ecuatoriano podemos observar que se amalgaman las características de lo que se ha clasificado como lírica: el antiguo vínculo de la lírica con su origen musical¹³⁸ por un lado y, por otro, los cambios y variaciones de la poesía moderna. En el primer aspecto, un número importante de textos llevan como título canción o canto: “Canción espiritual del árbol derribado”, “Canción al tiempo esplendoroso”, “Canción a la bella distante”, “Canto a Guayaquil”, “Canto del hombre a su ignorado ser”, “Canción al templo antiguo”, “Breve canción a la vanidad” son

137 En la lírica de Dávila de la primera época predomina el yo lírico que se va atomizando hasta instaurar un sujeto plural, un nosotros que corresponde a la segunda etapa de su producción. Finalmente el afán daviliano por hacer desaparecer la voz lírica, tanto individual como colectiva, complica la lectura de los poemas de sus últimas producciones, donde la tan anhelada alteridad hace irreconocible la voz poética.

138 El término debe su nombre a la lira, instrumento de cuerdas asociado a Orfeo, convertido en símbolo de la inspiración poética y de los poderes del poeta. Este instrumento acompañaba a las composiciones de los aedas en la Antigüedad. El lirismo, entendido como la expresión personal del yo del poeta, apareció a principios del siglo XIX cuando se formó un corpus doctrinal que asociaba estrechamente la poesía lírica y la expresión de la subjetividad. El lirismo pone en concomitancia el canto, los ideales y la subjetividad.

algunos títulos de los poemas que ilustran la inseparabilidad de la palabra y la música en la lírica de César Dávila. Pero, al igual que ocurre con un gran número de poemas contemporáneos, estos títulos pueden mostrar el deseo de conferir cierto linaje a sus creaciones. En este sentido, más que mantener las rimas y las formas clásicas de la canción¹³⁹, se trata de aproximarse, por la claridad del mensaje y la variabilidad del número de estrofas —que en algunos poemas también son unidades semánticas—, a la versión popular de la misma; en lo que respecta a la oda daviliana, lo que el poeta ecuatoriano mantiene de la oda clásica es su extensión y el uso de la apóstrofe.

Emil Staiger insiste en la porosidad de los géneros literarios: “Los adjetivos lírico, épico dramático, por el contrario, se mantienen como nombres de cualidades simples en los cuales una determinada poesía puede participar o no.” (Staiger, 1996, p. 40). La poesía de César Dávila recoge las “cualidades simples”, como denomina Staiger a la subjetividad y la emoción poética; sin embargo, estas características de la lírica no sólo están presentes en su obra poética, ya que en igual medida los animales de los cuentos davilianos son portadores de lo lírico, entendido este término con base al criterio de Emil Staiger. Este investigador, además de poner el acento en la emotividad como componente fundamental de lo lírico y luego de apuntar que “para el lírico no hay una substancia, sino accidentes; nada permanente sino pasajero” (Staiger, 1996, p. 61), señala también la importancia de las imágenes como elementos que suscitan emoción poética: “imágenes entrevistadas en sueños, imágenes que surgen y desaparecen” (Staiger, 1996, p. 61). Staiger hace esta afirmación tras enfatizar que lo lírico no se fija como la pintura en una serie de paisajes o cuadros elaborados en materia sólida y permanente, al contrario, serían imágenes percibidas fugazmente. (Staiger, 1996, p. 61)

Precisamente los enunciados líricos davilianos proponen una experiencia que se sucede en imágenes evocadoras, surgidas de ausencias que desde su silencio y otredad animal siempre nos interrogan y, pese a su característica fugacidad, dejan un rastro en la emotividad del lector.

¹³⁹ La dificultad que se percibe a la hora de clasificar los géneros literarios se hace aún mayor en el caso de la canción. En la actualidad la canción está lejos de ser una imitación de formas eruditas por la importancia dada al lenguaje, a la imagen y fundamentalmente al sonido.

Conviene decir que la emoción daviliana, aunque emana del individuo que escribe, se expande, liberándose de la individualidad para mostrarnos emociones colectivas que nos hacen advertir cosas y seres olvidados o que no han recibido atención. En la lírica daviliana los animales no son un tema en sí mismo, son un recurso para subrayar y mantener la emotividad, por ello se encuentran atomizados, dispersos en la mayor parte de su obra poética. Los poemas de Dávila convocan elementos poco explorados como recursos poéticos y, muy concretamente, a animales anodinos, simples, que nos son revelados en la escritura de este autor, sin que ello signifique extrañeza o la omnipresencia de un mundo animal, como en los bestiarios; los animales davilianos nos atan, urden un entramado con el mundo, rompen con la subjetividad lírica encerrada en el sí mismo. De este modo, los estados emotivos de la lírica daviliana se revelan plenamente en comunidad y comunicación con el mundo y sus seres.

En la obra daviliana, los animales que creíamos inútiles o desacostumbrados en la poesía desacomodan nuestros afectos con respecto a ellos y producen una suerte de simpatía, continuidad o desdoblamiento en el lector, en este momento se produce la emoción poética. La emoción que promueve la representación o figuralidad marca la diferencia de la emoción poética respecto a otras emociones, por ejemplo, las que sentimos ante un animal real y objetivo, de modo que la representación poética daviliana no nos aleja del animal, nos devuelve una mirada y emoción distinta sobre ese animal. Esta es la cualidad de las imágenes que configuran este imaginario lírico.

En la escritura daviliana representar consiste en operar el desplazamiento (mimético, simbólico, metonímico, etc.) del animal. Lo singular de estos movimientos en la poesía de Dávila es que, pese al nombre del animal, no deja de ser una imagen separadora entre la presencia y la representación: por muy alejados que estemos de la realidad cuando leemos la palabra “caballo”, no pensamos que es un sintagma articulado por fonemas y lexemas o un signo, sino la palabra que nos remite al animal.

1.1. Circularidad de las imágenes: el canto del grillo-la voz poética

El género narrativo generalmente se configura por una sucesión de eventos o acciones dispuestos cronológicamente y con lógica hacia un fin, mientras que la poesía se conforma en figuraciones o series de imágenes, por lo que a diferencia de la narrativa, ofrece una

experiencia que no necesariamente contiene un recorrido o sucesión lógica. Al respecto dice Staiger: “En el estilo lírico por el contrario [a la narrativa] no es reproducido de nuevo lingüísticamente un suceso” (Staiger, 1996, p. 30). En este sentido, el trabajo nos conduce a abordar aspectos que facilitan la comprensión de la oscilación o el deambular de las imágenes animales davilianas de un género literario a otro.

En la escritura daviliana se puede observar que los modelos clasificatorios que determinan qué es narrativa y qué es poesía quedan cuestionados. Dicho cuestionamiento se registra específicamente en el orden emotivo más que en el aspecto formal¹⁴⁰. El estudio de los cuentos de Dávila, puestos en relación con su obra lírica, evidencia que los *topoi* literarios explorados minuciosamente en la narrativa también atraviesan su obra poética. Es decir, que lo lírico no está contenido expresamente en su poesía: hay en la obra daviliana una dispersión del registro lírico contenido en toda la obra. Los animales davilianos parten desde su sentido más esencial, predominante en su narrativa, pero no de una forma exclusiva —ya hemos señalado la poeticidad del cóndor, el caballo, las moscas, etc., en los cuentos de Dávila—, hasta configurar inusitadas imágenes poéticas. En otras palabras, el animal es un vector poético que transita en la narrativa y en la lírica davilianas.

La figura del grillo ilustra este tránsito. Así, en la narrativa, tenemos una imagen de contigüidad del grillo registrada en este fragmento del cuento “Carreta de heno”: “Ahora el jorobado empezaba a impacientarse porque no sucedía nada. Un grillo empezó a dar su chirrido desde algún lugar de la parva. Experimentó una alegría extrañamente pura ante la vecindad invisible del mínimo compañero.” (Dávila, 1993, p. 193). El grillo, compañero involuntario del personaje humano en el cuento, se transforma completamente en la poesía dando paso a la alteridad para representar el canto del poeta:

Como ese grillo insalvable
cantas con todo lo que te ha te ha sido dado
en una sola noche de amor
y estallas al amanecer, con la última cuerda
del viento en la boca.
 (“Meditación en el día del exilio”, 2015, pp. 178-179)

¹⁴⁰ Desde un punto de vista estrictamente formal englobamos aquí en el género lírico los diferentes subgéneros poéticos cultivados por Dávila: odas, sonetos, elegías, epigramas, etc.

Los fragmentos aquí citados hacen evidente la transición del grillo desde una nomenclatura referencial y extrapoética —donde animal y hombre aparecen claramente delimitados—, hasta un ámbito poético en el que el límite queda eliminado completamente. En el poema, el grillo deja de ser objeto observado por el hombre para convertirse en una imagen poética, en el sentido de que atiende a las leyes propias de la poesía, es decir, que despierta significados latentes, que no están alejados del mundo, pero que son el resultado de la atención y escucha profunda de ese mundo —aquí cobra importancia el mundo rural del que emergen las imágenes davilianas que hemos abordado en el capítulo anterior—. En otras palabras, el tránsito del grillo va desde la contigüidad de la narrativa a la completa alteridad de la poesía, en la que lo que prima es su canto.

Si consideramos el sentido estricto de la lírica asociado al canto del hombre, sabemos que este siempre ha buscado un intermediario que canalice su voz. Así, ruiseñores, cisnes y otros animales han devenido no solo en los transmisores privilegiados de la voz del poeta, sino, además, en su “otro”. Con la introducción del canto del grillo sustituyendo al canto del cisne o a los ruiseñores, Dávila hace una muesca en la imitación de los modelos canónicos y, en un ejercicio que afirma la fuerza imaginativa del autor, se aleja de las representaciones manidas del poeta.

Por otra parte, la mutación del grillo, desde la narrativa hasta la poesía, da cuenta del movimiento oscilante de las criaturas davilianas, comprometiendo dos ámbitos de la imagen: el de la realidad casi tangible de la narrativa y el poético. En el primer caso, asumimos que el grillo es el animal que acompaña al hombre, aunque la verosimilitud de su vecindad no obedece a la elección de un animal de compañía, sino a la caracterización del personaje humano: un jorobado a quien todos ignoran a causa de su aspecto. La percepción que el lector pueda tener del animal está condicionada por lo que ya sabemos del personaje y de la trama narrativa en la que este interviene, de ello resulta una representación fraterna del grillo. La cercanía y fraternidad del grillo daviliano se desborda en el cuento “La última cena de este mundo”, cuando este animal es el objeto de la práctica iniciática de “ejercitar la conciencia ante las percepciones” (Dávila, 1993, p. 182).

Precisamente, una caja pequeña conteniendo a este animal acompaña todas las noches a los discípulos de una abadía; el roce de los élitros del grillo lleva al personaje principal a captar cada una de las partículas de las que se conforma el canto de este insecto:

Cada cual tuvo pronto una caja parecida a las de cerillas. Por la tarde metimos en ellas un grillo campestre ordinario, y las llevamos a nuestras celdas de la Abadía. Allí quedaron sobre los veladores. El pequeño ortóptero, de unos dos centímetros de largo, color negro-rojizo, con pequeñas manchas doradas en el arranque de las alas, nos esperaba dentro todas las noches. Sus cabecitas negras de ojos saltones, ignoraban que al frotar sus élitros en el encierro y emitir su ruido característico, nos estaban entregando un hilo de inestimable alimento psíquico. (...) elevando el susurro anodino a la condición de un himno. (Dávila, 1993, p. 182)

Este fragmento da cuenta del tratamiento que Dávila concede a los animales: desde la evidencia sensible de la sola existencia del animal pasa a escribir el deseo de reconocer todas las sonoridades y átomos del canto del grillo y, desde esta revelación, que abre un camino iniciático, transfigura el sonido del insecto en el canto o la voz del poeta. A diferencia del papel del grillo en los cuentos davilianos, en el poema opera una suerte de metonimia del animal en la que el poeta confiere valor esencial a la estridulación —como denominan los entomólogos al ruido que produce el frotamiento de los élitros del grillo, figuradamente hablando al canto—. Prima en este poema el conocimiento del mundo animal por parte del autor y reiteramos que, aunque se trate de una imagen poética, los versos “cantas con todo lo que te ha sido dado/ en una sola noche de amor” no dejan de remitir a aspectos reales del animal que, según la edad, la temperatura y la urgencia de aparearse, intensifica y gradúa su sonido.

Por otra parte, el vínculo del canto del animal con el del hombre que escribe es totalmente imaginativo, no hay ningún hilo argumental, ni causalidad lógica. Aunque los elementos que intervienen en dicha elaboración procedan del plano fenoménico y, aunque la lírica guarda concomitancias con el canto, hombre y animal traspasan su realidad para representar la voz poética o el canto. En este desplazamiento más allá de sí mismo se activa la imaginación, pues, en el fragmento antes citado, el ánimo del lector se predispone a partir del adjetivo “insalvable” que califica al grillo y que orienta nuestra lectura movilizandando la emotividad del poema. En la poesía, a diferencia de lo que sucede en la narrativa, el lector carece de puntos de referencia estables, por lo que debe intervenir más activamente para apuntalar, aunque sea de forma provisional, un mínimo de indicios contextuales. Precisamente, a la hora de elaborar ese contexto, la figura del animal como original sustituto de la voz poética coadyuva a que el lector le proporcione un significado.

A estas cualidades que animan la poesía daviliana se suman otras posibilidades significativas que provienen de la potencia del canto del animal que, paradójicamente, no

se corresponde con lo pequeño de su tamaño¹⁴¹, por lo que ofrece la apariencia de lo preciso, de lo detallado, que no ofrecería un animal de mayor dimensión. Indudablemente estas cualidades lo tornan fascinante y han influido para que este insecto sea el soporte imaginario de haikus, aforismos, etc., además de ser revestido de connotaciones de sacralidad, en este sentido escribió Mallarmé:

No conozco más que el grillo inglés, dulce y caricaturista: ayer solo entre los tiernos trigales he oído esa voz sagrada de la tierra ingenua, menos descompuesta ya que la del pájaro, hijo de los árboles en medio de la noche solar y que tiene algo de estrellas y de luna, y un poco de muerte (Mallarmé, 2002, p. 110)

Por su parte Dávila no se contenta con describir, busca un segundo sentido, quiere traspasar las apariencias y comprender la profundidad y esencia del mundo. El grillo le permite estas operaciones en las que la imagen referencia se convierte en imagen poética.

El segundo verso del fragmento arriba citado, “Cantas con todo lo que te ha sido dado”, concentra la idea davalina del atributo del canto animal concebido como un don. Antes que el animal, aparece aquí su canto configurando un modo de exploración intransitivo y autorreferencial, en un encuentro cara a cara con las palabras que también implica un encuentro cara a cara con esa parte del yo que el poeta intenta comprender, dirigiéndose a sí mismo. El tercer verso, “en una sola noche de amor”, funciona asociado al verso precedente para reforzar la imagen de la vida fugaz del animal que el autor se empeña en salvar y eternizar en el poema.

Indudablemente, los versos finales imprimen y potencian toda la carga emotiva iniciada en el primer verso, en razón de que adquieren un tono trágico, porque precisamente, al comparar la voz poética con el canto del grillo, se bifurcan dos posibilidades al final del poema, ambas desoladoras. Si nos ajustamos a la realidad, el animal muere en virtud de la ley natural, por lo efímero de su vida (máximo doce meses), pero en su forma imaginaria el sentido trágico es aún mayor, pues el lector vincula el canto del grillo a la voz del poeta o al poeta mismo, de modo que la muerte del primero también atañe al segundo. Se trata aquí de un ejemplo poético que implica parte de la revelación del misterio de la vida animal,

¹⁴¹ Señala Marius Schneider (1988) en *El origen musical de los animales* que elefantes, vacas y otros animales de gran envergadura son los que soportan el peso de la tierra en una gran parte de mitos y creencias primitivas, pero que los animales pequeños también revisten mucha importancia, precisamente por esta suerte de antítesis que resulta de su pequeño tamaño y el sonido agudo de su canto como es el caso del grillo.

aunque esta sigue guardando un secreto que el hombre nunca conocerá completamente, porque la subjetividad animal es inaccesible al ser humano. En la escritura daviliana el grillo registra su propia transgenericidad alcanzando matices épicos, dramáticos y especialmente líricos.

1.2. El animal y el hombre: la alteridad

Los animales davilianos tensionan la esfera humana y la comprensión del animal y lo animal y generan una ruptura, que es restaurada entre unos y otros. Utilizamos aquí el término restauración pues Dávila no inventa ningún animal o ente nuevo, como por ejemplo, los cronopios de Cortázar. La imaginería daviliana proviene de la tarea de rescatar imágenes, que una vez pasadas por su conciencia y sensibilidad, muestran que lejos del reduccionismo hombre/animal, los dos son una cadena de intercambios y alteridades. La presencia pura¹⁴² es el único requisito común para ser otro. Entendemos aquí la presencia pura como la emoción que suscitan los animales y la materia, liberados de su condición de objetos científicos. El enfoque bajo el cual la historia natural ordena las múltiples formas animales y de animalidad —observación y experimentación—, desaparece de la obra de Dávila, quien se distancia de la taxonomía científica¹⁴³, a la vez que muestra una clara predilección por lo íntimo, lo antiguo, lo sencillo: frente a la metrópoli, el nido, frente a la mansión, las cuevas naturales, frente al dios del Libro, las ánimas de los animales, frente al ruido del mundo moderno, la quietud y el regazo de la infancia. Aunque enfrentados no hay una ruptura entre ellos, no son elementos aislados, ya que el significado surge por las relaciones entre dichos nombres, que originan una esfera semántica, una zoonimia que a la vez constituye puntos de desplazamiento de la otredad. Así, todo tiende a ser expresado en capas de sentido, en cuyas profundidades hombre y bestia se encuentran. Escribe Dávila en el poema “Encuentros”:

142 Hemos considerado la noción de pureza en el sentido que Reverdy le da a la emoción que suscita este tipo de imagen: “La emoción así provocada es pura, poéticamente, porque nace de toda imitación, de toda evocación, de toda comparación”. (Reverdy, *Norte-Sur*, nº 13, marzo de 1918). La mayor parte de imágenes davilianas provienen de lo perceptivo, son imágenes de animales que existen, lo que prevalece y las vuelve poéticas es la emoción que despiertan estas imágenes en los textos. Precisamente lo que hace Dávila es activar la subjetividad e intersubjetividad a través de procesos de evocación, imitación y comparación, de los cuales resulta la poeticidad de la imagen animal que concentra y revela una nueva percepción del animal en la que se combinan ciertos principios estéticos ya establecidos y por tanto racionales y un gran espectro de emociones a la deriva que encuentran en los animales el recurso óptimo de expresión.

143 Este alejamiento no debe leerse como un caos donde se confundan insectos o mamíferos: los animales de Dávila predominantemente guardan relación con su entorno y su medio acuático, aéreo o terrestre.

Nuestros encuentros se hacen
 en el ser instantáneo
 que pasta y muere,
 –como pastor y bestia–
 entre surcos y siglos paralelos.
 Nuestros encuentros no tienen
 número ni punto.
 (“Encuentros”, 2015, p. 158)

1.3. Confluencias

El afán daviliano por conocer diversas obras literarias¹⁴⁴ responde por una parte a su interés por el estudio de otros espacios y tradiciones poéticas: Omar Kayam, Antonio Machado, Yorgos Seferis, James Joyce, Franz Kafka, Rabindranath Tagore y, por supuesto, los latinoamericanos César Vallejo, Ciro Alegría, Ida Gramcko, Jorge Carrera Andrade, Aurora Estrada, Ernesto Cardenal, Rómulo Gallegos, Filoteo Samaniego, Jorge Enrique Adoum, autores comentados por Dávila en textos publicados mayoritariamente en diarios y revistas de Venezuela y Ecuador. Por otra parte, en “Magia y poesía” traza un recorrido de la imagen poética a través de la poesía de Eliot, Michaux, Rimbaud y Hesse. Por sus estudios de la imagen poética, Andre Breton y Reverdy son figuras centrales para el poeta ecuatoriano.

Dávila se declaró admirador de *Campos de Castilla* por la “visión panorámica, drama lírico y humano de esa roca castellana”. En la obra de Kayam encuentra “la eclosión de versos que pertenecen a todas las primaveras religiosas del mundo”. Dávila admiró la libertad del poeta persa: “No aceptó discipulado alguno. Sintió consonancia, más bien, con todas las verdades universales (...) Poseído siempre por el alma de la Tierra, por el alma de los seres, por el alma universal” (Dávila, 1993, p. 206). Por encima de este aparente eclecticismo poético, destaca una cualidad común que, según Dávila, establecía los lazos entre los componentes de su familia literaria de elección: la poesía de estos autores atiende a lo que él señala como “el transonido de las bestias y los seres” (Dávila, 1988, p. 346). Esta es, en su criterio, una cualidad poética que se extiende también a novelistas y que

144 En 1952 Dávila rememora su anhelo –en una remota provincia andina– por leer el *Ulises*: “recuerdo cómo nos pintaban el libro máximo de Joyce los intelectuales ecuatorianos que regresaban al lar de los sismos, tras extensas giras diplomático-literarias (...). ¡Era irreductible, intraducible, inaprehensible! Y nosotros suspirábamos (¡quince años hace!) con una mezcla de resignación y de inconfesable melancolía.” (Dávila, 1993, p. 239)

reconoció en Aldous Huxley, Herman Hesse y James Joyce. Del *Ulises* de Joyce valoró: “la monstruosa capacidad de aprehender al mismo tiempo lo subjetivo y lo objetivo, entremezclándolos en una sola gavilla, visible, perceptible sensorialmente” (Dávila, 1993, p. 240).

La capacidad de conjugar objetividad y subjetividad que Dávila destaca de Joyce es reconocible también en su propia escritura, donde se evidencia la voluntad de no instalarse en ninguno de los dos ámbitos de forma exclusiva. En este sentido, la escritura daviñana, especialmente la de sus primeros años, es una práctica de asedio a la realidad, ella le mostrará todo lo imaginario que está contenido en la materia real, aunque las herramientas para este asedio sean paradójicamente las que provienen del ámbito del surrealismo, por él definidas como las “cristalizaciones gigantescas del subconsciente” (Dávila, 1993, p. 241). Más allá de la búsqueda de referentes literarios, Dávila realiza una exhaustiva exploración de libros sagrados de diversas tradiciones religiosas. El autor ecuatoriano estudió con profundidad obras de cosmología, misticismo y esoterismo, que habían gozado de amplia popularidad, a principios del siglo XX, especialmente entre los autores del decadentismo.¹⁴⁵

Muchos escritores hispanoamericanos de finales del siglo XIX y principios del XX indagaron en corrientes esotéricas —hemos referido ya el interés en estas doctrinas por parte de Ruben Darío— motivados por la idea de reconstrucción de una historia universal o de aproximación al cristianismo primitivo. Precisamente en el caso de Dávila su profundo interés por lo esotérico proviene, entre otros motivos, de su deseo de interpretar los códigos que la naturaleza ofrece constantemente. Por otro lado, llama la atención que, en un contexto de avanzada racionalista y poesía de militancia social, muchos autores, entre los que se incluyen Huidobro, Neruda, incluso hasta Juan Gelmán, mantengan el interés por lo oculto. Creemos que, más allá de poner en tensión el pensamiento dominante y el pensamiento marginal, lo que hizo que Dávila no se alejara del esoterismo fue su interés por lo minoritario, lo que, sin ser banal, pudiera darle herramientas para indagar en la dimensión espiritual del ser humano. Por otra parte, el esoterismo guarda concomitancias con el misticismo, los estudios de la espiritualidad y las religiones, campos

¹⁴⁵ La intersección del pensamiento y las doctrinas esotéricas es frecuente en la literatura europea. En el Romanticismo tuvieron una influencia importante los teósofos e iluministas del siglo XVIII, cuya influencia se extendió hasta las últimas décadas del siglo XIX (Villiers de L'Isle-Adam, Léon Bloy, Pessoa, Maeterlinck y W. B. Yeats).

que priorizan la subjetividad y autoobservación. Desde la perspectiva de Dávila el conocimiento de sí mismo implica renunciar al ego como un estado que ha de superarse, aquí la cultura esotérica se aleja de la religión concebida como un conjunto de dogmas compartido por una comunidad y vigilado por autoridades instituidas. Dávila se refiere al pensamiento predominante de su época, situado entre el dogmatismo religioso del catolicismo y el galopante racionalismo científico, en los siguientes términos: “aberrante maraña de las correlaciones psíquicas que nos han conformado durante milenios en el pululante país de ‘los lugares comunes’ del pensamiento y la conducta.” (Dávila, 1993, p. 249).

De ahí el indagar daviliano en la línea divisoria entre lo secreto y lo manifiesto; precisamente los animales son vectores de este pensamiento que fisura excepcionalmente el panorama general de la literatura ecuatoriana. El pensamiento esotérico es una vertiente poco explorada de la obra daviliana que ha pesado mucho, sobre todo en su última época, calificada de oscura. Indudablemente, muchas imágenes davilianas resultan de esta perspectiva amplia y sincrética, encaminada a descubrir lo oculto que hay en el mundo real y, especialmente, en la naturaleza, Dávila conoce que esta mantiene vínculo con la divinidad y que el hombre bien puede ser un intérprete privilegiado de ese vínculo.

Los escritos de personajes controvertidos como George Gurdjieff¹⁴⁶ (Armenia, 1886-Francia 1949), Emanuel Swedenborg¹⁴⁷ (Suecia, 1688- Reino Unido 1972) y Alice Bailey¹⁴⁸ (Inglaterra, 1880 – Estados Unidos, 1949), estudiados por Dávila, trazan una intersección con aspectos esotéricos. Los referentes antes citados nos permiten ubicar el pensamiento de Dávila entre el racionalismo, las teologías dogmáticas, la posición marginal del pensamiento esotérico y la restauración de la antigua religiosidad andina. El poeta se aleja, de este modo, de una visión homogénea del mundo y mantiene correspondencias con culturas plurales y distantes entre sí. Creemos que Dávila siempre buscó un diálogo interreligioso.

146 El polifacético autor Gurdjieff escribió numerosas obras de espiritualidad. Su libro más polémico es el primero de la trilogía *De todo y de todos*, en el que el diablo presenta la vida en la Tierra como una experiencia dudosa para los humanos, descritos como "criaturas de tres cerebros". Entre sus discípulos rusos había poetas simbolistas, filósofos místicos, decepcionados de la religión ortodoxa.

147 Emanuel Swedenborg, autor de textos teológicos y científicos como *Una sabiduría angélica*, obra de carácter teológico. Su influencia en las correspondencias baudelerianas es muy reconocida. También influyó en Nerval, Balzac o Valéry.

148 Fundadora del Instituto Espiritualista en 1920, autora de libros de pensamiento esotérico que relacionan la espiritualidad con el sistema solar.

El poeta ecuatoriano ante todo indaga en la conciencia del ser humano, al que define como “el espía de sí mismo”. En este escudriñamiento de sí mismo, el autor no busca una experiencia individual. Sostiene que la profundización en la conciencia del ser humano devolvería al hombre a los intereses de una vida compartida y, aunque predomine en su poesía el silencio animal, esta figuración silente promueve las interrelaciones entre todos. Cualesquiera que sean los resultados de la búsqueda daviñana, el dispositivo que la moviliza y define es el animal. Gracias a la polisemia de este en la trayectoria de su poesía hay imágenes de total intimidad donde las filiaciones se develan y acentúan: con la madre, con la tierra, con el ser amado, con las cosas, etc. En la misma medida el animal se transforma en vector de una búsqueda de Dios.

1.4. El budismo zen

Dávila definió el budismo zen en los siguientes términos

El Zen no es precisamente la picadura de la temida mosca tse-tse, no es un afrodisiaco más para desesperados; no es el último específico para los que quieren reforzar el ego y apuntalar la vacilante personalidad con murallas de píldoras. No es ni siquiera una doctrina filosófica: es el resultado de una larga práctica, de un abrumador esfuerzo, aunque se lo obtenga en la fulguración de un instante. (Dávila, 1993, p. 249)

El ahondamiento de Dávila en el zen¹⁴⁹ y en los estudios esotéricos ha incidido para que su poesía haya sido despachada con el marbete de “críptica”. Resulta innegable que lo es y que la apariencia de espontaneidad, que tienen los primeros poemas de Dávila, tiende a desaparecer en sus últimas producciones, que coinciden con su ahondamiento en el budismo zen, reflejado en un significativo número de ensayos y artículos y en el poema “Homenaje a Basho”¹⁵⁰. Sin embargo, el carácter hermético de su obra no es atribuible únicamente a esta doctrina o al pensamiento esotérico, ya que Dávila siempre consideró la poesía como una experiencia singular del lenguaje, sin llegar a hacer de esta consideración un dogma, pues precisamente el zen promueve la anulación y el abandono de conceptos y

149 Señala César Carrión en su obra “La diminuta flecha envenenada” que el zen contradice la actitud del poeta moderno: “La doctrina oriental persigue anular las comparaciones del poeta moderno, mientras que la lírica moderna occidental las extrema y desnuda” (Carrión, 2019, p. 4).

150 Sobre la recepción de la poesía oriental y su repercusión en la poesía de Dávila, señala Alejandro Gordillo: “es claro que Dávila Andrade termina por identificarse con el viaje, tanto espiritual como físico, que emprendió el poeta japonés y que ha quedado plasmado en su obra *Las sendas del Oku*.”

dogmatismos. Podemos, pues, considerar que el hermetismo de la última etapa poética de Dávila es el límite de su experiencia con el lenguaje.

En este sentido, cuando Dávila en sus ensayos explica las doctrinas esotéricas, aunque utilice símbolos provenientes de credos diversos, lo hace con mucha claridad, mientras que en la poesía, específicamente en sus últimas creaciones, nos encontramos con tramos incomprensibles, con un lenguaje que rompe radicalmente con el discurso lógico, Dávila afirma: “los Poetas, los Novelistas, los Músicos, los Místicos pugnan briosamente por expresarse, por salir al mundo objetivo del hombre cotidiano y convivir con él”¹⁵¹ (Dávila, 1993, p. 247). En efecto, en varios poemas del autor queda manifiesta esta pugna, en “Profesión de Fe” dice:

No hay angustia mayor que la de luchar envuelto
 en la tela que rodea
 la pequeña casa del poeta durante la tormenta.
 Además,
 están ahí las moscas,
 veloces en su ociosidad,
 buscando la sabor adulterina
 y dale y dale vueltas
 frente a las aberturas del rostro más entregado
 a su verdadera cualidad

Pero la voluntad del poema embiste
 aquí
 y
 allá
 la Tela
 y elige, a oscuras aún, los objetos sonoros,
 las riñas de alas,
 los abalorios que pululan en la boca del cántaro.
 Pero la tela se encoje y ninguna práctica
 es capaz de renovar
 la agonía creadora del delfín.
 El pez sólo puede salvarse en el relámpago.
 (“Profesión de Fe”, Dávila, 1967)

Dávila percibe el mundo como un sistema en el que hay que eliminar capas de significado para encontrar lo esencial, lo que implica “el forcejeo con la tela obstructiva”. Para Dávila el mundo fenoménico sólo es la envoltura exterior, “la tela” que impide llegar a la esencialidad de la palabra poética. Por otra parte, el aspecto fisonómico del “yo poético”

¹⁵¹ Las mayúsculas son del autor.

alude al quiasmo mente/cuevas comunicantes del corazón, polos que se tensan, se enfrentan en el ejercicio creador. En este poema, las moscas interrumpen lo que entendemos es el acto de leer o escribir, señalados como la “verdadera cualidad” del sujeto poético. Esta modelización de las moscas está muy presente en la narrativa y pasa sin mayores cambios a la poesía. La presencia de estos animales introduce un rasgo hilarante, irónico en la “Profesión de fe”. Ahora recordamos las moscas de la narrativa, inoportunas para los curas durante los sermones y en los conventos. En una primera lectura, las moscas de este poema parecieran un elemento excedente, pues el principal motivo es la angustia que implica la creación poética, pero una lectura más detenida nos lleva a deducir que las moscas también tienen lugar en el texto para importunar al lector, tal como sucede en la vida objetiva y para introducir —aunque mínimamente— un aspecto caricaturesco del poeta en su ejercicio creador. El plano patético contenido en los dos últimos versos y el plano irónico iniciado en el tercer verso con las moscas “veloces en su ociosidad” convergen en un movimiento propiciado por estas y los animales marinos.

Observamos también que se integran al texto las riñas de alas, los abalorios que pululan en la boca del cántaro. Conviene recordar la percepción de las alas y los élitros en la escritura de Dávila y los organismos pequeños y parasitarios que se metaforizan, aquí, como “abalorios”. En este sistema viviente, el sujeto poético se representa como un delfín agónico, cuya batalla es elegir a oscuras la palabra, por sonidos, como la experiencia de un invidente. La última imagen es totalmente cegadora: “El pez sólo puede salvarse en el relámpago”. La contundencia de este enunciado hace posible apuntar la articulación de los elementos naturales y los procesos biológicos como resortes de diversa textura y duración del universo de César Dávila.

Pese a la gran dificultad de encontrar lo esencial del mundo, existe un principio sobre el que Dávila emprende su búsqueda: “todos los reinos son idénticos en la nada y en el viento”, (Dávila 1993, p. 37) escribe en “Fogata y sombra del estío”. A partir de este entendimiento del universo, el mundo-el animal-el hombre-las cosas-la materia, todo se transforma o “transmuta en verde arcangelaría”¹⁵² y se adapta al texto poético, simplemente porque existe y se puede nombrar. Precisamente este proceso de transmutación le permite al autor contrastar varios puntos de vista y elegir la persona del poema, de ahí el amplio abanico de registros de la voz enunciativa, se trata de que el sujeto poético; pueda ofrecer

152 En el poema “Catedral Salvaje”.

puntos de vista alternativos, de la misma experiencia, aunque bien sabemos que tras estas personas gramaticales, solo hay una persona: el autor. Toda la poética de Dávila descansa sobre vínculos o alianzas: “Su larga espera de puente sin río, y /tan de sí mismo que, / de serle posible, naciera sin cuerpo, / de la unión solitaria de dos faltas. (Dávila, 2022, s. p), escribe en “Esferoidal”. El poeta percibe incompletud y carencia repartida entre varias voces enunciativas, en el mismo poema dice: “Así, / él o yo, da lo mismo que Tú, / y todos escuchamos ese lirio mecánico /que respira debajo del navío”

El eclecticismo de la poética daviliana puede resultar desconcertante, ya que en varias etapas de su producción tanto las prácticas de doctrinas orientales, así como la religiosidad católica se colapsan. Sin embargo, no dejan de ser evidencias de la clara vocación de diálogo interreligioso que pervive en la obra daviliana, incluso el rechazo a la clasificación del zen como religión tiene algunas concomitancias con la teología de “La muerte de Dios” que, en menor medida, tiene también lugar en la escritura del poeta ecuatoriano. Concretamente, en referencia al budismo el investigador Josué Calderón muestra la reescritura daviliana del siguiente haiku de Basho:

Se zambulle una rana,
ruido del agua.
Un viejo estanque.
(Basho, 1666, traducción de Octavio Paz)

El texto daviliano “Breve historia de Basho” publicado en 1967 rememora los cuarenta años que según Suzuki -promotor del budismo en Occidente-, le tomó al poeta japonés llegar al instante de la revelación:

Así, cuarenta años
maduró la atención de Sí Mismo¹⁵³
sobre todos los nones cambiantes.
Y llegó cierto día a orillas de un bosque
y
tomó asiento en la hierba.
Mil años esperando a él solo
una rana cargada
de huevos color de perla de lodo,
estaba allí
detrás
a orillas de una charca
esperando

153 Las mayúsculas corresponden al autor.

que el soplo del Macho empujara la carga encantada.
 Y
 saltó
 y hubo ruido de agua y fue suficiente
 y él oyó la armadura toda del Oído del Agua,
 la forma sucesiva y abrupta
 y la entrada pura del charco de agujas
 en el agua de vida
 que ya cesaba en Él.
 (“Breve historia de Basho”, 1993, p. 86)

Los caracteres del haiku:¹⁵⁴ la quietud, la precisión de la imagen de la rana dando el salto en las aguas del estanque y generando un ruido que todos podemos imaginar, según la interpretación de Suzuki constituyen una verdadera revelación para Basho: “fue la ocasión —intelectual, dual y objetivamente hablando— para que Basho comprendiera que él era el estanque y el estanque era él y todo valor contenido en esta identificación no era otro que la propia identificación en sí misma” (Suzuki, 2007, p. 127).

La reescritura daviliana —influenciada por la doctrina zen— converge con la del autor japonés en la anulación del yo¹⁵⁵, así también en la eliminación de la solemnidad, ya que el texto daviliano, con el fin de asemejarse al lenguaje preciso de los haikus, opta por un aspecto coloquial. La elaboración del texto difiere entre los dos autores, el de Dávila tiene más detalles, pues el abandono de la síntesis del haiku le facilita dar cuenta de los cuarenta años del ejercicio de autoconciencia de Basho e introducir elementos que rompen la quietud perseguida en este tipo de creación. Ya en el tema que nos concierne, resultan llamativas las imágenes derivadas a partir de la rana del haiku del poeta japonés. Dávila modera¹⁵⁶ o neutraliza el protagonismo de la rana del haiku de Basho para añadir elementos y causalidades que propicien el instante de la iluminación. Por ello la rana daviliana está “cargada de huevos color de perla de lodo”. No es únicamente la conciencia de su chapoteo

154 La brevedad se ha considerado la principal característica del haiku. No obstante, conviene decir que estos poemas frecuentemente se articulaban en textos más extensos como el *kasen*, llegando a constituir rapsodias colectivas. La geografía, concretamente la flora y la fauna, son fundamentales en los haikus, donde cada planta, cada animal, sobre todo los insectos, los pájaros y otros animales voladores y por supuesto la indispensable rana están cargados de significado.

155 Para Dávila eliminar el ego consistiría en silenciar en sí mismo las apetencias ordinarias, las distinciones especiosas del mundo conceptual y lógico y, después de haber reducido a escombros el sentido del éxito, de vanagloria y aún del disfrute de todas las tierras y de los cielos, en esa desnudez hirsuta del hombre frente a lo eterno se rasga pronto el circuito de las implicaciones psicológicas y el Ser se revela al buscador. (Dávila, 199, p. 247)

156 Dávila amplía el minimalismo de las imágenes subjetivas ofreciendo una consistencia de elementos objetivos, como el bosque, la hierba, etc., es decir, incluye más elementos del entorno paisajístico.

en el agua la que desentraña el *satori*, al contrario, en el texto daviliano un macho empuja la “carga encantada”.

Esta modificación que introduce el poeta ecuatoriano, en clara referencia al desove de las ranas, bien puede situarse como una continuidad del momento descrito en el haiku del autor japonés, por lo cual nuestra lectura plantea que el verdadero instante de iluminación ocurre cuando Basho escucha “la entrada pura del charco de agujas/ en el agua de vida/ que ya cesaba en Él”. En esta confluencia de inicio y fin se concentra la fuerza del mensaje del texto daviliano. El autor ha ido poniendo ante la sensibilidad del lector una serie de palabras que, aunque poco adjetivadas, son transmisoras de percepciones.

En la reescritura daviliana hay varios pasos más después de la inmersión de la rana, uno de ellos es la personificación del agua. Así, en el poema de Dávila, el agua está dotada de un oído que a su vez es percibido o se “arma” en el mismo acto de escuchar; de manera que la conciencia del principio de la vida animal y el fin de la vida del hombre en la confluencia de un mismo instante han dado paso a la unión con lo absoluto.

Por otro lado, Dávila urde la unidad del poema vinculando a Basho, de manera que su poema sugiere un espectro más extenso, incluye al poeta milenario y al futuro de la rana concentrado en su reproducción. Sin embargo, el poeta ecuatoriano conserva uno de los aspectos esenciales del haiku como es la indivisibilidad con el animal, ya que en el zen objeto y sujeto son indisociables. Pero la rana del poema de Dávila es un animal liberado del estanque y devuelto a su entorno natural: “una charca”, donde el ecosistema es más complejo e inestable, rompiendo la quietud fotográfica del haiku de Basho. Sin duda, estos movimientos revelan también las sacudidas del mundo externo al autor, que una vez alejado de la calma e inmovilidad del instante presente, como sugiere la imagen del agua en un estanque, se convierte en movimiento desencadenante de un pasado remoto: “Mil años esperando”; y también en el desencadenante de futuras vidas: “y la entrada pura del charco de agujas/ en el agua de la vida”. Si la pequeñez de los animales: “aquellas fulgentes miniaturas de la lírica oriental.” (Ballart, 2005, pp. 143-144) es una característica del haiku, Dávila las pondera aún más al ofrecer las imágenes del desove de la rana, mostrando un elemento inesperado, insólito. El poema daviliano está atravesado por una rápida sucesión de apuntes sensoriales, la mente despierta a sí misma y se abre al mundo.

Las apariciones tanto del grillo como de la rana davilianos hacen observable que, más allá del animal lo que a Dávila le importa son las acciones del animal, como si las vidas animales sobrepasaran la posibilidad de ser representadas. Por ello, más que ocuparse en describir el animal Dávila registra las acciones, los efectos de la aparición del animal o de sus hábitos biológicos.

1.5. Periodización de la obra poética

El primer poema de César Dávila “La vida es vapor” se publicó en 1936. En la década del cuarenta publicó *Espacio me has vencido* (1946) que contiene: “Después de nosotros”, “Carta a la ternura distante”, “Canción espiritual del árbol derribado”, “La pequeña oración”, “Invitación a la vida triunfante”, “Amistad con las cosas”, “Carta a una colegiala”, “La casa abandonada”, “Canción del tiempo esplendoroso”, “Canción a la bella distante” “Descubrimiento de la roca milenaria”, “Carta a la madre”, “Canción a Teresita” y “Oda al Arquitecto”. Jorge Dávila Vázquez considera que estos poemas, además de los publicados en periódicos y revistas con el apoyo de amigos desde 1936 hasta 1940, conformarían el periodo que él denomina como “periodo cromático”. Desde su punto de vista esta producción “se emparenta con el primer Neruda y el Carrera Andrade joven”, (Dávila, 1993, p. 20). La mayoría de estudiosos de la poesía daviliana se basan en esta periodización establecida por Dávila Vázquez. Por su parte, Xavier Oquendo (2018, p. 8) destaca de la producción daviliana de esta época la “imagen resplandeciente”.

Al segundo periodo denominado por Jorge Dávila como “experimental telúrico” corresponde *Catedral Salvaje* (1951), título que reúne: “Catedral Salvaje” y “Mi América India” y el poemario *Arco de instantes* (1959), conformado por “Advertencia del desterrado”, “Fábula”, “El ebrio”, “Atemporal”, “La gran muralla”, “Infancia muerta”, “Consagración de los instantes”, “Hospital” y “Al dios desconocido”. A este período corresponde también la más popular de sus creaciones: *Boletín y elegía de las mitas* (1959).

Jorge Dávila incluye la última producción daviliana en el “periodo hermético”, conformado por las obras siguientes: *En un lugar no identificado* (1962), que incluye: “Origen II”, “En un lugar no identificado”, “El recuerdo es un ácido seguro”, “Aquí nomás”, “Poesía quemada”; *Conexiones de tierra* (1964), que contiene “Umbral”, “Tiempo

imperceptible”, “En qué lugar”, “Jornada”, “Reunión bajo el piso”, “Los precios”, “Encuentros”, “Don matutino”, “Poema”, “Exploración”, “Trabajos”, “Creación perdida” y “Hágase”; y *La corteza embrujada* (1966), integrado por “Vallejo prepara su muerte” y “Paradero”. Al “periodo hermético” corresponde también su último trabajo *El gran todo en polvo* (1967), título bajo el que se agrupan: “El nudo”, “Meditación en el día del exilio”, “Tarea poética”, “El velo”, “Tierra Pura”, “Persona”, “Profesión de fe”, “Campo de fuerza”, “Breve historia de Basho” y “Palabra perdida”. Póstumamente se publicaron *La corteza embrujada* y *Poemas de amor*. En 1970 se publicó en Caracas una compilación intitulada *Materia real*, que agrupa varios de los poemas editados por Jorge Dávila Vázquez en *El gran todo en polvo*. Las obras completas de César Dávila en dos tomos, edición a cargo de Jorge Dávila Vázquez, se publicaron en el sello editorial del Banco Central del Ecuador y de la Universidad Católica de Cuenca en 1984.

La imagen animal en la lírica de Dávila, como se ha observado, atraviesa casi la totalidad de su obra y disminuye en las últimas producciones. Hemos observado que, en los poemas donde hay una imagen animal, el significado es más diáfano, ya que el animal aporta la concreción, la certeza como punto de interpretación del poema. Dicho de otro modo, la presencia animal anticipa o completa el significado del poema, funciona como organizador semántico. Precisamente, la interpretación de los poemas se vuelve compleja cuando el autor, en un ejercicio de exigente depuración, elimina paulatinamente la autoalegoría y los nombres animales inician un tránsito desde la referencialidad a la simbolización. En este sentido, lo genuino de Dávila es la polivalencia que tienen en su obra lírica los animales simples-ranas, caballos, grillos, etc., que permite demostrar que existe una fenomenología de los animales, quienes desde su simpleza y pequeñez vehiculan realidades que están fuera de lo sensorial. Consecuentemente mantendremos la periodización señalada por Jorge Dávila V. con la debida reserva. Nos ceñiremos a la cronología de las publicaciones y muy especialmente a los animales, sin olvidar que Dávila Vázquez hace esta clasificación de la obra de César Dávila también por la recurrencia de algunos temas: la infancia, la madre, el amor y lo telúrico.

La mayor parte de los estudios davilianos subraya el hermetismo como característica de los últimos poemas de Dávila. Este encasillamiento no es extraño, ni totalmente impreciso y tiene que ver con la amalgama de tendencias que subyacen en su obra, convirtiéndola en

inclasificable. Como vimos anteriormente, Dávila se inicia en las vanguardias¹⁵⁷ poéticas de Ecuador, herederas de las estéticas decadentista, parnasiana y simbolista y, desde estos movimientos, bastante heterogéneos en Latinoamérica, se desplaza hacia la narrativa sin dejar de lado su animalario lírico ni sus indagaciones ocultistas, esotéricas, budistas, etc., de modo que Dávila asimila todas las propuestas de su tiempo. Sin embargo, en este enmarañado intercambio de escuelas, tendencias y rupturas su obra es absolutamente particular. La etapa cromática es sintetizada por Dávila Vázquez en la siguiente fórmula: “neorromanticismo (por la sensibilidad), posmodernismo y surrealismo (por la expresión) (Dávila Vázquez, 1998, p.174). El segundo periodo, “experimental telúrico” siguiendo la reflexión de Dávila Vázquez, está definido por “un mar de metáforas, alegorías y símbolos, en el que no se logra aprehender la idea generadora esencial”. (Dávila Vázquez. p.12, 1998)

Estas afirmaciones de Jorge Dávila contrastan con las la estudiosa ecuatoriana María Augusta Vintimilla quien considera que, lejos de la superficialidad, las producciones davilianas de los últimos años, aunque pierden referencias concretas, “acrecientan su substancia simbólica, su capacidad de movilizar y acrecentar cargas semánticas insospechadas.” (Veintimilla, 2012, p. 235). En efecto, más allá de que en la escritura daviliana emergen marcas de un viaje espiritual que implican el adiestramiento de la percepción, así como la regeneración del lenguaje, el autor examina resortes más profundos del pensamiento humano en la dirección del sujeto interior, por un lado, y de la vida comunitaria y exterior por otro. En este movimiento el lenguaje se vuelve enigmático, casi impenetrable, de modo que como señala Juan Eduardo Cirlot: “Los fragmentos sin inteligibilidad inmediata que pueden presentarse en un poema deben ser remitidos a la valoración del total” (Cirlot, 1996, p. 30).

Desde nuestro punto de vista, este principio interpretativo de Cirlot es aplicable a la poética daviliana en su conjunto, pues, aunque se mantenga la división establecida por Jorge Dávila Vázquez, nuestra búsqueda de la imagen animal ha reflejado que el hermetismo más acusado en la última etapa de producción daviliana está presente, aunque tímidamente, desde el primer poema de 1936 “La vida es vapor”. La diferencia radica en el

157 Sobre las vanguardias en Ecuador señala José Gregorio Vázquez: “disputaban la preeminencia y la legitimidad cultural: modernismo, mundonovismo, modalidad galante, vanguardismo formalista y también las primeras irrupciones de una literatura de denuncia. (Vázquez , 2011, p. 22)

carácter hermético de su primera producción proviene de la abstracción que se deriva de la imagen surrealista, muy apreciada por Dávila, y no expresamente de doctrinas esotéricas o espiritualistas en las que profundizó el autor en épocas posteriores.

La obra daviliana, desde nuestro punto de vista, es más comprensible si se hace una lectura total de ella (poesía, narrativa, ensayo), pues los textos de este autor así como sus imágenes presentan, además de la interseccionalidad, una circularidad que exige por lo menos un intento de recorrido. Lo que podemos decir es que en cada etapa hay procesos de orden metafórico, simbólico o referencial y especialmente las imágenes animales son más notorias en unas obras que en otras. Con acierto dice Dávila Vázquez que en *Catedral Salvaje* César Dávila “se deja arrastrar por la imagen que lo inunda todo” (1996, p. 174). Desde nuestro punto de vista, “Catedral Salvaje” es un hito, ya que pone fin a la vigencia de ciertos modelos, formas y elementos de lo lírico y atiende a la visión totalizadora que Dávila persiguió tan denodadamente.

1.6. Influencia del creacionismo: “La vida es vapor”

“La vida es vapor” es el primer poema publicado por César Dávila en 1934, según refiere Dávila Vázquez en la sección denominada “Los que inician” (Dávila Vázquez, 1993, p. 3), cuando el autor tiene dieciséis años. Este primer poema de César Dávila lleva la siguiente dedicatoria: “para Brumel, Hélice de armonioso ciclón de la poesía Vanguardista de Ecuador”. La dedicatoria hace evidente la vinculación del poeta con la vanguardia ecuatoriana que tiene en *Hélice* una de sus revistas más conocidas.

Entre abril y septiembre de 1926, circularon cinco números de esta revista que unía el creacionismo, el futurismo, el surrealismo y en la narrativa el realismo social al que se le incorpora el indigenismo. *Hélice* difunde los manifiestos y reseñas de las teorías vanguardistas europeas, lo que les permitía a los autores ecuatorianos de la época adaptar innovaciones y propuestas consideradas como emergentes.

En este contexto, el primer poema publicado por Dávila fue entendido como manifestación del surgimiento de una generación rupturista y renovadora, en “La vida es vapor” se anticipan algunos elementos que concurren en la poética daviliana: Los cambios y estados

de la materia líquida, como es el vapor, los fenómenos naturales como los huracanes, el vacío, el péndulo, el espejo y la laboriosidad de sus imágenes:

Se despedazan las guitarras de los Huracanes,
 como pleamares de Oro.
 Mi corazón es el as de oros
 en el vértice de la torre Eiffel
 La vida es vapor. Se ha hecho el vacío
 en mi cerebro. La noche gotea rotundamente
 en las antenas de los cirios apagados.
 (“La vida es vapor”, 1993, p. 3)

En los versos aquí citados hay concomitancias con el imaginario aéreo del poema icono del creacionismo, como es el ya referido “Altazor o el viaje en paracaídas” del chileno Vicente Huidobro; si volvemos a apuntar estas resonancias huidobrianas es porque, más allá de compartir las mismas búsquedas estéticas, las vanguardias latinoamericanas¹⁵⁸ no dejan de nutrirse del poderoso imaginario aéreo de la aviación. De hecho Dávila en su primer poema se identifica con una “hélice desorientada”. Por otra parte, este primer poema de César Dávila es uno de los más cortos de su producción y precisamente por esta característica llama la atención la predominancia que todavía mantenía el imaginario áureo, tan asociado a Darío. En efecto, la orfebrería, la estatuaria, las gemas preciosas son casi inexistentes en el imaginario daviliano, contrariamente lo que predomina es la metalurgia de metales innobles y se reitera el oficio del herrero y sus útiles de trabajo. En cuanto a los fenómenos causados por el viento, Jorge Dávila observa y apunta una personificación del poeta, expresada en el huracán. Lo importante del primer texto daviliano “La vida es vapor” es que da cuenta de la transformación del agua y además evidencia el inicial entusiasmo del autor por el movimiento vanguardista de Ecuador, que tuvo su verdadero motor en la revista *Hélice*.

Desde los primerísimos poemas davilianos, ya es notorio el interés por la materialidad del mundo, Dávila escribe la protohistoria de los elementos, especialmente los sucesivos o caóticos estados del agua. En “Constitución del agua” de 1942, podemos leer los estados de este elemento:

158 Algunos de los vanguardistas más reconocidos fueron los mexicanos Juan José Tablada, José Gorostiza y Enrique Pellicer, los argentinos León de Grieff, Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal, Ricardo Molinari y Jorge Luis Borges, los chilenos Vicente Huidobro y Pablo Neruda, y en Perú César Vallejo.

Circulación sagrada de la nube,
 abertura preciosa en piel de muslo.
 En blanco mohó subes la escultura,
 derramamiento de cristal desnudo
 (“Constitución del agua”, 2015, p. 27)

Las fases del agua se presentan asociadas a los animales pequeños. En este poema se registra una especie de escena, en la que el “Blanco caballo en soledad de espuma” es una metáfora con la que el poeta refiere e invoca el destino del agua:

Ven mínima presencia sucesiva,
 amoldamiento puro y asexuado.
 Ya en la tarde capucha de las ranas
 o en deslizamiento azul de peces,
 con zapatillas húmedas de bacteria
 (“Constitución del agua”, 2015, p. 27)

La predilección daviñana por las fases de la materia, por lo que está en tránsito de lo sólido a lo líquido o lo gaseoso, se evidencia en una primera lectura, sin embargo la lectura más detenida revela dos elementos subyacentes fuera de este motivo principal del poema, en primer lugar, los animales pequeños como ranas o peces, que parecieran ser el destino final del tránsito del agua y, por otra parte, la transformación del agua en tres instancias con sus respectivas metáforas: la primera una metáfora animal: “Blanco caballo en soledad de espuma”; la segunda, en la que el agua es un objeto: “Lente que busca el fondo de los muros”, “sandalia en sulfato cristalino”, y una tercera, en la que el agua es portadora de una “sortija penetrante”. Aquí nos interesa mostrar cómo el poeta crea la imagen de la lluvia acomodándose sobre otras formas, entre ellas los animales, pero también transformándose en “caballo”. Estos apuntes demuestran la importancia de los mundos animales y su percepción en toda la obra de Dávila.

El tránsito del agua es un motivo que reaparece en el poema “Canción a Teresita”, de 1945, concretamente en el segundo verso de este poema: “quién pudiera encontrarte en el trunco paisaje de las estalactitas, / o en esa nube que baja, de tarde a los dinteles” (Dávila 1993, p. 4). En este poema continúa la predilección del autor por lo que aún no existe o lo que empieza a nacer:

Teresita:
 esa hierba menuda que viene de puntillas
 desde el cielo a las torres;
 ese borde de guzla que nace en los tejados;
 esa noción de beso que empieza en los párpados;
 la trémula angostura del abrazo en lo senos:
 todo lo que aún no irisa la sal de los sentidos
 y es solo aurora de agua y antecede a la gota,
 y tiene únicamente matriz en lo invisible;
 lo mínimo del límite,
 lo que aún no hace línea
 (“Canción a Teresita”, 1993, p.4)

Estos versos muestran el distanciamiento daviliano de las vanguardias¹⁵⁹ y del modernismo ecuatoriano. De entre los poetas más importantes de la vanguardia ecuatoriana debe mencionarse a Jorge Carrera Andrade por ser piedra angular o sombra de la obra poética de César Dávila.

1.7. Teoría del titán contemplativo

Sobre la poesía de Carrera Andrade escribe Susana Cordero:

Inicia el poetizar a partir de su percepción deslumbrada del universo mínimo de insectos, animales, plantas; calles, tejados, casas y astros de nuestro país, en un espacio bucólico que su imaginación portentosa dilató luego hacia el mundo entero. Cuanto le rodea constituye motivo de su expresión poética vanguardista, dotada de un espíritu de renovación formal. Jorge Carrera Andrade supo distanciarse desde el comienzo de esta actitud mortal hecha de tardío modernismo, en contraste con la vanguardia plenamente vivida en otros países de Hispanoamérica. Creó desde su mundo de ventanas abiertas a lo existente, una poesía que extrajo su sustancia de la realidad: aprehendió y reveló las cosas y los acontecimientos, alejándose de la reiteración en el yo y su desamparo que caracterizó a nuestros modernistas. (Cordero, 2010)

¹⁵⁹ Las vanguardias ecuatorianas tuvieron entre sus representantes más significativos: Hugo Mayo (1898-1988), nacido en Manta, quien irrumpió con un lenguaje muy coloquial y juegos de palabras; y Aurora Estrada y Ayala (1903-1967), natural de Pueblo Viejo, una de las primeras escritoras en reivindicar el rol de la mujer, además de incorporar a su poesía un sensualismo libre de prejuicios. Las obras de estos poetas suponen un cambio de época literaria, que no llega a ser plena, pero que traduce la superación del atormentado modernismo ecuatoriano. Para la investigadora guayaquileña Yanna Celina Hadatty Mora la vanguardia ecuatoriana surge “como una experimentación formal deudora de las lecturas de las vanguardias europeas-que ha dado en formularse como sinónima de la vanguardias cosmopolita-; y, poco más adelante, en una exploración de la realidad y de los lenguajes nacionales -quizá, más puntualmente regionales- que campeará durante la década siguiente. De aquí emerge a partir de 1930 una narrativa del realismo social”. (Hadatty, 2010). En cualquier caso la noción de vanguardia ecuatoriana es compleja, algunos estudiosos intentan ponerla al nivel de la vanguardia argentina o chilena, especialmente por la concomitancia con el creacionismo, aunque otros estudiosos niegan la existencia de la vanguardia ecuatoriana.

La renovación formal apuntada por Cordero está relacionada con Dávila, pues él explora el camino abierto por Jorge Carrera Andrade. El escritor inicia la inserción poética de animales, como el caracol o la golondrina en el paisaje andino; sin embargo, el tratamiento de los animales como individuos y libre de sublimaciones se consolida en la obra de César Dávila Andrade.

Si bien la poesía de Jorge Carrera Andrade hace un acercamiento emotivo hacia los animales, establece una línea divisoria entre el observador y el observado, aborda los temas animales sin dejar de hacerlo desde la mirada de un hombre, que encuentra en la naturaleza la fuente inagotable de belleza e idealización. Esa es la diferencia fundamental con el trabajo que hace César Dávila Andrade, en el que predomina una mirada menos idealizada del medio.

Otro apunte necesario es que, en la poesía de Jorge Carrera Andrade¹⁶⁰, los animales forman parte del paisaje, no son tratados individualmente, su presencia es momentánea, breve. Es decir, que no hay historia o devenir del animal, el lector no se pregunta por el pasado ni por el futuro de esos animales. Por otro lado, los animales de Carrera son animales en un entorno idílico, lo que hace que su existencia sea casi gozosa, contrariamente a las criaturas de Dávila, que generalmente son criaturas sufrientes. Dávila admiró fervorosamente el trabajo de Carrera Andrade, a quien nuestro autor denominó el “titán contemplativo”¹⁶¹

La poesía de Carrera Andrade inicia el registro del cambio de un entorno natural a la explotación agrícola, que coincide con las épocas de las grandes exportaciones de café, banano y el crecimiento de las ciudades y los extrarradios. El fragmento antes citado da cuenta de esa destrucción de la naturaleza, pero lo hace en un tono apacible: el adjetivo

¹⁶⁰ Jorge Carrera Andrade (Quito, 1903-1978), poeta, ensayista y traductor, hizo estudios de Derecho en Quito y, más tarde, cursó estudios de Filosofía y Letras en Barcelona. Carrera ejerció funciones diplomáticas en París, fue cónsul en Japón, Inglaterra y varios países hispanoamericanos. La obra poética de Carrera transita desde el modernismo hasta las vanguardias. *Microgramas* se publicó en Tokio en 1940. Entre otras obras del autor destacan: *Estanque inefable* (1922), *La guirnalda del silencio* (1926), *Boletines de mar y tierra*, (Barcelona: Cervantes, 1930), *Latitudes* (1934), *Lugar de origen* (1945), *La tierra sumergida* (1955), *Hombre planetario* (1957, 1959), *Crónica de las Indias* (1965), *Poesía última* (Nueva York, 1968) y *El volcán y el colibrí* (1970). En una edición independiente tradujo en Tokio las obras de Reverdy y de otros poetas franceses.

¹⁶¹ “me inclinan a creer que Usted, es un lejanísimo avatar, fue un joven hortelano que caía en éxtasis ante las umbelias, las alubias, “las boinas escolares de los hongos”. Por esto tenemos hoy su poesía en la que la línea divisoria entre la flora y la fauna tiene esa dulce vaguedad de la savia mezclada a la sangre de esos clarísimos animalillos, que tienen aún por alas una hoja de albahaca.” (Dávila, 1993, p. 219)

lento asociado a las vacas, así como el sustantivo silencio confieren un tono melancólico y dulce a la vez; la emotividad del poema se centra en la angelización del cacao como “ángel moreno” que ha emigrado. Jorge Carrera pareciera atender una especie de animismo que él veía en toda la naturaleza, esta vitalidad o fuerza cósmica rescatada de lo cotidiano fue admirada por César Dávila Andrade, quien escribió sobre la poesía de Carrera:

Miraba la fluencia de la naturaleza desde una ventana abierta en el sereno muro de su alma viandante (...) todo lo contempla (...). Y, en tanto que el cambiante y absoluto río de deslizaba, la lengua del Poeta, se abrió herida, bautizando a las percederas cosas con nombres de ternura perdurable (...). Había ya descubierto la fiel actitud de las cosas; sus exactas ocupaciones, sus predestinados oficios; y las llamaba “Tú”. (Dávila, 1995, p. 216)

Jorge Carrera Andrade ejerce su sombra tutelar en la obra de Dávila Andrade; no obstante, los seres ínfimos de los que se ocupa en su escritura Carrera son más cercanos a los seres maravillosos de la infancia, que despiertan ternura y asombro infantil que a los sufridos animales reales.

La poesía de Carrera Andrade nos regresa a un estado de inocencia poblado de los elementos pueriles de un entorno que el poeta muestra acogedor; sin embargo, el valor indudable de esta poesía, que tanto influyó en la escritura de César Dávila Andrade, radica en algunos asuntos fundamentales que señalamos a continuación: un afecto humilde por los animales y los objetos cotidianos, una marcada presencia de lo mineral y telúrico del Ecuador andino y la preocupación por consolidar una poética en que la imaginación sea su fundamental componente. Precisamente aquí podemos observar una diferencia respecto a la poesía de Dávila: mientras para este último el animal es el vector y generador de imágenes, en la poesía de Carrera Andrade tienen total preponderancia los mundos vegetales:

Yo vengo de la tierra donde la chirimoya,
 talega de brocado, con su envoltura impide
 que gotee el dulzor de su nieve redonda,
 (“Lugar de origen”, 1926)

En el prólogo de *Microgramas* (1926), obra deudora del haiku japonés, escribe Jorge Carrera:

El micrograma no es sino (...) el epigrama esencialmente gráfico, pictórico, que por su hallazgo de la realidad profunda del objeto de actitud secreta, llega a constituir una estilización emocional.

En estas palabras se hace patente el propósito del empeño y trabajo de Carrera, de quien Dávila toma el testigo: encontrar la emoción poética por el hallazgo de la realidad profunda del objeto.

Aunque después fueron desapareciendo los vegetales y los animales de la poesía de Jorge Carrera para dar paso a la expresión de su intensa preocupación social, el patrimonio que este poeta entregó a Dávila fue importantísimo: de Jorge Carrera recibió un mundo de seres minúsculos, el ahondamiento en lo cotidiano, y, en definitiva, un paisaje y una geografía concretos. En lo que se refiere a aspectos formales, Dávila heredó de Jorge Carrera el verso libre, la metáfora, la claridad, la exploración en los mundos vegetales y minerales y, sobre todo, una forma de entender la imagen, núcleo fundamental de la poesía.

Carrera Andrade adopta la perspectiva de un titán que se inclina ante lo pequeño, pero sin perder su altura. Dávila va más lejos en la construcción de la horizontalidad, donde el poeta no se erige en titán, se involucra en una cercanía que lo obliga absolutamente y sin restricciones a respetar, a admirar, a venerar los organismos más ínfimos. Ello nos permite afirmar que los animales davilianos producen un cambio profundo en la literatura del Ecuador, pues consolidan un descentramiento antropomórfico.

1.8. El mundo viviente de las cosas cotidianas

No solo hombres y animales comparten el mismo hábitat y la misma finitud, sino que, al hacerlo, extienden una especie de alianza con las cosas y los objetos insignificantes. “Amistad con las cosas”, uno de los primeros poemas de Dávila, ya registra esta atención a los objetos. Este poema –incluido en *Boletín y elegía de las mitas* y antecedido por el epígrafe “Antes de que los ojos puedan ver/deben ser capaces de llorar”– contiene la renovación de un pacto amoroso con las cosas, “no dañar las cosas” es la declaración de principios del poeta:

Ahora os vuelvo a amar ¡Oscuros duendes
del femenino cielo de la tierra!
Mesas de soledad y de constancia,
vasos de circundante transparencia,
pequeñas sillas, con las alas mancadas,
vosotras que esperáis un ángel débil.
(...)
por tu aroma de uvas y centenos.
Estas manos cansadas ya del fuego
acarician vuestro uso fiel y fresco
y sufren vuestra soledad terrestre.
("Amistad de las cosas", 1993, p. 17)

En este poema se igualan los animales y los objetos en el verso "pequeñas sillas, con alas mancadas", además de conferir vida a las sillas, estas se tornan figuras aladas. La soledad de las cosas que subyace en todo el poema será constante en la percepción de Dávila. El poeta da cuenta de su contacto con la materialidad del mundo a la vez que critica las sociedades modernas, que separan al hombre de la naturaleza y de los objetos simples del mundo, que son reducidos a su funcionalidad, sin considerar la materia viva de la que están hechos y su vínculo con el artífice que los elabora. El animismo de los objetos davilianos naturaliza la trabazón con hombres y animales a la que nos referíamos más arriba.

Aquí adquieren importancia los saberes y los oficios modestos: carpintería, la herrería, la elaboración del vidrio en pequeños talleres, es decir, los trabajos artesanos conocidos muy de cerca por el autor. Estos objetos provienen de oficios humildes, no se aprecia en ellos lujo, al contrario, todos cumplen una utilidad y algunos como el bastón o el candil cubren necesidades insoslayables. En este poema el camello es una referencia a la herramienta del carpintero, el hilo y la aguja tienen una recurrencia en su escritura, así como el bordado.

Las cosas no son simples *objetos neutros*¹⁶² que contemplamos; cada una de ellas simboliza para nosotros cierta conducta, nos la evoca, provoca por nuestra parte reacciones favorables o desfavorables y por eso los gustos de un hombre, su carácter, la actitud que adoptó respecto al mundo y del ser exterior, se leen en los objetos que escogió para rodearse (Merleau-Ponty, 2003, p. 30)

La neutralidad de los objetos referida por Merleau-Ponty, en el caso de las cosas davilianas queda eliminado el poeta no percibe en las cosas un objeto, al contrario entiende su componente material como una continuidad latente en las cosas. La amistad daviliana con

162 Las cursivas corresponden al autor.

las cosas, además de despertar una sensibilidad favorable hacia los objetos nos muestra la relación del ser humano con los útiles y objetos de su entorno. Recordamos aquí el cuento “El último remedio”, donde Dávila describe con minucia y prolijidad el trabajo del bordado y las figuras que resultan de este oficio, indudablemente conocer de cerca el oficio de costurera y bordadora de su madre habría contribuido a plasmar estas imágenes.

La sensorialidad conferida a los objetos artesanales despierta simpatía por ellos, lejos de los procesos tecnológicos o industriales que no informan el origen de las cosas, Dávila prefiere restaurar la unión indisoluble del árbol y el arado, en el ensayo “Magia, yoga y poesía” escribió: “Antiguo arado árbol que cosechas” (Dávila, 1993, p.18)

La tentación de transmutar, los cuerpos y las sustancias es poderosa en ellos, y continuamente, se valen de la evocación instintiva, de desórdenes provocados, de fuerza ejercida sobre el lado oculto de las cosas (...). Y es que, en el fondo, aquellos que han alcanzado los niveles de percepción sumergida no juegan con literatura, sino con vida, con vida vegetal, tumultuosa, sedienta de formas que colmar. (Dávila, 1993, p. 227-228)

La inmersión en “el lado oculto de las cosas” lleva al poeta a descubrir la condición doliente de la materia: la soledad del árbol antiguo del que proviene el arado, la constancia de las cosas, la prehistoria viva de los objetos, el encuentro de cada objeto con su leyenda, objetos que pese a su materialidad logran mantener su hechizo, su enigma, ya que desde su materialidad y condición inerte revelan relaciones entre los seres vivos e incluso entre las cosas que no son próximas:

Aquí nomás está todo. Aquí
la extremidad
de cada cosa, unida a su interior
que vuelve a repetirse
como si nunca la hubiéramos mirado de frente
 (“Aquí nomás”, fragmento, Dávila, 1984, p. 319)

Los dos fragmentos aquí citados tanto de “Amistad con las cosas” como de “Aquí nomás” revelan nuestra conexión intrínseca con un mundo en el que habría que sumergirse. Por otro lado, las imágenes de los dos textos invitan a relacionar y a ampliar nuestra visión de lo próximo captando la esencia de las cosas fuera de los marcos asegurados y categorías fijas, en que acostumbramos encasillarlas. Precisamente, la imagen poética es la que posibilita despojarnos de la racionalidad y unidireccionalidad con la que apreciamos los objetos. En los dos poemas se aprecia la voluntad de hacer poético el nombre común de las

cosas, de mirarlas de otro modo. Dávila ensancha la referencialidad en la que se inscriben las cosas hasta volverlas multisignificativas; esta posibilidad solo surge en una red de relaciones y no aisladamente, implicando a quien mira esos objetos.

Dávila nos muestra cómo la articulación y enumeración simple de las cosas no va reñida con la función poética, en su escritura es muy notable el aprecio por los objetos y más ciertamente por la ensoñación que esos objetos producen en quien los observa: “peines de madera y gavilanes” (Dávila, 2017, p. 71). De acuerdo con Wunenburger todo lo que percibimos produce una suerte de ensoñación: “Dejando de lado la atención del contenido empírico, inmediato y objetivo, la conciencia sustituye lo real por una suerte de irreal, aun cuando este último esté condicionado por las percepciones pasadas y por elementos provistos a través de la experiencia” (Wunenburger, 2007, p. 23). En este sentido, la forma de expresar las experiencias es decisiva, así en Dávila su escritura traduce su mundo interior, sus emociones, pero sin deformar ni desnaturalizar al objeto, lo que hace el poeta ecuatoriano es fundirse con la materia, Dávila admiraba la habilidad nerudiana para hablar como si estuviese dentro de la madera, o dentro del vino, es decir, dentro de la substancia, sin volverla invisible ni retractilarla. Dávila encuentra en estos versos de “Entrada a la madera” de Pablo Neruda la tan anhelada simbiosis con la materia:

Dulce materia, oh rosa de alas secas, / en mi hundimiento tus pétalos/ subo con pies pesados de roja fatiga /y en tu catedral dura me arrodillo/ golpeándome los labios con un ángel. / Poros, vetas, círculos de dulzura, /peso, temperatura silenciosa, /flechas pegadas a tu alma caída, / seres dormidos en tu boca espesa, / polvo de dulce pulpa consumida, /ceniza llena de apagadas almas, / venid a mí, a mi sueño sin medida. (Dávila, 1993, p. 234)

La inmersión en la realidad cercana en el “Aquí nomás”, cualquier lugar prosaico donde se detenga la percepción daviliana, constituye instancias en las que lo objetivo tiende a ser simbólico. En este sentido dice Wunenburger (2007): “toda formación de imágenes está acompañada de diversas embestidas simbólicas” (p. 30); de modo que los objetos davilianos, aunque provengan de esta cercanía, no son simples signos denotativos, sino que precisamente en lo objetivo permanecen sus reservas de significación teniendo en cuenta que “nuestras imágenes no son solamente fuentes de ficciones, sino que vienen a mezclarse en nuestra sensibilidad, en nuestra percepción, para ligarnos al mundo” (Wunenburger, 2007, p. 17).

En concomitancia con las afirmaciones de Wunenburger, la mayor parte de los animales, así como los objetos del mundo percibidos por Dávila, surgen a partir de una mirada de lo real o incluso de la exigencia que algunas circunstancias imprimen los elementos cotidianos, tal como sucede con el protagonista de “Vinatería del Pacífico”: “Permanecí en silencio mirando el borde de la mesa y exigiendo a mi imaginación una respuesta” (Dávila, 1993, p. 94). Esta frase, dicha por el protagonista de uno de los cuentos más conocidos de Dávila, bien puede ser tomada como clave del procedimiento imaginativo del autor, especialmente por los aspectos autobiográficos del personaje quien en el citado cuento vaticina: “serás el borde de la muerte lidiando contra ella con fuerte apego al mundo”. El poeta singulariza los objetos e invita al lector a reconocerlos prolongando la percepción sobre ellos; en “Amistad con las cosas” los atributos conferidos a ellas, lejos de mostrar un desgaste, adquieren propiedades mediadoras generando apego y simpatía, subrayados al preferir la preposición “de” en lugar de “con”.

2. El dolor más antiguo de la tierra

Dávila deja constancia de sus impresiones ante la fragilidad de animales y plantas. Así, en “Canción espiritual del árbol derribado”, la tala del árbol es descrita enfatizando la vida del árbol y también la de las hachas:

Los golpes de las hachas corrían por el bosque
cual dios antiguo,
con un ruido plural de abejas verdes
y venas arrancadas
(“Canción espiritual del árbol derribado”, 1993, p. 13)

La personificación de las hachas y otras herramientas es un recurso muy frecuente en la poética de Dávila. En este poema podemos constatar el proceso metafórico y simbiótico entre las ramas de los árboles y las abejas, que adquieren el color verde de las hojas y la savia. El aspecto humano del árbol se presenta al lector con la crudeza de las venas arrancadas, estas imágenes resaltan el vínculo del sujeto lírico con el entorno, evidente no solo en las sensaciones físicas ante el derribo del árbol, sino por su soledad y olvido, pues la intervención del viento propicia el vuelo de los pájaros livianos. Esta cadena de

imágenes minuciosamente articuladas evidencia el amor y apego de Dávila por la doliente materia vegetal de su escritura. Sobre la simpatía por lo vegetal dice Bachelard:

La vida imaginaria vivida simpáticamente con el vegetal reclamaría un libro entero. Los temas generales, curiosamente dialécticos, serían el prado y el bosque, la yerba y el árbol, la mata, la maleza, el verdor y la espina, la enredadera y la cepa, las flores y los frutos –y el ser mismo: la raíz, el tallo y las hojas– y el devenir marcado por las estaciones floridas o despojada –y en fin, las potencias el trigo y el olivo, la rosa, el roble, la viña–. Mientras no se haya emprendido un estudio sistemático de estas imágenes fundamentales, la psicología de la imaginación literaria carecerá de elementos para constituirse en doctrina. Seguirá bajo dependencia de la imaginación de las imágenes visuales, creyendo que la tarea del escritor consiste en describir lo que el pintor pintaría. Y sin embargo ¿cómo no comprender que al mundo vegetal se adhiere un mundo de ensoñaciones tan características que podrán designarse muchos vegetales como inductores de un ensueño particular? (Bachelard, 2003, p. 251)

Uno de los aportes fundamentales de Dávila a la lírica hispanoamericana de su tiempo es la integración de los elementos cotidianos y el privilegio de los animales propios: “Aquí son tuyos los crisoles, los rayos y las ánforas/ la iguana se desnuda de hierba entre dos llaves de madera”, escribe en “Catedral Salvaje”. Para Dávila la idea del mundo supone una reunificación de lo vivo y lo inerte, de los hombres/animales y las cosas. De este proceso surgen redes de imágenes que unifican el universo daviliano. Son sus encuentros, sus relaciones, su diferente modo de articularse, su particular disposición lo que singulariza el conjunto. Los animales y otras criaturas del mundo en la obra daviliana se reescriben como si se tratara de una palabra total, como si no pudiesen existir separadamente. Así en los versos de “Catedral salvaje”, cada palabra refleja la urdimbre oculta y común de elementos en apariencia opuestos, al tiempo que promueven reminiscencias del animal, vegetal o cosa nombrados.

Al encontrarse hombres, animales y cosas en la misma disposición, articulan significados que irrumpen sin desprestigiar ni desdeñar el mundo real del que provienen. Justamente Dávila procesa lo real, la parte objetiva hace posible el despliegue de este imaginario y su convivencia sin detrimento ni del animal, ni del hombre, ni de las cosas. En este sentido, escribe María Augusta Vintimilla:

Allí están todos los seres y todas las cosas: rocas, arcillas, minerales, joyas; dioses y héroes, guerreros, artesanos y pastores; animales, aves e insectos, el trigo y los maizales,

las frutas, los cabuyos, los árboles, los arbustos y las flores; instrumentos, utensilios, vasijas, materia gloriosa en perpetua metamorfosis. (Vintimilla, 2012, p. 237)

Dávila propicia relaciones entre lo heterogéneo y diverso del mundo sin defender ni ilustrar nada, por lo tanto no habla con una voz autorizada o franciscanamente, sabe de antemano que ha de romper falsos hermanamientos. Dice en el poema “Los precios” escrito en 1964:

Tú sabes lo que cuesta la pólvora
 en el buitre del antílope, la tuma del oso
 en el cajón del sastre. Tú sabes
 lo que cuesta la goma
 en la pata del pájaro, la cuerda en la casa
 del relojero ciego.
 (“Los precios”, 2015, p. 156)

Se interpela aquí al lector a fijar su atención en esta suerte de cadena que une al buitre, al antílope y la pólvora. La lectura, que empieza con el precio de la pólvora, quiere –desde nuestro criterio– enfatizar la supervivencia del animal carroñero; como referimos en el análisis de la narrativa, Dávila tiene muy en cuenta la cadena alimentaria de los animales y propone entender la continuidad de la vida de uno en otro. Así, el precio cobrado por la pólvora del buitre se duplica, porque en este animal de alguna manera pervive el antílope.

El poeta despliega un sistema de imágenes en el que los artefactos creados por el hombre intervienen también: así aparece la pólvora, la goma que ata al pájaro articula otro plano en el que es posible una lectura doble de la palabra cuerda, la cuerda como elaboración artesana derivada de un vegetal o el mecanismo que hace funcionar el reloj manipulado por un relojero ciego (ya hemos visto que la ceguera y la visión deficiente son elementos recurrentes en la escritura de Dávila).

Estos versos reiteran el vínculo con la religiosidad y específicamente la divinización del ave, símbolo polivalente, ya que en el primer fragmento se aprecia el vínculo: pólvora-buitre- antílope, mientras que en este fragmento el ave nos deriva a otros significados:

Tú sabes cuánto vale un huevo en equilibrio
 sobre la palma de la Arquitectura.
 Las nubes de fuego sobre el circo;
 el Santo Espíritu, de pie, sobre
 el ave que empolla.
 (“Los precios”, 2015, p. 156)

En estos versos son distinguibles dos fuentes religiosas que simbolizan a las aves, por un lado Dávila reitera la simbología cósmica del huevo que para J. Cirlot radica en: “lo potencial, el germen de la generación, el misterio de la vida” (Cirlot, 1992, p. 244). La imagen del huevo en los versos de Dávila aparece ligada al animal del que proviene, es decir, al “ave que empolla”, de manera que en el poema se religan los símbolos de religiones cuya aparente oposición queda diluída, así al animal que simboliza el Espíritu Santo del catolicismo se une un símbolo cósmico, como el huevo, cuya fascinación radica en “el secreto crecimiento del animal dentro de la cerrada cáscara, de lo que por analogía deriva la idea de que lo escondido (...) puede existir y en actividad” (Cirlot, 1999, p.244)

2.1. La fulguración del instante

Sin pretensión de ahondar en el contenido místico y esotérico que se aloja en la escritura de César Dávila, lo que nos interesa subrayar en nuestro estudio de las figuras animales es la tensión permanente en la realidad o realidades y ante todo la búsqueda de la “fulguración del instante” que predomina en su poesía, es decir, la tensión entre lo inmemorial y lo instantáneo o la conversión de una larga historia humana en una suerte de partícula que condensa lo instantáneo y lo perpetuo en imágenes. Podemos decir que dicha fulguración surge deslizándose en una zona intersticial entre lo individual y lo colectivo, entre dos gestos para revelar en un infinitesimal instante otras posibilidades latentes en la mente del poeta.

En el poema “La espina emplumada” escribe Dávila: “prefiero buscar partículas de fuego/ entre las catapultas hacinadas detrás de la Gran Historia¹⁶³” (Dávila, 1993, p. 65). En efecto el autor recupera las mínimas historias, por ejemplo, la de “una planta de maíz /que se enarbola / a sí misma/ sobre la limpidez de un solo grano/” (Dávila, 2015, p. 184). Estos versos del poema “Tierra pura” glorifican la hazaña de un solo y “desnudo grano”, a partir de imágenes mínimas, como la aquí citada, se articula una constelación de imágenes simbióticas como son, por ejemplo, “una floración de avispas / las verdes yugulares del petróleo”. En “Ciudad a oscuras” creación paralela a “Canto a Guayaquil” escribe Dávila:

163 Mayúsculas del autor.

“la débil coraza murmurada/ por mulas, por abejas y por lirios” (Dávila, 2015, p. 24). Conviene recordar que la poesía daviliana persigue: “poseer aquel verbo que encadene los pastos a las bestias” (Dávila, 1993, p. 65).

Dávila concibe el mundo como fuente inagotable de imágenes y el poema como el lugar donde dar cuenta de todo lo aprehendido. En este sentido, encuentra en la figura del fraile cuencano Vicente Solano un modelo al que seguir por la profundidad de su mirada y por hacer de ella el medio privilegiado de estar en el mundo y explorarlo:

Reluce su mirada, que ha columbrado todo; que ha penetrado todo, inteligentemente. Ella ha pasado por sobre el fino corselete de la abeja y la minúscula trompa de las moscas; se ha hundido en las diáfanas pupilas del caballo y en las escurridizas de los hombres. Ha horadado las murallas del tiempo, planeado sobre las tempestades futuras. (Dávila, 1984, p. 374)

Indudablemente esta penetración en el mundo tiene como su principal objetivo captar ese instante de belleza o descubrimiento surgido por el ensanchamiento de la conciencia del hombre en relación con el universo. En este sentido, es significativo que Dávila titule a uno de sus libros *Arco de instantes* publicado en 1959. En el poema “El Ouroboros” escribe: “sólo el instante delata al tiempo puro” (Dávila, 1993, p. 40). Estos versos evidencian el valor que Dávila otorga al instante, ello nos parece muy relevante tomando en cuenta su predilección por los animales de vida efímera, cuyas vidas breves bien pueden sintetizar un tiempo puro.

2.2. Isomorfismo animal-humano

Aunque los animales davilianos tengan una apariencia distinta y disímil a lo humano, si se examinan con detenimiento, comparten caracteres con el hombre y propician semejanzas en las que uno y otro se revelan mutuamente. La semejanza parte de un rostro, señala Didi-Huberman (2012, p. 300). Es precisamente en el rostro, el espacio visible en el que se concentra nuestra singularidad última, donde Dávila multiplica similitudes e isomorfismos. El poeta utiliza rasgos y cualidades aplicables a los animales para describir a los humanos:

Entonces, sólo ir. Sólo andar.
Tú sabes lo que es andar todo el destino a pie.
Se grabará para siempre la cara del caballo.
 (“Los precios”, 2015, p. 156)

“Se grabará para siempre la cara del caballo”. ¿Con quién podría intercambiar su destino el poeta? Aquí aparece el animal predilecto de Dávila, el caballo. Dávila elige el rostro animal como la semblanza más cercana al hombre, a sabiendas de que el rostro del animal es su parte más expuesta, más desnuda, favoreciendo este intercambio (que no fusión) permanente entre humano y animal que es el trasunto de la poesía daviliana. Pero incluso cuando se trata de criaturas diferentes a lo humano, el poeta ecuatoriano siempre encuentra semejanzas. Estos hallazgos de Dávila están relacionados con la mirada, ya que es el modo de mirar el rostro humano y el rostro animal el que hace posible comprender la singularidad de ambos.

Precisamente en la poesía de Dávila las descripciones del rostro humano y animal confluyen por similitud, continuidad y asociación; en estos procedimientos, la mirada y la visión son importantes: “Inocencia, te miraron mucho los grandes ojos/de los animales domésticos/”, (Davila, 1993, p. 57) este verso del poema “Origen II” evidencia el interés del poeta por los ojos de los animales, leemos en “Canción a Teresita”: “Dulce como los ojos dorados de las abejas” (Dávila, 1993, p. 19) escribe en “Canción a la bella distante”: “Tus rótulas ardiendo en la pupila del caballo”. En “Mi América India”, 2015, p. 84). Las semejanzas fisionómicas entre hombre y animal son captadas por el ojo; en efecto, el ojo del sujeto poético atisba el ojo animal: “ojo alcohólico/ sobre la ternera redonda de los cielos”. En este verso también de “Mi América India”, el poeta configura una esfera óptica en que hombres y animales intercambian sus miradas con contemplación, rabia, indiferencia y muchas veces con ternura. El ojo no solo es una semejanza compartida entre humanos y animales, sino que se lo ha metaforizado para antropomorfizar al sol. En el cuento de Dávila “Ataúd de cartón” (2018, p. 135), el sol es un ojo naranja.

La organicidad de las criaturas davilianas de la narrativa también atraviesa la lírica daviliana; en muchos poemas es fundamental el carácter biológico compartido por hombres y animales. La presencia de este aspecto tiene que ver con el interés del poeta por los órganos y sus funciones, o lo que él denomina “pensamiento visceral”, que atribuye a la obra de Joyce:

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

de su organismo y de su ser (*ad-inferum*). En una constante práctica de sondeo, logró oír el mensaje de sus órganos y de sus vísceras”. (Dávila, 1993, p, 241)

Dávila profundiza en lo biológico, en el funcionamiento y organicidad de los cuerpos, como si se tratara de extraños mundos y territorios. El mundo de las imágenes davilianas está conectado con los cuerpos, con su materia. En este sentido, en la narrativa, las calaveras animales transmiten un estado de contemplación que el autor registra por ejemplo en este fragmento del cuento “La muerte del ídolo oscuro”: “Encontraron unas osamentas de toros cimarrones. Estaban confundidas y entrecruzadas, como un tibio ramaje de blancura. El extraño conjunto, rodeado de pálida quietud, estaba coronado por las grandes calaveras de los animales. Parecían amarse y pensar a través de los huecos serenos de los antiguos ojos”. (Dávila, 2018, p. 121)

El poeta obtiene nuevos significados de la observación del sistema orgánico de pequeñas, pero no intrascendentes vidas animales: termitas, orugas, mariposas, moscas, animales de los que además conoce su valor científico. Este fragmento del poema “Jornada” (1964) ilustra la organicidad del cuerpo animal y del cuerpo humano:

en el mes de septiembre, cuando
el gusano contempla la calavera
de ojos y de yeso.
 (“Jornada”, 2015, p. 164)

Este fragmento hace referencia tanto a los animales como a los humanos, específicamente al devenir orgánico de ambos: el gusano. Al adjudicarle al animal la facultad de contemplar y ser contemplado Dávila desautomatiza la mirada de repulsión que suele producir este animal y lo vacía de su abyección. Del mismo modo la calavera en la poesía de Dávila está más asociada al origen de la vida que a la muerte. En el poema “Origen”, el momento inicial del mundo tiene lugar “en el fondo de la gran calavera/ de semillas de amapola del Universo”. Esta universalización de la condición biológica de los seres vivos es tratada también en la narrativa. Recordemos aquí el cuento “El cóndor ciego”, en el que estas aves carroñeras atisban su alimento sin distinguir las vísceras del hombre de la vaca, del conejo o la rata campesina, todos son su codiciado alimento. También las sustancias corporales y los órganos de animales y hombres se presentan como un rasgo compartido. En el cuento “Autopsia” encontramos el siguiente fragmento:

“Parecía (la masa encefálica) una gigantesca mimosa cerrada. La recorrió a ojos cegarritas, y exclamó:
 –¡Un puñado de nubes apretadas!” (2018, p. 138)

Esta semejanza poética entre lo orgánico humano y lo vegetal conforma imágenes en racimo, que se fecundan a sí mismas, como si estuvieran propulsadas por un hálito creador que resiste contra los significados conocidos. En el poema “En un lugar no identificado”, el autor se remonta al momento inicial de la aparición de la vida, donde además de la convergencia entre “el pez futuro y el pasado minotauro” (Dávila, 1993, p. 60) pone el acento en la igualdad del parto de animales y mujeres: “como las siervas de los montes/a parir al pie de un salto de agua”. Lo biológico del nacimiento del ser humano se refleja en estos fragmentos del mencionado poema:

Ha salido del lecho sanguíneo
 y pisa su carne en el charco de sombra meridiana.
 (...)
 Desde entonces,
 operamos
 saliva
 múrice
 estearnina
 (“En un lugar no identificado”, 2015, p. 167)

Las sustancias corporales de hombres y animales, como la estearnina y la saliva, pueden leerse como una alusión a la finitud de la que sólo se salvaría el múrice, animal infrecuente en la fauna daviliana, ya que él prefiere en muchos textos utilizar la palabra caracol o sintagmas como “divino crustáceo” en “Canto a Guayaquil” (2015, p. 17), o bien definirse a sí mismo como “hijo del molusco”. Este universo de intercambios orgánicos se extiende a la esfera espiritual “ardillas religiosas” (1993, p. 33). En la poesía daviliana abundan imágenes en las que los animales están transidos de las sensaciones y emociones humanas: “langostinos trémulos” (2015, p. 22), estos rasgos se expresan en oxímoros como “Dulces bestias” (1993, p.32)

2.3. La conquista de la transparencia: los astros, la gacela y el ángel. Período cromático

De este periodo se han considerado los primeros poemas de Dávila y los dos primeros libros, *Oda al arquitecto* y *Espacio me has vencido*, publicados en Quito en 1946¹⁶⁴. En este periodo es muy clara la imagen animal y su realidad correspondiente. Por ejemplo, en “Canto a Guayaquil”, se alude a los pocos animales marinos que corresponden al litoral ecuatoriano. Los animales son del litoral ecuatoriano. Al ser Guayaquil un puerto, un lugar de paso, tránsitos y despedidas se poetizan recurriendo a las aves: “adioses trémulos de palomas y de ánades”, “la golondrina errátil”, etc. El poeta describe esta urbe como el lugar de una “soledad cóncava de aves marinas”. En esta fase en la que los poemas todavía no conforman un libro, ya se anticipa la recurrencia que tendrán los animales de la obra daviñana. Podemos observar cómo esta reiterada ubicuidad de animales aún mantiene concomitancias con aves del modernismo como palomas y ánades, así como la relación del animal con su propio medio. Esta relación se pierde en escritos posteriores más cercanos al surrealismo, donde no hay un entorno ni una toponimia, puede tratarse de cualquier lugar o incluso puede ser una ensoñación: “Dentro del alma del dibujante muerto/ brillarán los muslos en estuches de las sirenas”, (Dávila, 2017, p. 153); los dos versos aquí citados se engarzan con uno de los postulados que más complejizan la imagen: “Por el contrario, creamos una imagen nueva y sólida para la mente, que reúne sin comparación dos realidades remotas que solo la mente ha captado.” (Reverdy, 1977, pp. 25-26)

Desde la publicación en 1938 de la primera versión de “Muchacha en bicicleta”, las imágenes animales de Dávila dan significado a los poemas, además de modular y formatear el contenido, ya que ilustran actitudes, cualidades o semejanzas con el hombre, en distintos instantes y desde diversos planos. Conviene decir que la relación semántica del poema, iniciada por el animal, no acapara ni vuelve fijo su significado, al contrario, la imagen animal da inicio, casi siempre, a una cadena de imágenes subordinadas al significado animal que guardan concomitancia con las relaciones textuales. Así en el

164 El primero apareció en el primer número de la colección Cuadernos de Poesía Madrugada. El mismo año se publicó *Espacio me has vencido*, con estudio introductorio de Galo René Pérez. Ambos volúmenes fueron editados por la Casa de la Cultura de Quito.

poema “Muchacha en bicicleta” se suceden una serie de planos cinematográficos, ordenados secuencialmente:

La garza en su equilibrio impar.
 El bebedor de la posada "El Camello de Oro".
 El aguador ciego que conoce la frescura de la pausa.
 El jorobado sobre su bastón maniatado a la Tierra.
 La señora de los ángeles de hilo y vidrio en la ventana.
 El escarabajo sobre su panza de lapislázuli
 y yo, entre los cipreses de la tinta.
 (“Muchacha en bicicleta”, 1993, p. 36)

Abriendo el plano descriptivo, aparece en primer término “La garza en su equilibrio impar”. La analogía de la garza puede asociarse a la muchacha, a la bicicleta o al conjunto formado por ambas. En todo caso, la garza es el ave que significa la inocencia y la pureza en el imaginario poético del autor.¹⁶⁵

Dávila desvía y multiplica el sentido único y restrictivo de los animales convocados en sus textos así, en el segundo verso de “Muchacha en bicicleta”, el animal cumple una referencia de lugar, que remite a algunos *topoi* de su narrativa, como es la posada. Aquí la posada tiene también un nombre de animal, “el Camello de Oro” de connotaciones exóticas y casi baudelerianas, al asociar un animal cuyo hábitat natural se encuentra a miles de kilómetros del espacio andino y atribuirle la materialidad del preciado metal, símbolo por excelencia de la alquimia poética. En la obra de Dávila lo áureo mantiene relación con la luz de los astros estudiados en las teosofías, sin deslindar a los animales “Enciéndeme los dedos con diez discos de oro, /con girasoles y esmeriles ígneos; / y el paladar, con un cáliz de avispas” (2017, p.71). Retomando “Muchacha en bicicleta” observamos que cerrando la estrofa, aparece el escarabajo. La mirada contemplativa que define el carácter y el conjunto textual se fundamenta en la figura del escarabajo sobre su panza de lapislázuli. Como el oro del camello, el lapislázuli de la panza del escarabajo nos remite de alguna manera a la abundancia de piedras y metales preciosos en la poesía parnasiana.

Pero, lejos de la trágica tortuga de Des Esseintes, que muere aplastada bajo el peso de la artificiosa ornamentación de su concha, aquí el escarabajo, asociado a la tinta por

165 Como en estos versos de “Canción a Teresita”: “Novia que viajas sola /en un velero de hostias. / Enamorada pura en edad de la garza / Niña, nupcial, nerviosa / nivea, naciente, núbil” (Canción a Teresita”, 1993, p. 5).

contigüidad con “los cipreses de la tinta” y por su propio color, parece libre de connotaciones fúnebres. Al contrario, vuelve a asociarse con la creación poética y su poder de transformación de la realidad. Podemos intuir la proximidad del sujeto poético con el escarabajo por el uso del plural unos versos después: “te hemos visto” escribe Dávila. Al final del poema, solo quedan ellos dos —“el vagabundo sobre su místico lecho de papel/y el escarabajo sobre su panza de lapislázuli”— y esta asociación última entre poeta y animal es también la ratificación del sueño a la vez contemplativo y creativo que es la poesía.

“Muchacha en bicicleta” muestra además la función de los animales davilianos como engranajes de una estructura jerarquizada y vectores de visualización, simbolización, unificación y transformación. Así en la primera estrofa aparece en primer plano la figura de la garza para sugerir levedad, movimientos rápidos y oportunos, el escarabajo anticipa cierta quietud que se opone al movimiento de la figura central del poema: la muchacha en bicicleta. El escarabajo es el único elemento que se repite tanto en la primera estrofa como en el verso final del poema, es decir, que funciona también como preámbulo y final de una escena. Y es que, según Dávila, el insecto más ínfimo atestigua “la callada amistad de la materia” (Dávila, 1993, p. 14), como dice el verso de “La pequeña oración”.

En las primeras producciones davilianas, como hemos señalado, se mantienen las convergencias con el creacionismo de Huidobro para quien el poeta “es un pequeño dios”, con la diferencia substancial de que Dávila es el dios de las cosas inútiles solo en apariencia y su teología la de los insectos. En otras palabras, las criaturas davilianas como “el escarabajo con su panza de lapislázuli” se fijan en la memoria y la sentimentalidad de quien encuentra estas imágenes; hablamos de encuentro porque el animal daviliano no aparece de forma espectacular, ni siquiera ocupa un primer plano. Su presencia es más bien discreta, disimulada en el mundo de intercambios y trapicheos que explora Dávila.

Hemos apuntado la influencia del creacionismo en la primera etapa daviliana no solo por el imaginario de los artefactos aéreos, sino también porque además de estos, los pequeños vehículos, como la bicicleta de este poema, empiezan a ser integrados en el espacio textual. En la poesía de Dávila de su primera producción encontramos funiculares, trenes, motores, etc. La particularidad daviliana es la predominancia de la figura animal: aquí, la muchachagarza se impone a un artilugio como es la bicicleta, aunque ello no rompe la continuidad entre ambas, por lo que forman una sola imagen. En la lírica daviliana de este primer periodo puede observarse la recurrencia de metáforas de animales alados. De esta época

citamos en “Carta a la ternura distante”: “Sonidos de ave de ceniza/ temblor de un jilguero entre los mimbres/”; en “La casa abandonada”: “Profundos caballos de polvo/ seco lienzo de aves olvidadas”; y en “Canción del tiempo esplendoroso”: “el peso de un pájaro recorría el muro”.

Las primeras producciones de Dávila nos reconducen al creacionismo de Huidobro, que reclamaba un paso del ejercicio mimético al poético y que concebía como eje central del poema al autor autodenominado como “el pequeño dios”. El “Manifiesto Creacionista” huidobriano de 1916 dice:

El hombre ya ha inventado toda una fauna nueva que anda, vuela, nada, y llena la tierra, el espacio y los mares con sus galopes desenfrenados, con sus gritos y sus gemidos.
Lo realizado en la mecánica también se ha hecho en la poesía. (...)
Si el hombre ha sometido para sí a los tres reinos de la naturaleza, el reino mineral, el vegetal y el animal, ¿por qué razón no podrá agregar a los reinos del universo su propio reino, el reino de sus creaciones?” (Huidobro, 1916)

Dávila converge con algunas ideas creacionistas, específicamente con la incorporación de los inventos de la técnica, máquinas, motores, etc. Sin embargo, también hay profundas divergencias con este movimiento, pues el autor ecuatoriano da un giro al postulado creacionista del poeta como “un pequeño dios” por los siguientes aspectos: primero, en consonancia con la cultura andina, para Dávila la obra es un trabajo conjunto, no individual; segundo, Dávila concibe el trabajo del poeta como el de un mediador o chamán que se contrapone a la figura del “pequeño dios” y, en ese sentido, tal como escribe en el poema “Hágase”, Dávila persigue obras de “pormenor continuo” o, como las denomina en otro texto, “naderías”.

Aunque Dávila mantiene la idea de la imagen como magia y la escritura como proceso alquímico, el trabajo del poeta para él es una “hechura” que se opone totalmente a la idea huidobriana de la poesía como “el reino del poeta”, un individuo soberano y por sobre los demás. Contrariamente Dávila reivindica el origen común de todas las criaturas y también el anhelo compartido de volver a un lugar inmemorial: “Porque todos somos oriundos de una celeste comarca en la que el oro aún no es metálico, y el agua es solo un tenue esquema vaporoso. Todos hemos venidos de allá, pero son pocos los que pueden retornar a voluntad.” (Dávila, 1993, p. 218). Estas palabras de César Dávila sintetizan uno de los aspectos que movilizan su escritura: el deseo de volver a un lugar originario. Al respecto Galo René Pérez escribe en el prólogo del primer libro de Dávila:

César Dávila Andrade, antes que se tendieran para ti los caminos, tus ojos ávidos conocían ese paisaje que yo he creído ver, con honda nostalgia en aquella claridad de espejo para la distancia que es tu poesía.

En verdad no sé, amigo mío, por qué, sentimos ya, sin embargo, de nuestra juventud ésta ansiosa vocación de regreso.

2.4. La nube, la bruma, el rocío

En la combinatoria de “Oda al Arquitecto” (1946), rotan los elementos de la poética daviñana de la materia “Oh arquitecto de las gaseosas manos /los candelabros alzan su lengua hasta tu nombre /y mi alma adelgazada te besa entre las cosas”. En estos versos iniciales, el autor atribuye al creador las manos sugeridas o delineadas en la materia privilegiada por Dávila, lo gaseoso, lo iridiscente, lo que no tiene forma definida y cuya naturaleza, aunque sea visual y perceptible, cambia ante nuestros ojos, despierta imágenes borradas y concibe otras que no alcanzan a definirse. Dávila recurre a la polisemia de “lengua”, vocablo que remite a la lengua del fuego y a los sistemas lingüísticos de las diferentes lenguas para “nombrar” a Dios. De acuerdo con Bachelard, ambos sentidos tienen como destino la verticalidad. Dice el filósofo al referirse a la llama: “La llama conserva su forma y corre rectamente, como un pensamiento claro, hacia su destino la verticalidad” (Bachelard, 2006 p. 18). La religiosidad impregna también los versos siguientes, subrayando cierto orden y correspondencia entre las estaciones, los elementos naturales y las fases de la creación divina:

Tú en el confín que abrieron las blancas jerarquías
para ordenar el vuelo de las primeras aves
al fondo de una época hoy secreta en sus ojos
Tú en los arcos profundos de las aguas genésicas
que labraron un tímpano para las caracolas
 (“Oda al Arquitecto”, 1993, p. 6)

El campo semántico de la naturaleza provee al poeta de imágenes asociadas a la primavera, inseparable de las aves: “Por ti las golondrinas llevan las primaveras/ con tembloroso luto a través de los mares”. El imaginario de las aves se va tejiendo paralelamente a las alabanzas al Creador: “Por ti tienen los nidos modelada con briznas/ la copa fiel y tibia de un seno femenino”, “Por ti las codornices tienen voz de trigo”. El desarrollo de esta serie de

imágenes parece detenerse en estos versos “Tú, en el dorado toro que piensa en el otoño/ y en su lenta conciencia que aún no tiene bordes”. Mientras que los versos que se referían a las aves despiertan ternura por la fragilidad que representan, la aparición del “toro dorado del otoño”, animal dotado en el poema de pensamiento y conciencia, nos remite a las deidades arcaicas de los cultos solares agrarios.

Las conjunciones de los animales y los elementos de la naturaleza varían en cada texto daviliano. En “Oda al Arquitecto”, se mantiene la conjunción de las imágenes animales y los elementos fluviales: “Tú, en el hombro desnudo del arroyo en la espuma”, “En el temblor concéntrico de los lagos heridos”. (Dávila, 1993, p. 8)

El ojo daviliano, en este periodo tiende a describir sus visiones casi en orden de aparición; sin embargo a nuestro entender el poeta ordena sus imágenes como si proviniesen de una mirada tangencial casi subrepticia, cuya finalidad es guardar celosamente el verdadero motivo o tema del poema. Así, a lo largo de la “Oda al Arquitecto” el poeta alaba la grandeza del Creador, alterna símbolos de la francmasonería con alusiones al Antiguo Testamento, pero subrepticamente glorifica la naturaleza y vuelve a describir y a labrar sus figuras recurrentes: “Por Ti las codornices tienen voz de trigo / y las hojas de invierno usan guantes” (Dávila, 1993, p. 8), por citar un ejemplo, como si, en lugar de querer eternizar la gloria de Dios, buscara en ráfagas de instantes eternizar la naturaleza, concebida como un gigantesco sistema regido por un creador: “Irreal/perenne. Altísimo e Íntimo” (Dávila, 1993, p. 6). El carácter religioso del poema se traspasa también a los insectos: “Por ti usa la abeja su brújula de rosas/ buscando su capilla a través de los árboles”. (Dávila, 1993, p. 7). Esta imagen de la naturaleza, a la vez que la enuncia, la reconstruye desde sus componentes mínimos: “en el yodo secreto del pie de los hongos/ sobre sus cabecitas de tierno pan mojado”. Carrera Andrade resuena en estos versos de Dávila.

La climatología y los fenómenos atmosféricos son metaforizados por metales y animales que a su vez conforman ramajes: “En el estío de oro y torres de amaranto / que llega con centauros y cargas de berilo / y con rojos ramajes de escorpiones heridos” (Dávila, 1993, p. 7). La imagen de los escorpiones rojos se sustenta en los colores del berilo y cierto aspecto vegetal que tienen las partes del cuerpo animal.

Indudablemente el legado del Romanticismo pervive en el imaginario de Dávila, confrontándolo con la visión un tanto utópica de una reconciliación entre naturaleza salvaje y civilización humana. César Dávila selecciona conscientemente palabras, tejiendo una red tan amplia como maleable, aunque el autor propone un acercamiento a lo desconocido, a lo que se diluye: “las gaseosas manos”; son precisamente las imágenes animales las que se ocupan de mantener un campo objetivo evitando la deriva hacia una escritura impenetrable.

En esta oda, los campos conceptuales de lo visible y lo invisible se entrelazan: el animal introduce corporeidad en lo inefable, de modo que el poder divino y la naturaleza restauran su vínculo. La imaginería daviliana se retroalimenta de lo cambiante y permanente de la naturaleza. El autor desplaza su discurso por diferentes planos; los motivos menores se van engarzando en una serie de ecosistemas de los que se destaca su forma de resistir a la climatología. Los enunciados se direccionan en un plano ascensional hacia la “tibia arborescencia que lactan las gacelas” (Dávila, 1993, p. 7); sin embargo, no permanecen en ese plano, ya que el poeta entrecruza causa y consecuencia: “débil memoria de la nube en el agua”; y presenta a la lluvia como “agua hija de nube, nutritiva y delgada”. Estos fenómenos atmosféricos se constituyen en la metáfora ideal para expresar un estado emotivo: “la secreta nube de la melancolía”. Los fenómenos atmosféricos, tan poco delimitados, indivisibles entre sí, dan lugar a una rotación semántica muy explorada en la poesía daviliana. La liviandad atribuida a las manos del Creador en “Oda al Arquitecto” predomina en los poemas de Dávila de la etapa cromática, la imagen de este periodo tiene como soporte esta materia tan leve, en “Variaciones del anhelo infinito” leemos:

Si alguna vez tus manos se elevaran
tanto hacia el aire que no fueran materia
sino el deseo de sentir el alma
celestes y silenciosas de las cosas...
(“Variaciones del anhelo infinito”, 1993, p. 17)

Estos versos dan cuenta del anhelo de encontrar el ánimo de la materia, el poeta indaga en la contundencia de la cordillera y en lo que no llega a corporeizarse o lo hace efímeramente. Niebla, bruma, materia gaseosa constituyen materias precisas para elaboraciones imaginarias. En consecuencia emergen imágenes, que expresan la necesidad de establecer una relación entre estos elementos de condición indecisa, en proceso de ser

imágenes; el poeta a veces espectador de los fenómenos de niebla, brumas o nubes, las articula en metáforas, analogías, etc.

En “Oda al Arquitecto” puede observarse el distanciamiento tanto de los presupuestos del creacionismo huidobriano como de algunas imágenes darianas que tanta repercusión y réplicas generaron en la poesía hispanoamericana. Cuando Dávila escribe “Espacio me has vencido” (1946), el apogeo del mundo dariano con todos sus objetos tiene vigencia todavía. Por esta circunstancia consideramos que “Espacio me has vencido” es un adiós a ese mundo artificial que no le interesó significativamente a nuestro autor.

Adiós claras estatuas de blancos ojos tristes.
Navíos en que el cielo, su alto azul infinito
volcaba dulcemente como sobre azucenas.
(“Espacio me has vencido”, 1993, p. 9)

Pronto estas imágenes serán sustituidas por las de la etapa telúrica, pero antes detengámonos en lo que son el tono y las “buenas maneras davilianas”, pues precisamente su práctica ha incidido para que este periodo sea el más valorado de la producción de Dávila.

2.5. Las buenas maneras davilianas y el imperativo sapiencial

Cuando hablamos del tono nos referimos a las maneras de un autor de expresar o sostener un discurso, incluimos el discurso poético, ello implica una escena de enunciación y la reputación de quien emite un texto. El receptor, a su vez, según las circunstancias y los objetivos de ese texto, evalúa las ideas y las maneras de decirlas.

Pere Ballart esclarece en que consiste el talante o el tono del poema: “aquella cualidad en virtud de la cual el estilo de todo discurso debe ajustarse a la condición y carácter de quien lo pronuncia, así como la ocasión en que se supone que lo hará” (Ballart, 2005, p. 260), entendemos, pues, que el tono se configura también por la reputación de quien enuncia ese discurso, su imagen, su apariencia, su credibilidad, es decir, que el texto exige un pacto de confianza, cierta garantía que proviene del “carácter” de la voz enunciativa, consecuentemente hay una construcción del autor dentro del discurso y otra fuera de este;

desde nuestro punto de vista la coherencia entre uno y otro repercute en la aceptación, rechazo o entusiasmo que despierta un texto dado, por muy imaginativo y ficcional que este pueda llegar a ser.

En el caso de Dávila su poesía amplía y complementa la imagen que tenemos del autor, un poeta artífice, escribir para Dávila es una tarea, un oficio, esta idea de la creación lo aleja del poeta torremarfileño que rechaza a la burguesía, también se aleja de la idea del poeta como iluminado, Dávila parte de una subjetividad individual hacia la subjetividad colectiva, es el poeta mensajero, sabe que tiene un público, por ello muchos de sus textos se dirigen hacia un colectivo, sin olvidar las “buenas maneras” o “el decoro”, términos que según Ballart ha de tener la voz enunciativa para lograr la atención y una escucha favorable. En este sentido, Dávila adopta un *ethos* profundamente amoroso, un apego al mundo, a sus criaturas y a sus objetos, pero sin erigirse en voz autorizada, ya que Dávila usa el imperativo en pocas ocasiones:

Amad toda esta vida en la que Dios transita.
 Esta alegría inmensa de ser hombres.
 El don de hablar con amor toda palabra.
 Esta certeza de morirnos una tarde.
 (...)
 Amad los cataclismos en su crueldad perfecta.
 La primavera henchida de nidos y espigas,
 perfumada y magnífica, gozosa e inconsciente.
 La mariposa blanca que recibe en sus alas
 todo el profundo peso de las noches de mayo.
 Los astros, las montañas; la gacela y el ángel.
 La luna, los arroyos, el mar y los adioses.
 La gloria de que el cielo sea un estado de alma
 Y la delicia oculta de morir en los dioses.
 (“Invitación a la vida triunfante”, 1993, p. 15)

Si algún poeta de la época de Dávila tenía todas las posibilidades de crear un discurso sapiencial y “enseñar” ese fue César Dávila, sin embargo, generalmente se percibía como un aprendiz, en ello radica la asertividad de su tono casi en la totalidad de su escritura. En el poema aquí citado el tono instructivo como el de la parábola se suaviza por la palabra “invitación”, que aleja al texto de Dávila del imperativo sapiencial, precisamente, no hubiese desentonado este imperativo viniendo de Dávila y conociendo sus pesquisas en pos de la sabiduría, pero él prefería la plegaría, así lo sugieren algunos títulos como por ejemplo “Pequeña oración”. La voz enunciativa de “Invitación a la vida triunfante” se

dirige a un público existente y posible, para instar a amar a entidades que no son inexistentes, pero sí abstractas o virtuales como es el caso de Dios. Más que un imperativo sapiencial, gran parte de la poesía daviliana se constituye en una práctica votiva, donde las imágenes, las reproducciones populares de animales, manos, cabezas, flores, escritos, fotografías etc. son ofrendadas como agradecimiento y también como expresiones del deseo de alcanzar buenas cosechas, animales fértiles, el alivio y sanación de hombres y animales enfermos, etcétera.

En ese sentido el tono daviliano revela una voluntad y un deseo de consuelo, no individual sino comunitario. Ballart nos transmite que el tono adecuado sería aquel que consigue “comunicar una emociones con la máxima justeza” (Ballart, 2005, p. 270), precisamente uno de los aspectos genuinos de la obra de Dávila es la transmisión de imágenes vivificantes, con justeza, ello ha decepcionado a muchos lectores que han buscado en su obra la predominancia de la muerte, es indudable que está presente, pero no en la densidad de algunos poemas pizarnakianos o de poetas de la “generación decapitada”, de modo que una de las principales cualidades de los textos davilianos de su primer periodo es el tono adecuado.

Para ligar lo concreto y lo abstracto en “Invitación a la vida triunfante” se intercala elementos concretos, específicamente la mariposa y la gacela predisponen al lector a la existencia del ángel. En este poema encontramos varios temas tratados por Dávila: Dios, los hombres, las palabras, la amistad, la melancolía, el alma, etc. Diremos que todo el poema nos resulta amable, porque nos atañe. En este sentido y siguiendo a Ballart el tono es “un excelente indicador de los sentimientos, estado de ánimo y opiniones del yo poético (...) nos informa tanto del carácter del mensaje como del grado de confianza que permiten sus interlocutores” (Ballart, 2005, p. 261). El tono general del discurso daviliano está expresado en el verso de este mismo poema: “El don de hablar con amor toda palabra.” (Dávila, 1993, p. 15). Sin embargo, lo aquí apuntado no es extensible a la narrativa en la que el autor en varios momentos elabora un discurso sapiencial, en la voz de figuras religiosas (curas, capellanes, maestros de ritos iniciáticos) discursos con tonos trágicos y proféticos en donde el animal es metáfora didáctica privilegiada, como la hormiga del cuento “Las nubes y las sombras”:

El caballo pacerá nuevos pastos en espejos de verduras; la rana croará junto a la mandolina abandonada; la perdiz olerá delicadamente la escopeta del cazador difunto; los últimos moribundos vomitarán sus almas, los vientos se llevarán las gárrulas des-hojas; el pastor volverá por la tarde a la aldea y no hallará ni rastro de muros. Porque habrá pasado entonces una hormiguita ¡Vedla dará cada mil años una sola y delicadísima vuelta al mundo abandonado! y la Eternidad no habrá siquiera empezado! ¡La Eternidad! ¡oh jóvenes! (...) En tanto que esa hormiguita da la vuelta sólo Dios, solo Dios! (Dávila 2018, p. 30)

Tanto el narrador como el poeta adaptan el discurso y la ocasión a su receptor, ello es evidente en este fragmento, donde el imperativo sapiencial es traído hábilmente al discurso del Rector de la Abadía dirigiéndose a un grupo de jóvenes novicios, el tono es el que corresponde al personaje y al escenario: el púlpito un convento.

Precisamente el cambio de tono hace distinguible el paso del primer al segundo periodo de producción lírica de Dávila. Los cambios en la lírica daviliana se han sedimentado en dos sentidos. Por un lado, Dávila ha abandonado casi por completo el imaginario lírico del modernismo, de modo que violines y algún otro instrumento aparecen desperdigados, pero lejos del tono crepuscular, solipsista y ensimismado de la mayoría de los poetas modernistas, especialmente de los ecuatorianos. Por otro lado, como si se tratara de un artesano ceramista que ha de mantener sus moldes para continuar trabajando, las figuras del primer periodo serán para siempre el patrimonio del poeta: los ángeles, las gacelas, los cóndores tendrán su hábitat en el poema daviliano. Afirmar que esta imaginería solo resulta eficaz en los poemas de Dávila puede parecer temerario. Sin embargo, no tenemos noticias de que el eje o el haz isotópico montaña-nube-gacela, por citar un ejemplo, haya sido desarrollado en otro lugar con la prolijidad y el tono davilianos.

Retomando “Invitación a la vida triunfante”, podemos observar la independencia creadora de Dávila en el uso que hace de figuras animales tan recurrentes en la poesía como la mariposa. Los versos “La mariposa blanca¹⁶⁶ que recibe en sus alas/ todo el profundo peso de las noches de mayo” son indicadores del modo en que el poeta subvierte, reinventa o restaura las imágenes animales. El poema evita metaforizar al animal o reducirlo a la

¹⁶⁶ Este color permite la analogía de los ángeles con algunos animales aéreos del mismo color, como la mariposa blanca de mayo. Respecto al simbolismo del ángel afirma Juan Eduardo Cirlot: “el ángel simboliza la sublimación, la ascensión de un principio volátil, espiritual” (Cirlot, 1992, p. 69), de manera que se forman combinaciones de significados universales como el color blanco, el ángel y la mariposa con otros más prosaicos como la pana, el cesto; en la mezcla de estos elementos predomina la ausencia, lo que se desvanece y que puede dirigirse hacia la altura.

abstracción de lo simbólico. Así la mariposa, símbolo del alma en la poesía de Darío, en Dávila da paso a un significado que funciona articuladamente con otras figuras del imaginario alado y aéreo daviliano como el ángel y la gacela. Nubes y animales se presentan como paradójicos fragmentos de un todo universal e infinito.

Dávila concibe el trabajo poético como el gesto de dar voz a lo silenciado, a lo invisible, hablar por los demás. En este sentido se ha encontrado influencia nerudiana por su vocación de penetrar la materia, por el discurso humanista; sin embargo, el intercambio animal/humano es pleno en Dávila, pues en poemas como “El ebrio” asume la escritura como el soliloquio de una mosca:

Porque el ventrílocuo escribió en un velo
el soliloquio de la mosca,
ir de oído en oído hacia el Silencio.
(...)
Temblar como una copa en las manos de un loco
y temer que la llaga termine
en la hora de la muerte.
 (“El ebrio”, 1993, p.38)

Las imágenes del loco son infrecuentes en la escritura daviliana, en el texto la locura proviene de la embriaguez, que es en sí una herida que el poeta vaticina llegará hasta la hora última de su vida.

Extender el Cielo hasta el otro lado de Dios.
Y extender la carne
Hasta el último clavo del Gólgota.
Hasta que el Ángel se deshaga en papel y en agua.
y, luego, escuchar: “Esta es mi Sangre”
Y embriagarse sin calor y sin pecado.
 (“El ebrio”, 1993, p. 38)

Y en este momento el registro bíblico vuelve a aparecer, pero la intención del mismo es renunciar a toda salvación posible, hasta la desaparición del ángel. Los signos de la religiosidad católica que profesó en su infancia son recurrentes en su poética, se tejen paralelismos entre la ebriedad y un estado de gracia en el que la beodez no es sancionable. La Pasión de Cristo es una analogía a la del ebrio y se pone el acento en la animalidad que vinculan la beodez y la pérdida de conciencia como un estado de caída. No obstante, la voz poética conducirá su exploración: “Ir de animal en animal” o “Ir de luna en luna”. Estos planos antitéticos son los privilegiados en su poética, a ellos se ajusta el dinamismo

vertical en su poesía en un movimiento de elevación y caída. Sin embargo, en el último verso se redime al que tiembla “como una copa entre las manos”, el cielo se ha extendido “hasta los ahogados Señor”.

Las imágenes davilianas constituyen auténticas cajas de resonancia donde los ecos del pasado de la humanidad adquieren nuevos significados, en esta primera etapa estos significados son más accesibles, las alegorías, más directas. Puede decirse que las fuentes universales, como son las fuentes bíblicas, prodigan al poeta imágenes de cercanía, como si el imborrable provincialismo del autor se adaptase más a lo universal que a lo hispanoamericano.

En este sentido no hay ruptura o discontinuidad con el sujeto que se espía a sí mismo, pero no como un ser fragmentado y en soledad, pues se subraya el hecho de compartir un tiempo, un espacio y una vida comunes. La imaginería que proviene del espacio geográfico implica indagar en ese espacio tanto geológica como culturalmente. Dávila configura visiones especulares que van y vuelven desde el espacio hacia la subjetividad, de modo que su poesía nos ofrece secuencias como si su ojo estuviese dotado de una cámara cinematográfica bajo cuyo enfoque todo es registrable y digno de ser mencionado.

“Catedral Salvaje” es un poema en el que se registra el telurismo que ha servido para que se considere la producción daviliana, a partir de este texto, como “experimental telúrica”. En efecto, gran parte de la poesía anterior a “Catedral Salvaje” está impregnada del deseo de superar la finitud y, en este contexto, las formas ascensionales, como las ya señaladas, hacen percibir al lector esta liviandad y transparencia; sin embargo, cuanto más se eleva el sujeto lírico daviliano, más el magnetismo de la tierra lo arrastra poderosa e inevitablemente: “El inmenso vientre ancestral, profundo, como un floripondio en la noche volvía a absorberlo con su sagrada e inalienable animalidad. La madre múltiple alzabase ante él, con su infinita escala de regazos de caracol, con el manantial sucesivo de todas las lactancias” (Dávila, 1993, p. 218). El acecho de la tierra, la llamada impostergable que Dávila encuentra en la poesía de Carrera Andrade, no deja de ser la expresión daviliana del deseo de ser alimentado y alimentar a la tierra. Lo que eran iridiscencias huidizas toman forma y las nubes adquieren el “peso de semovientes” y por entre ellas empieza el descenso.

2.6. “Catedral Salvaje”: la visión del espacio

En “Catedral Salvaje” Dávila aúna su domeñada técnica de ofrecer visiones o planos de perspectivas múltiples para abarcar una totalidad de un modo omnisciente. En este caso el ojo daviliano da cuenta de todo su esplendor:

¡Y vi toda la tierra de Tomebamba, florecida!
 ¡Sibambe¹⁶⁷, con sus hoces de azufre, cortando antorchas en la altura!
 Las rocas del Carihuayrazo¹⁶⁸, recamadas de sílice e imanes.
 ¡El Cotopaxi, ardiendo en el ascua de su ebúrnea lascivia!
 ¡Hasta la mar dormida en la profundidad,
 después de tanta audacia estéril y voluble!
 ¡Todo ardía bajo los despedazados cálices del sol!
 ¡Las infinitas grietas corrían como trenzas oscuras
 sobre los bloques poderosos en que respira cada siglo el Cielo!
 ¿Qué profundos centauros pacen sobre tu corteza embrujada?
 ¿Qué dromedario, ardiendo, come tu polen
 y lame tus piedras claveteadas de rocío pálido y amargo?
 ¡Aquí suena en la noche un pedazo de costilla contra el aire!
 ¡Alguien pretende huir de su semilla como de un chorro enloquecido!
 (“Catedral salvaje”, 1993, p. 23)

Desde la altura el poeta moviliza las imágenes con el trasfondo de la cordillera andina, en principio su visión es totalizadora: “Vi *toda* la tierra del Tomebamba”, “*Todo* ardía bajo los despedazados cálices del sol¹⁶⁹”; esta imagen total está marcada por el adjetivo “florecido”, que informa al lector de la condición viva de estas visiones, así como sus dinámicas de ascenso y descenso. La verticalidad se impone y hace que desde la altura los ríos sean comparados con “trenzas oscuras” y las montañas con “bloques en que respira cada siglo”.

Los planos tanto de la inmensidad, así como de la miniaturización, solo son susceptibles de ser transmitidos en imágenes, impuestas por la fuerza de la naturaleza y la geología. “Catedral salvaje” evidencia los cambios fundamentales respecto a las imágenes del periodo anterior de la escritura daviliana; en este sentido, un rasgo nuevo consiste en

167 Sibambe es una parroquia rural ecuatoriana, fundada por Francisco de Cárdenas, en 1574. Toma su nombre de los aborígenes de la zona. En la época incaica fue la sede de la fortaleza real que hizo construir Huayna-Cápac. En la época de Dávila y hasta la actualidad pertenece al cantón Alausí de la provincia de Chimborazo, que a su vez toma el nombre del volcán en cuyas faldas se edificaron lugares como este.

168 Volcán cuyo cráter permanece congelado la mayor parte del año, en lengua quechua significa laguna congelada.

169 Las cursivas de este verso son nuestras.

ofrecer imágenes del momento mismo de la actividad volcánica: “El Cotopaxi ardiendo”. Como todas las imágenes de naturalezas extremas, este hecho real percute en el lenguaje, ya que el imaginario volcánico implica una apabullante creación verbal. Pareciera que la violencia subterránea sólo puede ser expresada en metáforas, algunas de ellas conformadas por animales: “¿Qué profundos centauros pacen sobre tu corteza embrujada?/ ¿Qué dromedario, ardiendo, come tu polen/ y lame tus piedras claveteadas de rocío pálido y amargo?” (1993, p. 23)

El volcán Cotopaxi en erupción se convierte en la verbosidad de “Catedral salvaje” para dar cuenta del entusiasmo poético ante tal visión. El traspaso de una imagen sensible pero arrolladora también acentúa el arrobamiento del autor. Pensamos que precisamente los volcanes metaforizan los estallidos de imágenes de “Catedral salvaje”. Debido a ello, a este poema se le ha encontrado tintes de gongorismo y de barroquismo. Pese a lo apabullante de las imágenes, se mantiene cierto orden, puesto que Dávila distribuye sus imágenes como un montaje, de modo que la posición inadecuada de alguna de ellas pone en riesgo toda la estructura. En sus palabras: “Ni lo parasitario ni lo recargado; ni adorno, ni oropel. Solo la palabra que brota de los secretos diálogos de la vida con sus criaturas”. (Dávila, 1993, p. 236). En este sentido, la condición viviente de las criaturas daviilianas es explorada y revelada totalmente, pues “Catedral salvaje” propone imágenes donde lo biológico adquiere tintes de antropofagia y todo lo existente puede ser devorado y ser ofrendado:

¡El cóndor y la moscarda mínima ofrecen diariamente
sus huevos grises y sus cenizas voladoras al Altísimo!
¡Quebrantan, roen, lamen y esmaltan el cadáver del amo,
las alimañas, las flores sedientas, las corolas carnívoras,
las mariposas vagabundas, las orquídeas de la fornicación!
(“Catedral salvaje”, 1993, p. 31)

El realismo orgánico de los animales pone en entredicho la “grandeza del hombre”, pues lo más contrapuesto a ella es la miseria del excremento animal. Leemos en un verso de este poema: “¡Te llamas bosta de animal!, quemada contra su mismo corazón” (1993, p. 23). El crítico mexicano Vladimiro Rivas Iturralde hace el siguiente registro: “He inventariado en el poema más de veinte acciones alusivas a la devoración: mordisquear, morder, comer, devorar, masticar, ofrecer viandas, tragar, roer, lamer, adobar, etc. Todas las criaturas se ofrecen en sacrificio para ser devoradas por otras: todas se nutren de todas en esta

catedral.” (Rivas, 2004, p. 24). En la estampida de imágenes de “Catedral salvaje” la naturaleza es un animal:

¡Inmensa eres! ¡Entre madejas de trigos y cabuyas te retuerces, dormida!
 ¡Y te entregas mil veces como una ría ociosa
 sobre mantos de piedra, devorados por el cielo!
 ¿Qué animal es ése, de ojos de mujer, que mira los nevados
 como un aposento de espejos o una piedra de placer?
 Mastica con lenta gracia y yace entre volcanes
 (Catedral salvaje, 1993, p. 24)

Estos versos retratan la naturaleza y la geografía con todos sus aspectos cambiantes, su docilidad y su ingobernabilidad, sus atributos femeninos, la agitación y el reposo. De esta mezcla aparecen dos imágenes contrapuestas:

Abajo veo una delgada vicuña mordisquear tus hojas frías.
 Veo al loro gárrulo maldecir su lengua seca como la nuez
 (“Catedral salvaje”, 1993, p. 24)

La lenta temporalidad geológica puede asociarse a la vicuña y su mansedumbre, puesto que se precisan milenios de geología para que pueda formarse un valle donde este animal pueda pastar, pero esta imagen se interrumpe para introducir el parloteo del loro. En esta sucesión de imágenes se reunifican animales de la sierra y del trópico ecuatorial para incidir en la gran altura desde la que se da cuenta de estas visiones. En el cataclismo de formas y substancias la escucha del sujeto lírico se extiende, se afina. Si bien las imágenes de los sonidos de la cordillera ya aparecen en la narrativa, la diferencia con las de la lírica es que básicamente en la narrativa predominan los ruidos de insectos pequeños, de su aleteo o de animales de tamaño mayor como el caballo. Contrariamente, en “Catedral salvaje” los ruidos provienen de la alimentación de los animales:

¡Oigo a millares de ratas hambrientas,
 royendo tus estribos de almidón en la noche!

La uña del comején tiene la fosa en que se hospeda la basílica;
 pero no suena porque trabaja al son de las palabras.
 (“Catedral salvaje”, 1993, p. 24)

La inserción de los roedores contrasta con las figuras como la de “la uña del comején”, como si se tratase de una especie de síntesis de lo minúsculo, pues su uña aloja una

basílica. Indudablemente el poeta despliega un imaginario microscópico. El insecto trabaja “al son de las palabras”, por lo que puede considerarse la autorrepresentación del poeta, quien por esa época, además de trabajar en sus creaciones, indagaba en la lengua quechua y el pasado prehispánico. Por ello, no podemos dejar de observar en estos versos una simbiosis del poeta con una lengua amada y misteriosa que suscita la aparición del cóndor, animal andino por excelencia:

Allí yace el cóndor con su médula partida y derramada por la tempestad!
 ¡Amauta valeroso, toda verdadera canción es un naufragio!
 ¡Aquí no cantará nunca el pajarillo matinal!
 (“Catedral salvaje”, 1993, p. 25)

El cóndor andino planea en “Catedral salvaje” en la figura de un amauta¹⁷⁰, es decir, como un guía sabio, pero caído, vencido por la tempestad. La figura del cóndor sirve para cerrar la estrofa y delimitar el territorio andino, no apto para “el pajarillo matinal”. Estas imágenes, hasta cierto punto, mantienen coherencia. Recordamos aquí la imagen de la narrativa donde un conejo era vapuleado por el temporal; este instante en que la intemperie y la inclemencia meteorológica aniquilan al conejo es vivido por el cóndor de este poema. Desde nuestro enfoque, en la imagen de altura y poderío de la naturaleza metaforizada como una “Catedral salvaje”, el cóndor es el único animal no devorado por otros animales, sino por la tempestad:

Aquí todo vuelve al corpúsculo o al trueno!
 ¡Dios mismo es sólo una repercusión, cada vez más distante, en la fuga de los círculos!
 ¡Su mansión chorrea en el ojo que ha cesado de arder y que empujan las moscas quereseras!
 ¡Oh, arriba, en las rojas mesetas desolladas por el viento, las termitas suspenden su bolsa de miel negra!
 (“Catedral salvaje”, 1993, p. 25)

170 *Amauta* es un término que tiene su origen en el aimara y en el quechua, designa a una persona sabia, experimentada. El amauta estaba muy ligado al inca: además de conocer temas astrológicos y administrativos, era el encargado de transmitir el pensamiento y la historia de los antepasados. Se le consideraba un vínculo espiritual entre la naturaleza y las personas. Los amautas recibían una educación distinta a la de otros miembros del incario. El amauta era el compositor de cantos que glorificaban los hechos y hazañas de los antepasados del inca, recitados en las grandes ocasiones. Por otro lado, era un consejero de la legislación, ejercía total influencia en el soberano y su familia. Actualmente se considera como amauta a una persona anciana investida de autoridad moral.

Lo cataclísmico colma y desborda “Catedral salvaje” para ser reconstruido, una y otra vez por las imágenes de animales. Así, cuando se refiere a las embarcaciones de los conquistadores son representadas como: “¡Pájaros de las grandes aguas, sobre maderos perdidos!” (1993, p. 25). En este verso ya es rotundo el interés estético y el interés histórico social del autor, que lo impele a realizar una prospección en dos sentidos: por un lado recuenta la historia ancestral de los pueblos andinos y, por otro, las imágenes para tal recuento provienen del fondo de la tierra, de modo que lo que había sido visión desde una altura infinita acentúa su descenso hasta los magmas subterráneos.

2.7. La lógica de las metáforas telúricas

Las metáforas volcánicas ilustran la potencia y telurismo de la imaginería daviliana y “Catedral salvaje” constituye un desbordamiento de imaginación; no obstante, lejos de ser una fantasía, hay una relación lógica y concreta de este torbellino. Las afirmaciones del autor, en el ensayo “Teoría del titán contemplativo”, ratifican el lugar desde donde eclosionan estas imágenes:

La naturaleza, la Madre milenaria, descubriéndose los senos le llamaba a través de los árboles ya invisibles, de los archipiélagos sumergidos; de los jardines en algo insonoro de cuarzo. El inmenso vientre ancestral, fecundo como un floripondio, en la noche volvía a absorberlo con su inalienable y sagrada animalidad. (Dávila, 1993, p. 213)

Dávila se deja arrastrar por la naturaleza concebida como un animal. Lejos de la animalidad aplicada a las criaturas pequeñas de su imaginario, se muestra a un animal que todo lo multiplica y desecha, sin que la crueldad esté exenta de estos procesos. Por otra parte, esta noción de animalidad muestra lo maleable del concepto de “animal” en la escritura del autor, quien pone el acento en lo telúrico,¹⁷¹ entendido como el magnetismo que ejerce la Tierra sobre los organismos vivos. Dávila rastrea las redes magnéticas, lo invisible de la naturaleza, sus magmas y sustratos mezclados con lo orgánico, en la medida en que animales, vegetales y hombres tienen un principio vital, una tendencia a reproducirse, a crecer y a corromperse que contrasta con la permanencia de minerales y rocas.

¹⁷¹ Hay que recordar que la tierra emite un pulso rítmico que emerge en su superficie y se organiza en bandas telúricas, tanto superficiales como profundas. Un patrón o red regular puede verse alterado localmente por cambios geológicos (fallas), ríos subterráneos, lagos y el mar.

Lo mineral aparentemente es lo opuesto a lo animal y humano, pero aquí el cuarzo es parte de esa relación con un mundo vivo: la piedra guarda la memoria, escenifica la paradójica presencia de una historia subterránea y silenciosa. En este sentido, el imaginario de las piedras figura una piedra cruda, opuesta a la piedra encantada, pasada por el taller del orfebre, signo del alma burguesa que había adornado buena parte del imaginario modernista ecuatoriano, legado principalmente del mundo dariano. En este texto, la roca es la catedral natural:

Vivimos en una Catedral salvaje. Catedral: lo que se levanta a los cielos, la plegaria de piedra, la invocación a Dios. Salvaje: lo contrario a lo civilizado, a lo moderno, a la razón. Catedral: símbolo de unidad con lo infinito; experiencia mística, tan cara al poeta. Pero, además, ‘salvaje’. Tan salvaje que es la roca misma. Y quien haya ascendido al menos una vez al páramo andino podrá dar fe de lo sentido ante la presencia de una naturaleza fascinante, sublime, experiencia del abismo que puede invertirse para ser una experiencia abisal. (Carvajal, 1995, p. 34)

La escritura de Dávila se aleja de imaginarios donde los temas privilegiados son las estrellas o la luna y se reconduce a lo sumergido, a lo recóndito, ya se trate de raíces u otras materias corruptibles, así como de minerales o piedras. En su universo nada existe *per se*: “El caracol en su armazón de tímpano calizo, concebido en anatomía de albúmina contráctil: duendes frutales con cerebelo de almendra humanizada”. (Dávila, 1993, p. 219). Dávila encuentra en el caracol una suerte de prodigio que ilustra la síntesis de la naturaleza. En este sentido las rocas y minerales son parte del mundo animal, están integradas en la geología, la historia de los pueblos andinos paralela a la historia de las erupciones volcánicas es transformada en motivo poético.

El espacio geográfico andino predominante en la narrativa, poco revisitado en la primera etapa de la producción lírica daviliana, reaparece en “Catedral salvaje” y “Boletín y elegía de las mitas” con un vigor desconocido en las letras hispanoamericanas. Es en este momento en que se territorializan:

Desde el Valle del Anahuac hasta los llanos de Venezuela, y desde el altiplano andino hasta la pampa del “sertao”, el mundo de sustancias que el arte puede disponer para la expresión, está casi virgen.” (Dávila, 1984, p. 550)

El acto mismo de localizar los animales en unas coordenadas geográficas tan precisas nos permite decir que el imaginario animal daviliano es el que corresponde a este espacio “casi virgen”, a su geografía rústica, desdeñada, sumergida, invisible. A partir de la década del sesenta este espacio es mirado con detenimiento y explorado poéticamente, como si se tratara de una gran matriz geográfica. Sobre el tratamiento que Dávila confiere a la geografía afirma Rivas Iturralde: “Suramérica es para este poeta más espacio que tiempo; más geografía que historia” (Rivas, 2004, p. 6).

La noción geográfica de Dávila supera el plano específicamente topológico para incluir los animales y la animalidad insertos en un espacio poco tomado en cuenta por la historia literaria que se remite a fechas, obras, etc. Dávila encuentra en la temporalidad de la geografía andina marcos y puntos de referencia, de modo que esta geografía, lejos de ser una manifestación totalmente imaginaria, inicia una correspondencia con una topología real.

La escritura daviliana articula una constelación de imágenes, en las que el poema y el espacio real irradian uno en el otro. En la poesía de Dávila emana la naturaleza bruta, de la cual los animales son una parte consustancial y el soporte poético y real para dar cuenta de un espacio compartido y vivido en profunda interdependencia.

Aunque la imaginación pone en reserva los lugares de la biografía de un poeta y los de su obra, en Dávila el imaginario del espacio andino es rotundo y requiere una representación muy particular; en este sentido cada espacio genera un tipo de poema distinto. En la escritura de Dávila es evidente que lo telúrico del segundo periodo de su producción supone un punto de repliegue de las transparencias y lo etéreo, para dar paso a un espacio material inabarcable. A ello se debe que la producción de este periodo haya sido recogida por su autor con el título “Espacio me has vencido”.

Representar la inmensidad para Dávila implicaba una tarea doble: por un lado, enfrentarse a la percepción de un espacio inabarcable, por otro, lidiar con el lenguaje que pueda dar cuenta de esas percepciones. La geografía andina, por su inmensidad, impone antes la imaginación que la aprehensión.

La imagen daviliana resulta de la indagación en todas las dimensiones, así también en la profundidad; sin embargo, creemos que el poeta no quiere remitirse a una concatenación de imágenes. Al contrario, persigue vivir hondamente en la materia, hacerse uno con ella. Y con este anhelo se incorpora a las transformaciones naturales de las larvas, las fermentaciones, la descomposición y las nuevas vidas surgidas de estos procesos, repetidores de un círculo del que no pueden escapar: “Es el canibalismo de la Naturaleza, que se traduce en canibalismo de las palabras: toda imagen poética parece aniquilar a la precedente” (Rivas, 200, p. 6). Devorar a otra criatura de la naturaleza, en el contexto de este poema, no significa su desaparición; “la imagen precedente” sigue encadenada a su continuidad en una suerte de sistema infinito:

tierra de murallas y de abismos
 cruza sobre tus llaves de guayacán y azúcar,
 como avispa engordada con sangre tambaleando
 (“Catedral salvaje”, 2015, p. 68)

Rivas Iturralde considera que en “Catedral salvaje” el poeta se autoinmola: “¿Qué significa la autoinmolación del poeta en el poema? Significa no sólo ceder la palabra a la Palabra –acto sacrificial– sino, en el caso de Dávila Andrade dejarse destruir por la visión, enceguecer encegueciendo” (Rivas, 2004, p. 24). En efecto, el ojo daviliano está predispuesto a absorber toda la luz que sea posible, su obra registra las diversas gradaciones luminosas, ya se trate de Dios, de los tallos vegetales, de las piedras, moscas, etc. Las imágenes davilianas son cegadoras por la velocidad de su transmisión. Además, hay otra referencia a la ceguera cuando el poeta se autodesigna como el “Hombre clarooscuro”, sugiriendo penumbra y oscuridad al mismo tiempo. Por el carácter hermético de su poesía última, esta ceguera está en relación con una mirada deslumbrada, absorta, es decir, se trata de una ceguera simbólica. La carencia de mirada se extiende a los animales, de ahí las metáforas compartidas como la del cóndor ciego.

En términos generales, las imágenes de los poemas davilianos se despliegan revelando formas perfiladas en el aire, en lo instantáneo. Estas formas torrenciales llaman la atención al venir de un autor cuyo sentido de la vista, como ya hemos referido, fue siempre

paupérrimo. En sus palabras: “mis ojos hechos para ver la nada”¹⁷². Precisamente de esa ceguera resultan imágenes que contradicen y desarman los opuestos visión/ceguera:

Veo tu blusa de naranja ileña
 (“Carta a una colegiala”, 2015, p.53)

Y vi toda la tierra del Tomebamba florecida!
 (“Catedral salvaje”, 1993, p.23)

y vi en una cisterna el fondo azul de mi alma
 (“La casa abandonada”, 2015, p.55)

Veré tus ostras vivas como un beso
 (“Canción a Guayaquil”, 2015, p.16)

Y la oposición ceguera utilizada como adjetivo para animales y personas:

Ciegos caballos entraron en la plaza; /ciegos soldados, tu escalera de algas
 (“Canción a Guayaquil”, 2015, p. 19)

Paradójicamente la ceguera fecunda la transmisión de las sensaciones olfativas, táctiles, sonoras gracias al manejo de la sinestesia, el recurso más utilizado por Dávila,¹⁷³ de modo que el mapeo de su territorio, aunque muy apegado a la realidad, más que basarse en territorios demarcados fielmente, se inscribe en los que conforman una geografía compartida históricamente, donde puede constatarse la ramificación y continuidad del imaginario volcánico y telúrico, pues ambos son una metonimia que guarda correspondencias entre sí.

El sujeto lírico de “Catedral salvaje” se difumina y se expande con una fuerza semejante a la de una erupción volcánica en movimientos de anábasis y catábasis, pues la actividad volcánica surge desde el fondo de la tierra:

Hoy atravieso el entusiasmo acústico de los torbellinos
 que ruedan como embudos de cuarzo desde las cumbres!
 En los humeantes conos de azufre
 (“Catedral salvaje, 2015, p. 76)

172 En “Espacio me has vencido”, 1993, p. 5.

173 Más allá de ser una figura retórica, como un tropo que enlaza dos imágenes o sensaciones, la sinestesia es una condición o facultad para establecer un punto en el que confluyen los diferentes sentidos en un mismo acto perceptivo. En todo suceso significativo, en toda experiencia extraordinaria la conjunción de imágenes intensifica los sentidos y magnifica las realidades. Por ello es un recurso utilizado desde las primeras producciones davalianas, en las que niveles olfativos, táctiles, sonoros y especialmente visuales se complementan y alternan.

Las vertiginosas imágenes se abisman para resurgir transmutadas en formas animalizadas:

¡Las tumbas te alimentan como poros, innumerable abismo!
 ¡Antros inmemoriales, tribus profundas, secretas multitudes
 de bestias y alimañas trasmutadas
 (“Catedral salvaje, 2015, p. 74)

Dávila no concibe la naturaleza y su telurismo como aniquilación o muerte sino como un proceso compartido entre minerales ardientes, lavas y arañas:

Pero, si la escalera rutilante mata su piedra en música,
 la tierra del abismo matutino
 amaestra la mortal joyería de la araña cabelluda
 (“Catedral salvaje”, 2015, p.73)

En esta velocidad, la vehemencia se acrecienta, la fuerza telúrica de los volcanes solo puede ser expresada a través de la animalización:

Cuando veas bramar los toros con sus labios hinchados de luciérnagas
 esa es la tierra!
 (“Catedral salvaje, 2015, p. 76)

De ahí los torrentes verbales, cuya materialidad, peso y gravedad anulan a los seres etéreos privilegiados de su primer periodo de producción. Si en su primer poema “La vida es vapor” ya era latente la prioridad de lo etéreo, en “Catedral salvaje” la materia gaseosa se corporiza y adquiere texturas diversas, que, con todo, son elevadas o empujadas a una ascensión, para posteriormente caer:

¡Acá sube el hombre a su Genio, a su médula hechizada!
 Aquí hay delirios blancos.
 ¡Entre las cumbres nota el polvillo helado del gran síncope!
 (“Catedral salvaje”, 2015, p.)

“Catedral salvaje”, además de dar cuerpo, sustancia y significado a la naturaleza andina, reúne los signos de la historia y la geografía en una naturaleza concreta: las rocas y bloques de la cordillera. Antes de este poema, la escritura de Dávila eminentemente aérea configuró un vuelo rasante, una búsqueda en lo etéreo, desde donde se atisba la deriva

geológica que pareciera aquietarse en “Descubrimiento de la roca milenaria” de 1946: “Hay música apagada y sumergida/ en venas de silencio transparente/ Catedrales y coros de mineral cautivo” (2015, p. 62). Dávila con tono sereno da cuenta de la sustancia de la roca; sin embargo, la serenidad de sus primeros poemas no volverá a su escritura. Una vez que el espacio andino se ha convertido en la tierra sacralizada, el poeta se propone contar la historia de un pueblo. Sabemos que la palabra cóndor no vuela, ni la palabra vicuña salta entre hierbas, pero estos gestos animales son más creíbles si se presentan enmarcados en un espacio geográfico y a ello también se debe la singularidad de los animales davilianos, en ello radica su concreción. La circularidad de imágenes como la del cóndor es notoria en este poema en el que también parece como una figura en descenso:

Alguna tarde, en una sola pausa entre dos tempestades,
torna a elevarse el negro cóndor ciego, hambriento de huracanes.
En el más alto límite del vuelo, cierra las alas repentinamente
y cae envuelto en su gabán de plumas
“Catedral salvaje, 2015, p. 78)

Por otra parte, ni los animales volátiles, tampoco la vicuña, el oso hormiguero o “las dulces bestias” de “Catedral salvaje” significan alejamiento de la realidad política de Ecuador. Dávila militó en el Partido Socialista de Ecuador, al que pertenecieron una gran parte de sus compañeros escritores: Jorge Carrera Andrade, Jorge Enrique Adoum, Alejandro Carrión, Aurora Estrada (una de las primeras feministas de Ecuador) y Alejandro Carrión, entre otros; sin embargo, Dávila se alejó de todas las adscripciones ideológicas. Al respecto escribe Dávila Vázquez:

La posición de César Dávila Andrade frente a la historia es muy clara. No disimula sus simpatías por la izquierda y su compromiso de luchar por un mundo igualitario, armónico y poner el fin de la explotación. Pero él no es, no puede ser un militante, dado su profundo sentido de libertad, que le impidió a lo largo de la vida someterse a ninguna disciplina estricta, ya fuera de partido político, credo religioso o conveniencias sociales universalmente aceptadas. (Dávila Vázquez, s. f.)

2.8. “Boletín y elegía de las mitas”

Un vez que el sujeto poético ha atisbado el mundo secreto de “Catedral salvaje”, los hechizos de “Corteza embrujada”, los submundos minerales y su desborde, se propone juntar la vida, la muerte, la escritura, los mitos, la historia y las historias cotidianas. En este

encadenamiento los animales siguen teniendo su lugar. Habíamos indicado que Dávila no se interesó por las grandes historias, pero le interesó desde siempre la historia de los oprimidos. Ya en el poema “Canto a Guayaquil” signa en esta ciudad la represión de la primera manifestación obrera que dejó cientos de muertos en el río Guayas, es decir, que lo político siempre está latente en la escritura de Dávila, aunque no como la entendieron sus contemporáneos (realismo o indigenismo). Dávila no separa al hombre de su medio, hombre y espacio o medio ambiente son criaturas sufrientes, juntos en su obra levantan una historia bajo otra historia.

Este extenso poema, compuesto en tres partes como si se tratase de una obra teatral, revive las historias cotidianas de la colonización, nutriéndose de las fuentes históricas estudiadas exhaustivamente por el autor. Sin embargo, él no se arroga funciones ni de historiador ni de cronista. Por ello titula a su texto “boletín”. En términos generales este poema ha sido clasificado por los estudiosos como un “poema de la raza”, “poema anticolonial”. Retomamos el criterio de Staiger acerca de que el poema ideal es el que reúne lo lírico, lo épico y lo dramático. En este sentido, este trabajo de Dávila, tan disímil dentro de su propia obra, reúne los tres aspectos, pero también plantea un nuevo interrogante: el papel de la historia en la poesía. Jorge Dávila Vázquez señala como base histórica de este poema la investigación de Aquiles Pérez sobre una institución del coloniaje: *Las mitas*¹⁷⁴ en el *Reino de Quito*; sin embargo, enfatiza lo siguiente:

sería una ingenuidad pensar que todo ese abundante material histórico recopilado por Pérez pudo pasar en bruto a la obra poética. En Boletín... (*sic*) estamos ante un claro caso de proceso artístico, en el que apenas subsisten –en 286 versos– unos pocos nombres y datos de un libro de quinientas páginas, lo que no impide que se levante como un auténtico monumento de la literatura al dolor indio, no solo del Ecuador sino de América toda. (Dávila Vázquez, 1993, p. 31)

174 El término quechua *mit'a* significa turno o estación. Era un sistema de trabajo prehispánico que establecía que un séptimo de la población de varones de cada *ayllu* (comunidad), entre dieciocho y cincuenta años, trabajaba un año de cada siete en periodos determinados de tiempo. Los ámbitos de trabajo fueron la explotación minera, la construcción de caminos, templos, sistemas acuíferos, fortalezas, etc. La mita también implicaba cuidar los cultivos de mitayos (trabajadores de la mita) que estuvieran lejos. En 1573, los conquistadores implementaron las mitas específicamente para la extracción de la plata en un proceso que utilizaba azogue indiscriminadamente. La mita minera hispánica no podía utilizar más de un tercio de la población indígena y su duración era de máximo diez meses por los altísimos índices de mortalidad; estas medidas eran necesarias para que no se extinguiera la mano de obra: “si se exprime el dinero que de ellos se saca, ha de brotar más sangre que plata” era una voz popular entre los conquistadores. Francisco de Borja y Aragón (Mar Tirreno, 1581-Madrid, 1658), Virrey Príncipe de Esquilache, definía la mita como “pena capital” por la sentencia de muerte que supuso este sistema para los indígenas. Más tarde, se complementó la mano de obra indígena con la africana. En “Boletín y elegía de las Mitas” se habla también de los obrajes, un sistema parecido al de las mitas pero básicamente enfocado en la producción de tejidos.

Dávila siempre mostró preocupación por lo desvalido. Escribió “soy compañero de los ofendidos” (Dávila, 1998, p. 317) y esa definición permanece en su escritura; sin embargo, en “Boletín y elegía de las mitas” el sujeto lírico se constituye en el antepasado, emprende la regresión a un tiempo en gran parte histórico, pero completamente actual por las repercusiones de la colonización.

Además de dar valor a las lenguas de origen natural, en este poema las connotaciones político-religiosas tienen en la metáfora de la agonía de Cristo su incuestionable expresión y efecto. Dávila compara el martirio cristiano con el de los aborígenes, de modo que aúna la historia mesiánica con otra casi imposible de redimir.

El cuerpo de Cristo y la pasión son convertidas en analogías del padecimiento de los aborígenes en la colonia. Esta corporeidad nos remite a la divinidad de la tierra, pues al trazar correspondencias entre el cuerpo “donde no hay lugar ni para un grano de hierba”, la imagen se amplía trayendo la reminiscencia de las divinidades tutelares como son los cerros en la cosmovisión andina. Sin embargo, la humanidad de Cristo da paso a la corporeidad doliente del mitayo:

brazos llevaron al mal.
Ojos al llanto.
Hombros al soplo de sus foetes,
Mejillas a lo duro de sus botas.
Corazón que estrujaron, pisando ante mitayo,
cuerpos de mamás, mujeres, hijas
(“Boletín y elegía de las mitas”, 1993, p. 51)

El cuerpo es el lugar donde se inflige el dolor físico. En este texto el recurso daviliano de diseccionar lo orgánico discurre a la inversa, el corazón como víscera adquiere un significado profundamente emotivo, ya que sugiere un desdoblamiento en el cual el sujeto del poema puede ver su corazón fuera de su cuerpo, pisoteado ante sus propios ojos: “Corazón que estrujaron, pisando ante mitayo” (1993, p.51). Estas imágenes son reveladoras de la complejidad de la relación entre los hechos históricos y su interpretación poética. Si bien en “Boletín y elegía de las mitas” prima el criterio lírico decididamente personal del autor, Dávila puso en el punto de mira la relación entre el compromiso político y la poesía, pero a diferencia de sus contemporáneos Dávila elabora un discurso en

el que el documento literario y el histórico se integran. El sujeto lírico esta vez se mimetiza completamente en los individuos de la época colonial y además hace algo inusual en la lírica ecuatoriana, más inusual aún en la poesía de orden social, como es humanizar la sacralidad de Cristo para traspasarla al aborigen: “En él, cebáronse primero; luego fue en mí” (1993, p. 52). La dureza del testimonio se acrecienta una vez que Cristo es humanizado manteniendo la analogía de los episodios concretos de la crucifixión:

Hice la tela con que vestían cuerpos los señores,
que dieron soledad de blancura a mi esqueleto.
Y día viernes santo amanecí encerrado,
boca abajo, sobre telar,
con vómito de sangre entre los hijos y lanzadera.
Así, entinté con mi alma, llena de costado,
la tela de las que me desnudaron.
(“Boletín y elegía de las mitas”, 1993, p.51)

La mención al viernes santo, la sangre, la lanzadera, la desnudez, asimilan la violencia colonial al martirio cristiano. Para reflejar la animalización de los aborígenes se introducen eventos cotidianos en la colonia:

Y cuando en hato, allá en alturas,
moría ya de buitres o de la pura vida,
sea una vaca, una ternera o una oveja;
yo debía arrastrarle por leguas de hierbas y lodo,
hasta patio de hacienda
a mostrar el cadáver.
(“Boletín y elegía de las mitas”, 1993, p.53)

En el contexto de este poema los animales mueren por las condiciones climatológicas propias de la región y por ser parte de la natural cadena alimentaria o “pura vida”; este sintagma contiene la resignificación del imaginario aborigen regido por el principio de *Pachakutik* o destrucción o autofagia de la naturaleza; en este momento del poema hay un cambio de tono del poema, pasa del testimonio a la plegaria:

Óyeme, escúchame.
Como el venado herido por la sed
te busco y sólo a ti te adoro.
(“Boletín y elegía de las mitas”, 1993, p. 52)

En esta plegaria a la deidad prehispánica, observamos la reconducción del imaginario católico, ya que la figura del venado es una adaptación del ciervo, animal con connotaciones de la religión cristiana. Por ello, en estos versos, luego de hacer una presentación de los nombres, personajes y lugares que intervienen en esta obra coral, hay una súplica al dios quechua mencionado en múltiples ocasiones y en construcciones distintas: “¡Oh Pachacámac, señor del Universo! / ¿Oh Pachacamac Señor del Infinito” (Dávila, 1993, p. 49). Esta fusión de figuras es una característica de la religiosidad de los pueblos andinos. La mezcla, la hibridez también traslucen en el texto en una especie de filtración del imaginario de Dávila para dejar en “Boletín y elegía de las mitas” solo los animales que puedan constituirse en imágenes de la colonización, figurada como martirio:

A Tomás Quitumbe, del propio Quito, que se fue huyendo
 (...)
 Y él, corre, corre gimiendo como venado.
 (“Boletín y elegía de las mitas”, 1993, p.53)

En estos versos podemos observar dos animales antagónicos: el venado, cuyas cualidades son traspuestas al aborigen —ya fusionadas con la imagen del ciervo del catolicismo—, y el potro, signo de la conquista, como lo es también el caballo:

Y a un Cristo, adrede, tam trujeron, (*sic*)
 entre lanzas, banderas y caballos.
 (“Boletín y elegía de las mitas”, 1993, p. 51)

La analogía de Cristo con el aborigen se disocia en algunos momentos de este texto para ser la figura traída por el doctrinero junto a los caballos; ante todo el autor destaca la animalización de los aborígenes, así Tomas Quitumbe “que corre como venado” es cazado como un animal:

Cazáronle. Amarráronle el pelo a la cola de un potro alazán,
 (..)
 Llegando al patio rellenáronle heridas con ají y con sal,
 así los lomos, hombros, trasero, brazos, muslos.
 (“Boletín y elegía de las mitas”, 1993, p. 53)

Al introducir el sustantivo “lomos” para referirse a las espaldas del aborigen, se animaliza a este último. Por otra parte, a medida que avanza el texto los lugares naturales cambian su denominación¹⁷⁵:

Minas de ama Virgen del Rosario en Cañaribamba.
 Minas del gran cerro de Malal, junto al río helado.
 Minas de Zaruma; minas de Catacocha. ¡Minas!
 Oro para ti. Oro para tus mujeres. Oro para tus reyes.
 Oro para mi muerte. ¡Oro!
 (“Boletín y elegía de las mitas”, 1993, p. 55)

Este cambio atiende al indudable aspecto histórico del poema que registra el cambio de la toponimia ancestral por la toponimia de la colonización, integrada a figuras de la religión católica, María expresamente. Por otra parte, la topografía¹⁷⁶ se convierte en el soporte material de este texto, en el acto mismo de integrar los materiales geográficos se edifica un discurso que recoge lo ágrafo, lo silenciado. Con este gesto Dávila rompe el imaginario del locus *amoenus* cuyos elementos pierden vigencia ante la novedad de la historización de un espacio crudo y anónimo.

“Boletín y elegía de las Mitas” corresponde al periodo telúrico de la escritura daviliana. Los trabajos de este periodo abarcan los poemas escritos hasta 1960 y muestran el interés manifiesto y una profunda sensibilidad ante el espacio, que no contradice el privilegio que tienen los animales en su escritura. Sin embargo, cada vez estos se ausentan más del texto, permaneciendo el cóndor y el caballo como animales fundamentales en su obra.

Después de la vertiginosa inmersión en la turbulencia de una materia-emoción, donde el yo, el mundo y las palabras no dejan de moverse, unirse y romperse simultáneamente (“Catedral salvaje”), en “Boletín y elegía de las Mitas”, de forma opuesta, hay una

175 La colonización española de los territorios andinos trastocó el ordenamiento y la estructura social, política y religiosa de los pueblos, sobre todo impuso otras formas de culto a divinidades extrañas. Sin embargo, esta violenta imposición logró de alguna manera ser neutralizada por parte de los antiguos aborígenes, puesto que ellos logran mantener las características de sus dioses como códigos que les permiten asimilar al dios cristiano. Es decir, que desde sus parámetros religiosos se origina una resemantización de lo sagrado. Elementos naturales como, grutas, piedras, montes etc., fueron consagrados a “ama Virgen” como se menciona en el texto.

176 Los lugares en la lengua ancestral han sido seleccionados con sumo cuidado, ya que su función además de aportar el ritmo, es mapear los sitios donde se establecieron mitas y obrajes, es decir, el poeta reunifica el hombre con su lugar de origen y muerte, así José Vacacela, Lucas Chaca, Roque Caxicóndor, por citar algunos ejemplos, se hacen uno con los sustratos de la historia y la geografía.

temporalidad de los acontecimientos. En este texto se registran centurias de historia, mientras que en “Catedral salvaje” se trata de la visión de un instante. Al final de “Boletín y elegía de las mitas”, la tierra “se enarca”, “se sacude”, recupera toda su animalidad. Estos aspectos diferencian este de otros poemas telúricos donde la resurrección de los pueblos andinos ancestrales surge del retorno de un individuo o grupo de individuos, que se subleva o de la figura de un inca redentor o Inkarrí¹⁷⁷. Dávila deja que las fuerzas de la tierra, con su dinámica propia, sean las que ejecute sus ciclos sin la intervención humana. El telurismo recorría casi toda Latinoamérica en la época de Dávila. Este elogió la Editorial Cruz del Sur, dirigida por Roger Callois, y vio en ella la posibilidad —y el gran desafío— de que autores latinoamericanos fuesen leídos fuera de sus respectivos países:

Una responsabilidad más punzante que una herida, pues aunque ellos deban estimar la huella de su crecimiento hacia y con César Vallejo, Asturias, Borges, Neruda, Guimarães Rosa, Guiraldes, Octavio Paz, José de la Cuadra, Sabat Ercasty, Horacio Quiroga, Manuel Bandeira, Uslar Pietri, José Eustasio Rivera, Azuela, Rómulo Gallegos, Ciro Alegría, Joaquín Gallegos, Juan Rulfo, su deber indesviable ahora y en el instante de cada futuro es sobrepasar a sus guías con su esfuerzo consciente en el que una gratitud sin pudores falsos pueda aunarse naturalmente con un colérico sentido de independencia.(citado en Salazar, 2012, p. 20)

La vasta responsabilidad que Dávila advierte no es tarea fácil. En el camino hay muchos escollos, principalmente de carácter ideológico. Contrariamente, en el campo literario, los autores mencionados por Dávila reconocieron y aprehendieron la naturaleza y el espacio americanos, que conforman la expresión americana entendida en los términos de Lezama Lima:

La expresión americana apoya sus razonamientos sobre la formación de una cultura-otra, hija de la herencia y de rupturas en la imagen, la línea, las formas ondulantes, fechas drásticas, *sfumatos* que estructura el olvido, desprecio e imposición. Los sueños y pesadillas europeos se corporizan. Si Goya ha indicado que “el sueño de la razón engendra monstruos”, allí lo monstruoso y lo arcangélico se confunden. (Lezama Lima, 1969, p. 110)

¹⁷⁷ El nombre *Inkarrí* es una contracción de la palabra “Inka” y la palabra “Rey”, con este nombre se conoce un mito en el que se cambia la muerte por garrote vil de Atahualpa por una decapitación. El mito sostiene que la cabeza del inca, oculta en un lugar secreto, crece y que un día se completará con el cuerpo. Cuando ello suceda, volverá el rey y traerá un tiempo de paz y prosperidad.

La expresión americana en efecto rompe, mezcla imágenes significativas, audaces muchas veces, generalmente antitéticas, obtenidas de un espacio geográfico natural que en poco tiempo pasó del estado salvaje a la explotación minera y agraria y que en varios tramos mezclaba estas características. Escribe César Dávila:

Heredamos minas de sal y minas de diamantes.
Documentos para encender batallas en
selvas venideras
o sobre esplendentes masas de deyecciones
de aves
a orillas del Océano.
Heredamos disfraces zoomorfos y máscaras de esgrima.
("Herencias", 2018, p. 15)

Dávila vaticinó los conflictos que en décadas posteriores tuvieron lugar en las regiones fronterizas donde los tratados de paz se constituían en "Documentos para encender batallas". Estos conflictos fronterizos se extendieron hasta "donde se solidifican los materiales de los volcanes representados como aves a orilla del Océano". En este fragmento puede observarse que Dávila no solo reniega del legado hispánico, sino de un pasado inmemorial. Los versos finales nos remiten a dos alegorías: por un lado, la cultura ancestral, por la preeminencia de las máscaras rituales zoomorfas y, por otro, las máscaras de esgrima que aluden a la espada caballeresca. ¿Quién se disfraza de quién? es la interrogante de este poema.

Más allá de esto, conviene señalar que la escritura de Dávila convoca imágenes abierta a los contagios de otros imaginarios que bien podemos resumir con las palabras de Lezama Lima:

Suma de lo transmitido en pequeños, pero enloquecidos fragmentos, revueltos corpúsculos en la infinitud, que parecían con nocturnidad y silencio adelantar la definitiva sorpresa que se avecinaba, los minúsculos y temblorosos primores, que se colocaban momentáneamente preludiando un inmenso mantel invisible y arremolinado". (Lezama Lima, 2015, p. 76)

Los animales hacen posible en la obra de Dávila un amplísimo registro de planos imaginativos, entre lo terrestre y lo aéreo. Diremos que su imaginario es pleno, en el total sentido de esta palabra. Su escritura convoca las imágenes, surgidas de la naturaleza de modo espontáneo, que muestran sus contradicciones. Las imágenes, tanto del periodo

cromático como del telúrico, lejos de ser figuras aisladas constituyen el tejido mismo del discurso poético.

Dávila se enfrentó a la dureza de su “tarea poética” y a la de ser “espía de sí mismo”. Aunque sabía de antemano que “toda verdadera canción es naufragio”, se dirige a un interlocutor que en nuestra interpretación puede ser Dios, el lector o el autor. Si tenemos en cuenta que todo texto es un hábitat de formas de representación figuras o imágenes, la obra de César Dávila vendría a ser como un ecosistema en el que las criaturas no están exentas de la muerte, de devorarse entre sí, tal como sucede en la naturaleza. La escritura es un ejercicio alquímico, pero también algo más modesto: el oficio olvidado de la cacería: “Alguien debe continuar la caza del papagayo /a lo largo del cielo deshojado” (Dávila, 1993, p. 59). En este trayecto del imaginario daviliano las isotopías siguen asociadas a lo telúrico, pero también hay una dislocación o derivación de ellas que dan lugar a nuevo haz isotópico asociado a lo telúrico: la cacería, la flecha, la víscera.

2.9. La cacería y la flecha diminuta: el poema en la convulsión de una víscera

La poética daviliana propone la animalización del hombre en su sentido más prosaico. Al asumir su animalidad podrá dar cuenta de las percepciones e instintos animales que fagocitan al ser humano. Aunque se trate del poema, este surgiría como fruto de una estrategia o un juego. Escribe Dávila en 1962:

El poema debe ser extraviado totalmente
en el centro del juego, como
la convulsión de una cacería
en el fondo de una víscera.
(“Poesía quemada”, 2015, p. 164)

Dávila propone un poema que no surge de una lucha abierta, sino de estrategias, de un juego entre cazador y presa, un poema corpóreo que puede encontrarse al fondo de una víscera, estremecida por la herida de la captura. Es decir, que el poema tendría un origen dramático, violento. En la dialéctica cazador/presa el poeta tiene las condiciones de ser el cazador y no la presa, al introducir el término cacería el poeta tiene conciencia que el poema y el poeta no son roles intercambiables; sin embargo, esta posibilidad es perseguida:

Me tentaré lejos de Dios, mano a mano,
 con la sinceridad hambrienta del perro
 que duerme temblando
 sobre el pan enterrado por su madre
 (“Poesía quemada”, 2015, p.164)

La imagen de las manos implica la imposibilidad de una búsqueda con el sentido privilegiado por Dávila: la visión. En “Los precios”, Dávila interpelaba: “Tú sabes lo que cuesta curarse la manderecha (*sic*) con la izquierda” (Dávila, 2015, p. 156), contrariamente a la visión que le ofrece imágenes rotundas, lo buscado con las manos es inalcanzable, aunque existe, porque un perro entierra sus objetos más valiosos y su comida por instinto de conservación. La metáfora del comportamiento animal le sirve al poeta para explicar su fe en lo que permanece oculto. El autor considera que debe existir ese pan, puesto que el pan y la sinceridad de su hambre existen. El sujeto lírico ubica en un mismo plano la urgente necesidad del perro con la del hombre que busca, en medio de su extravío, el consuelo de la poesía, y, sobre todo, se busca a sí mismo: “Me tentaré lejos de Dios”. La ceguera, el extravío quedan expresados con una convicción absoluta que encuentra, en la metáfora del perro tembloroso, la metáfora del propio autor.

En los poemas de este periodo, el Dios de César Dávila está en todos los hombres: “Todos serán lo que es Uno y Otro / todos serán. /Y todos tendrán nada”. (Dávila, 1984, p. 330). El indagar la nada, el vacío, repartido entre todos, le lleva a articular imágenes que, a diferencia de su primer periodo, están dispuestas sin semejanza ni relación entre ellas, a la espera de un encuentro fortuito, en el cual articulen significados. Con este fin, el autor emprende su búsqueda de la unidad total.

2.10. Lo grotesco-grutesco

Indudablemente, las numerosas imágenes sublimes que Dávila ofrece en sus textos son también complejas. Para Santiago Rubio Casanova, algunas de estas imágenes, específicamente las de la narrativa, se acercan a lo grotesco, entendido este como la otra cara de lo sublime. En este sentido, recogemos aquí las afirmaciones de Kant citado por Miguel Casado: “el objeto es captado como *sublime* con una alegría que solo es posible por la mediación de un dolor” (Casado, 2012, p. 222). Esta paradoja también resuena en estas

palabras de José Hierro: “Llegué por el dolor a la alegría” (Hierro, 1990, p. 62): Por su parte Dávila concibe la poesía como “el dolor más antiguo de la tierra”:

Sin embargo, en ciertos días de miseria,
 un arco de violín era capaz de matar una cabra
 sobre el reborde mismo de un planeta o una torre.
 Todo era cruel,
 y la Poesía, el dolor más antiguo,
 el que buscaba dioses en las piedras.
 (“Tarea poética”, 2015, p. 180)

No es preciso describir aquí todas las implicaciones de la lectura del poema para decir que presenta una dimensión de lo sagrado y de la religiosidad. La noción de sublime o “vocación de infinito”, como define Dávila el propósito principal que debe movilizar la escritura del poema, puede comprenderse como el resultado de vivir todas las formas de percepción y transmitir las con la mínima intervención y falseamiento posibles. La cabra en este poema se contrapone a la sutileza que pudiera atribuirse al sonido del violín. Sin embargo, en la contraposición se potencia el significado del arco del instrumento para traspasarlo a un animal agreste que puede morir ante la belleza de un sonido procedente de un instrumento musical que no deja de ser un artefacto creado por el hombre. En estos intersticios hay connotaciones grotescas, entendido lo grotesco etimológicamente¹⁷⁸ en referencia a las formas caprichosas o de fantasía que se encontraban en las grutas. Consideramos que si hay rasgos grotescos en algunos poemas de Dávila es porque sus referentes provienen de la exploración en las profundidades del mundo físico de formas extraordinariamente caprichosas y del mundo psíquico del autor que traspasan su escritura, cercana a lo trágico y no a lo cómico. La exploración total en el mundo inscribe lo grotesco en la perspectiva daviliana:

A través de la lejanía de los siglos el sol
 a través de los barcos de café custodiados por papagayos
 (“El velo”, 1993, p. 85)

¹⁷⁸ La etimología de grotesco refiere a lo encontrado en las grutas y se distingue de la noción bajtiniana, donde se asocia lo grotesco al aspecto grosero y carnalesco de la cultura popular medieval. Más bien Dávila pone el punto de mira en “lo grotesco” como cuestión cultural.

Los dos versos aquí citados mantienen el aire surrealista que persiste en la lírica de Dávila, pero a la vez los papagayos pueden ser alusiones a los propietarios y guardianes de las haciendas cafetaleras. En “Catedral salvaje” ya se registraba un “loro gárrulo”. Estos animales parecieran provenir de un forzamiento a adoptar un tono satírico inusual en Dávila, que recurre a loros y papagayos animales para ridiculizar personas o actitudes que le son desagradables. En nuestra lectura la presencia de loros y papagayos también reflejaría el anhelo de ver el espacio andino, el amazónico y el litoral constituidos en una zona cultural y no en una frontera dentro de otra frontera. Esta integración que se produce primero en los textos, más tarde se concreta, pues la naturaleza no existe fija ni por siempre. Y décadas después la fauna ya no corresponde con su lugar de origen: los animales se desplazan junto a los individuos por motivos diversos o por haber sido desalojados de sus hábitats.

La mirada de Dávila, indagando en lo alto las capas de transparencia, después solidificadas en calizas y caracoles, le ha permitido abordar torbellinos de imágenes. Sin embargo, buscaba el centro, la imagen única, la sustancia o principio material o inmaterial, visible o invisible que vive y sostiene “La canción del blanco amor” para emprender un viaje: “de adversidad y gloria, / en este vago sueño mortuorio que vivimos”. Dávila consideró que precisamente la percepción impedía aprehender el infinito. En este sentido recogió la cita de Alice Bay: “Si las puertas de la percepción quedaran depuradas, todo se habría de mostrar al hombre tal cual es: infinito” (Dávila, 1984, p. 459)

La producción de este periodo empieza a imponer una lectura exigente, muy alejada de los poemas de los primeros años. Por ejemplo en “Descubrimiento de la Roca Milenaria” (1946), el poeta indaga la sustancia de la piedra, partiendo de dos preguntas retóricas que inician el poema: “¿Qué vara de azucena puede medir la noche, /o que delgada luna puede colmar una ostra?” Las respuestas a estas interrogantes solo podrán ser posibles a través de un pacto de relaciones y concomitancias entre todo lo viviente y las fuerzas de la naturaleza. Dávila no traza relaciones imposibles, aunque sí inesperadas o cuando menos sorprendentes, como “la luna colmando una ostra”. La gran capacidad asociativa de la poesía daviliana está reflejada en versos que reiteran el vínculo humano/ animal: ¡Oh, la necesidad de una huella animal/en el pomo secreto del corazón! (Dávila, 1998, p. 63)

En este verso del poema “Fábula” (1959), el animal está desprovisto de su corporeidad y se enfatiza en la huella, aunque esta puede también extenderse a la naturaleza animal del humano. En los textos del primero y segundo periodo dávalianos la fluctuación de los animales revela relaciones arraigadas en la profundidad de los tiempos, muchas de las cuales solo pueden ser expresadas a través de símbolos. Sin embargo, también se inscriben en esferas de la realidad¹⁷⁹, o de las realidades de acuerdo con Coleridge (1975): “Realidades, digo, porque la realidad es una cosa de grados, desde *La Iliada* hasta un sueño (...). Con todo en estricto sentido, la realidad no puede predicarse en absoluto de nada que está bajo el cielo” (Coleridge, p. 1975, p. 110).

Hasta donde podemos seguirlo, Dávila ahondó en los misterios del universo y la creación poética concebida como transmutación de lo real. En este proceso de convertir lo real en imagen pone su poesía en relación con el pensamiento de surrealistas como Breton, no solo por dos tópicos que son fundamentales en la poesía de Dávila —la recurrencia de las brumas que configuran una atmósfera encantada y la indivisibilidad entre la materia y alma—, sino también porque el surrealismo, en su revolución estética, tuvo influencias del pensamiento hermético y la concepción alquímica de la poesía. A pesar de su apego por el surrealismo, el poeta ecuatoriano, lejos de buscar imágenes del onirismo, descubre las secretas relaciones de lo real y tangible. Esta es su materia privilegiada y el lugar del que proviene la belleza de sus imágenes. Como señala Pere Ballart: “El arte sólo cobra sentido por referencia al mundo real, del que huye y contra el que se recorta. Un mundo real que es como un líquido inestable, fluyente, complejo, que no admite divisiones ni cortes” (Ballart, 2005, p. 51). Dávila es uno de los escritores ecuatorianos en los que es más evidente la inestabilidad de lo real y, sin embargo, nunca dejará de interrogar por un pasado que el autor visualiza más quieto y universalmente compartido:

—¿Quiénes fuiste antes de Ahora
 en el fondo de la gran calavera
 de semillas de amapola del Universo?
 Antes de que las siete formas del Ser fueran vistas

179 Por lo general entendemos como términos absolutamente opuestos lo real y lo imaginario, entendiendo lo real como el conjunto de significados construidos por el pensamiento y el lenguaje, verificados por la experiencia desde lo socialmente instituido y de naturaleza exterior y objetiva, mientras que lo imaginario tiene claras correspondencias con lo fantástico, lo maravilloso, con lo utópico, por lo que se puede decir que el concepto de imaginario hace referencia a la figuración que el ser humano se hace del universo, sin excluir lo real. Si bien como señalamos antes el término surge ahondando en lo no objetivo. Estudios posteriores como los de Cornelius Castoriadis o Emile Durkheim lo han ido ampliando para ocuparse de los imaginarios sociales.

por la frente agujereada de Zoroastro?
 (“En lugar identificado”, 2015, p. 134)

Sin embargo, estas indagaciones tan incontestables ya serán únicamente respondidas en claves herméticas, es decir, que la fluidez de sus imágenes, tan vinculadas a la realidad, se han desprendido del objeto al que designan para constituir imágenes iniciáticas. En la poesía de este periodo las referencias al esoterismo y hermetismo son explícitas, y dificultan la entrada al poema. En los versos arriba citados, “las siete formas del Ser” remiten al vocabulario esotérico. Paradójicamente la imagen de Zoroastro hace posible vislumbrar cierto sentido. Si bien hemos señalado que las doctrinas herméticas están latentes en la poesía de Dávila desde sus primeros poemas, en este período se vuelven recurrentes. El poeta en esta época asume completamente su soledad y renuncia a las imágenes anteriores:

Vine a diferenciarme de vosotros, Parientes
 Minerales, Arcángeles
 mi infancia no os perteneció.
 Me alimenté solo
 como un espejo extraviado
 en el fondo del bosque
 (“Origen II”, 2015, p. 129)

La soledad individual no había sido un tema importante en Dávila. Recordemos que su poética de los primeros años es de relación, de comunidad. En los poemas de este segundo periodo empiezan a ser recurrentes el motivo de la soledad y el extravío y a aparecer frecuentemente la imagen del espejo.

El desciframiento de lo real también se abandona y surgen fragmentos en los que se trata la alquimia como un proceso poético. En el poema “El recuerdo es un ácido seguro”, la metáfora alquímica surge por la reunión de varios elementos. Así el mercurio, llamado comúnmente azogue entre los mineros, se une a sustancias más cotidianas, pero mencionadas con nombres científicos y poco usuales, por ejemplo la copra del coco. En este contexto, las imágenes animales empiezan a difuminarse; el carácter hermético se acentúa y se condensa en un solo aspecto por el que Dávila profundizó en estas doctrinas: el conocimiento de Dios. En el primer y segundo periodo de su producción, los animales le permitieron dar cuenta de sus indagaciones; sin embargo, cuando la búsqueda es desesperada, los animales empiezan a borrarse de los textos, casi completamente. Dávila,

ya desprovisto del signo animal, continuó buscando a Dios con ahínco, por lo que bien lo describe la frase dicha por Antonio Machado y que el poeta ecuatoriano encontró como la más perfecta de las definiciones del autor español, aplicables para sí mismo: “era una criatura menesterosa de Dios”. (Dávila, 1993, p. 215)

2.11. De la nube a lo abisal: el imaginario icárico. El período hermético

Dávila se aleja del mundo cotidiano y concreto. Amigos cercanos del autor refieren una suerte de ascesis en sus últimos meses de vida. Consideramos que gran parte del hermetismo de esta etapa, proviene de una crisis de sus imágenes que ya no son suficientes para dar cuenta de los aspectos místicos de las indagaciones y prácticas de Dávila. Así, los pocos animales de la última producción daviliana podrían interpretarse con más acierto con el apoyo de conocimientos sobre hermetismo y teosofías que nos son restringidos y que nos alejan del cometido de este trabajo. En este contexto, el cóndor y el caballo alcanzan niveles simbólicos, mientras que otros animales de este mismo periodo como las lagartijas, al ser desacostumbrados en su imaginario, consideramos que, lejos de ser presencias aleatorias son imágenes portadoras de un enigma.

Conviene recordar la etimología de símbolo: *tessera hospitalis* (tablilla de recuerdo), que define un objeto dividido en dos, la posesión de cada una de las dos partes, por dos individuos diferentes permite unirse y reconocerse'.

Si aventuramos la interpretación de los dos animales aquí señalados es por dos aspectos: la procedencia de estos animales de “Un lugar identificado”, como el título de uno de sus poemas, su imaginario animal tiene su correlato objetivo en la geografía y el espacio real y, en segundo lugar, la recurrencia de los mismos en el imaginario daviliano. Hemos observado diversas modalidades de figuración del caballo y el cóndor: analogías, metáforas, símiles, personificaciones, es decir, figuras literarias que, en mayor o menor medida, comportan un proceso de simbolización.

El caballo proviene de una imagen real que a lo largo de la historia va fijándose en las representaciones humanas. Este animal hasta llegar a la escritura de Dávila ha pasado por varios procesos de significación, como hemos referido en la parte I de este trabajo el caballo simboliza la libertad absoluta, esta figura animal le permite explorar las

profundidades; el caballo no es un animal más del imaginario de Dávila, al contrario esta figura cristaliza todo su imaginario, en término último será “el caballo que me trae las ostras del abismo” (“Cacería del búho”, 1993, p. 64), es decir que este equino adquiere significados metafísicos. Indudablemente que el caballo es un semillero de imágenes, nos remitimos aquí a una frase escrita en la biografía de Vicente Solano que puede aplicarse al propio Dávila: “se ha hundido en las pupilas diáfanas del caballo y en las escurridizas de los hombres. Ha horadado las murallas del tiempo y planeado sobre las tempestades futuras.” (Dávila 1984, p. 374). En “Abundancia es la muerte del caballo” Dávila nos obliga a buscar una relación en sus versos, porque la figura del animal, su corporalidad su sed y el sentido figurado diseminado en el texto propone varias interpretaciones, por lo cual nuestra lectura es apenas un atisbo, no ofrecemos una interpretación total del conjunto, sino intentamos abordar los aspectos que configura el caballo:

El disco del Gran Día Pulido, y
su parte más alta en la frente del caballo.
(“Abundancia es la muerte del caballo”, 1984, p. 374)

Se nos presenta una visión luminosa por las connotaciones que tiene lo solar o el gran disco que se refleja en la frente del caballo, una vez más el poeta trabaja con los intercambios de la luz, no es el sol de lo que quiere hablar sino de su proyección en la frente del equino.

Por agua hemos peleado, por agua
hinchada de monedas curvas. Y el bruto,
abierto el vientre, como un jardín
que rebasa la muralla, bebía
el estandarte como agua
(“Abundancia es la muerte del caballo”, 1984, p. 374)

Las reminiscencias de las peleas y batallas por las aguas a nivel vecinal de comarca o de país nos son remitidas por el verso “por agua hemos peleado”, la víctima de esta pelea es un caballo, cuyo vientre en otra de las analogías davilianas de lo orgánico se muestra “como un jardín”. Para efectos de la analogía del poeta y el caballo conviene retrotraernos a “Caballo solo”, un animal salvaje y silencioso que busca alimentos incluso en el interior de una casa ruinoso. “Sólo el Sol! ¡El Sol indeclinable! ¡Desde establos de cañas y tablones, sube el caballo aftoso, y con alma de potrillo te agradece la alfalfa matutina! escribió Dávila en “Catedral salvaje”.

El caballo mantendrá su presencia a lo largo de toda la escritura daviliana, su movimiento, su trote, su figura silente tanto en los relatos y los poemas moviliza ondas afectivas con este animal, la figura idónea para autorepresentarse:

Ahora duermo ligeramente
mientras en el Oxígeno del Templo
preparan el caballo
que me trae las ostras del abismo.
("Creación perdida", 2015, p. 67)

En estos versos se intercambian los roles, mientras el sujeto lírico duerme, el caballo es dispuesto para el descenso, por la biografía del autor y los testimonios de sus amigos cercanos el que mira el abismo es Dávila que encontró la imagen de sí mismo en el caballo sediento, famélico, afantasmado. Especialmente la condición fantasmal de este animal revela el grado de representación que tiene esta figura para Dávila que se trastoca en una suerte de doble, como si no haber tenido una vida completamente animal fuese la nostalgia secreta de Dávila, estos aspectos encarnan deseos y contradicciones que traslucen un conflicto de representación que el poeta resuelve gracias a la figura del caballo.

Por otra parte los poemas de la última producción daviliana comprendida entre 1964-1967, muestran la dispersión del sujeto lírico quien en una misma estrofa puede discurrir por varias personas del verbo, la disolución del yo supone adentrarse en espacios subterráneos laberínticos, no para permanecer, sino para volver en una dialéctica dentro/fuera, en un trayecto tan particular como apasionado:

Pasión sagrada por nombrar la totalidad del universo para que el mundo se haga se vuelva presencia. Pasión que devora incluso la propia inteligibilidad del poema. Decir el nombre de todas las cosas, borrar sus fronteras, tejer la tela del poema para que en ellas se dibuje la figura doble del enigma: vida y muerte paraíso y abismo, caos y cosmos, presencia y ausencia. (Vásquez J. 2011, p. 40)

El abandono paulatino de imágenes animales caracteriza este periodo, estos textos desde nuestro punto de vista cobran significado en tanto forman parte del corpus daviliano y asociados al mismo, pero como piezas unitarias se presentan casi indescifrables. Las semejanzas establecidas en los periodos anteriores entre hombres y animales pareciera por momentos prescindir del humano, incluso la "hechura" o Creación del mundo está antecedida por animales: "Precipitaste la línea verde / en presencia de las lagartijas del

monte. Esta genealogía animal y biológica pospone al hombre, aun cuando la sensación del vacío es más intensa y la tierra imaginada como un cuerpo mutilado:

Pero, la Tierra, sometida al cambio
de aurora en cada cerca
se inclinaba peligrosamente
hacia el lado por donde paría su eje
como una criatura de un solo muslo
(“Creación perdida, 2015, p. 167)

La precariedad de la Tierra como hábitat de los seres vivos presenta los rasgos de una creación fallida, toda vez que el poema daviliano da cabida a seres falibles, incompletos. En este fragmento la tierra está próxima a caer, es una tierra casi sin eje, una criatura de un solo muslo. Dávila considera la creación como una pérdida, como obra de Dios y como obra del poeta y en los dos sentidos está signada por la precariedad. La tierra y los lugares anónimos llevados a la grafía en los periodos anteriores, en los últimos poemas parecieran insignificantes, la simbiosis sintetizada en el sintagma “espinas emplumadas” en los poemas del último periodo se desintegran y constituyen objetos de parodia:

y me río bajito
de las pequeñas tumbas emplumadas!
Yo decreto las ranas que ya no croarán.
(“Cacería del búho”, 1993, p. 64)

Los versos finales extienden la parodia hasta el poeta-creador, toda creación es risible, incluso la de Dios: “Porque el futuro depende del perdón/que todos los animales juntos en el hombre/otorguen a su viejo Creador”. El sustantivo “Creador” más que aplicarse a Dios al estar antecedido por el adjetivo viejo tiene resonancias en la figura del autor, aquí traemos los versos ya citados: “Yo me acuso de haberte creado / padre de los abedules y los volátiles”(Dávila, 1993, p. 64). El viejo dilema de la muerte de Dios se actualiza en la poesía daviliana y a la vez la vieja historia del hombre, sus rudimentos, su vida tan ligada a los animales y la escritura como una cacería. El sujeto lírico se aleja de la idea del poeta como demiurgo para representar la creación convertida en algo más humilde y rústico como es la cacería, como un encantamiento o la práctica de fijar un blanco, someterlo a una trampa, hechizarlo:

Embrujar el Poema de modo que todas las palabras
girando de la circunstancia al centro

por el soplo del mar entre las columnas,
 se conviertan en
 LA PALABRA¹⁸⁰
 (...)

 Internándose más
 el poema puede estallar al otro lado de su rostro.
 Procura entonces
 retirar delicadamente de entre sus labios
 la diminuta flecha envenenada.
 (“Palabra perdida”, 2015, p. 191)

En este poema la flecha diminuta expresa un trayecto, una pequeña sucesión en la metamorfosis de la vida, en la que creyó Dávila. La flecha seguida por el ojo encaja en medio de palabras circunstanciales apunta a ser “La Palabra”. La flecha indica el movimiento en el espacio, y en el tiempo, de objetos y materiales, especialmente de entidades más abstractas. El poeta, da cuenta de la relación entre el viento¹⁸¹ y el vuelo de la flecha, cuyo destino depende en igual medida de los movimientos del aire y de la destreza del arquero.

Partiendo de la idea de que mientras más imaginamos, menos percibimos podemos decir que la distancia u oposición entre lo percibido y lo imaginado se acrecienta en la escritura de Dávila de estos años, en algunos momentos se excluyen mutuamente, pues el proceso de percepción se asocia a la lucidez, a la atención, a la vigilancia, a estar en un lugar concreto, mientras que imaginar de alguna manera implica la pérdida del lugar en la percepción, sin embargo su acecho de sí mismo o de un animal imposible atraviesan toda su escritura. Escribe María Augusta Veintimilla:

180 En este caso Dávila también utiliza las mayúsculas con el fin de enfatizar el significado.

181 El viento es un elemento nuclear en algunos de los más célebres cuentos de César Dávila, de hecho le da título a uno de ellos, “El viento”. El relato narra la llegada del primer viento del verano, en la zona de un pequeño caserío ubicado en área rural. Sus personajes, un herrero y su joven esposa actúan y charlan en función del impacto que ejerce en la atmósfera familiar el desplazamiento de esa poderosa y vertiginosa masa de aire en movimiento. Más importante, la voz narrativa invierte la posición de los personajes en el relato: el elemento de la naturaleza atrapa su atención, mientras la efervescencia amorosa de la pareja recién casada parece obrar como contrapunto del desatado y febril desplazamiento de una corporeidad invisible: “[de] todo los indicios del verano, el más corporal aunque invisible, era el viento. Su rosa de treinta y dos pétalos se desesperaba en la mitad del cielo. Y siendo incorpóreo, su perfil ondulaba sobre los cañaverales y en el fondo sucesivo de las mieses. Por las noches, oíasele gemir infantilmente en las rendijas de las ventanas y en los resquicios velludos de los encañizados” (Dávila, 1993, p. 240). Señala Gastón Bachelard, en *El aire y los sueños*, que la imagen del aire violento remite a la idea de la cólera pura, de la cólera sin objeto: “Con el aire violento podemos captar la furia elemental, la que es todo movimiento y nada más que movimiento”. (Bachelard, 2004, 278, p.

Dávila asume su escritura como una exploración, a veces desesperada, de las posibilidades del decir, por un camino más personal, que le conduce cada vez al extravío de sentido; los poemas del último ciclo levantan y demuelen significaciones, y más allá de los escombros, se dejan adivinar los abismos del silencio, de la imposibilidad de decir. (Veintimilla, 2012, p. 217)

Las palabras de María Augusta Veintimilla refuerzan nuestra apreciación de lo esclarecedor que resulta un sintagma animal en un poema, su sola presencia orienta el sentido del mismo. La pregunta que cabría hacerse es ¿cómo se puede representar el lugar de la naturaleza no humana en un mundo que se ha vuelto esencialmente humano y que en esta instancia y en ciertos casos busca lo divino al mismo tiempo?

Todo lo que pudo ser premio, duración
del premio como consistencia, y castigo
como recuerdo,
ya pasó –¡hijo mío!–. Ahora tú recibes
el espejo de señales de otras manos.
("Tierra pura" 2015, p. 183)

La tierra como morada del hombre desaparece de los textos, lo que se pueda tener de ella sería imágenes, espejos para ser reconstruidos constantemente, es decir, la imagen como representación de lo desaparecido, la anulación total de la percepción, hasta desaparecer. Años atrás en "Espacio me has vencido" el poeta incluyó los versos siguientes: "Y que al través de mi frente pueda pasar el aire/ como al través de la copa de un arbusto" (Dávila, 1993, p. 14), podemos leer en estos versos el afán de levedad, de abandonar el cuerpo.

Las vertientes esotéricas que impregnan la escritura de Dávila, lejos de ser materias de menor importancia, muestran la constante preocupación del autor por lo inteligible, de ahí que su última producción nos resulte extremadamente compleja, nos pone ante un contenido velado, restringido, precisamente en el poema "El velo" de 1967, el último año de su vida escribe:

A través de todo,
Tu rostro, apenas, en vano
como nada y como mucho,
como confín de todo y nada.
("El velo", 2015, p. 181)

Ciertamente entendemos que lo que persiste es la imagen de lo velado, en los versos aquí

citados hay significaciones escatológicas en relación al misterio del “Rostro de Dios” los poemas de estos últimos años no dejan de suscitar nuestro interés, pensamos que son el resultado del denuedo de las búsquedas del poeta:

En qué instante
se une el buscador a lo buscado, y
Materia y Mente entran en la embriaguez
del mutuo conocimiento
 (“Campo de fuerza”, 2015, p. 188)

Del imaginario poético de los primeros años de Dávila se mantiene la búsqueda y en el aspecto formal el uso de mayúsculas, como en *Materia y Mente*, su terca voluntad de unir contrarios. El pensamiento hermético, escribe Victoria Cirlot, se caracteriza por “la ausencia de imágenes” (Cirlot, 2019, p. 21), estas afirmaciones nos llevan a considerar que la escritura de Dávila cuando más se aproxima a las poéticas del hermetismo más prescinde de las imágenes animales o estos se muestran desintegrados del texto.

De modo que lo imaginario es presencia-ausencia y material de la aparición, por lo tanto, de concreciones y evocaciones, esquivas, irreductibles, que hacen posible no solo la presentación de objetos reales, sino también la representación de lo que no es tangible. Sin embargo, no son fantasmagorías o alucinaciones, sino un mundo al que es difícil acceder, indescriptible mundo íntimo del que el escritor recoge imágenes para elaborar la obra, convertida en una constelación de imaginarios.

En estos poemas los animales funcionan únicamente como indicios, como fragmentos de una totalidad casi impenetrable, así mismo los lugares dejan de ser prioridad y predomina la atención a la temporalidad, en “Tiempo imperceptible” de 1964 dice el poeta:

Hasta cuando, Noviembre, buscas
en los días aquello que se da en el agua
sin que a nadie humedezca dentro
ni se refleje fuera.
Aquello que permanece
cuando, después de la evaporación,
manos ya solo en venas
sustituyen al tacto del ultramundo
(...)
A través de los días, ¿oh Noviembre!,
permanece en acecho
la Perra

que hará reverdecer todas las puertas
 (“Tiempo imperceptible”, 2015, p. 151)

Nuestro propósito al citar estos versos no es interpretar el poema, sino mostrar el hermetismo que lo envuelve, si bien el agua, como materia poética está presente, no es el mismo tono que el de los poemas anteriores, el verso “manos ya solo en venas” sugiere la pérdida del tacto tan importante en la poética de los periodos anteriores, donde este sentido aportó una diversidad de texturas a los poemas; en “Tiempo imperceptible” el lector tiene la sensación de asistir al derribo de los significados del mundo. En este poema podemos arriesgarnos a creer que la “Perra” es la figuración de la muerte, sin embargo no logramos esclarecer la función de este animal. El valor de estos puntos herméticos, pese a su dificultad y desconcierto, desafían a continuar en la lectura con el fin de volver a atisbar el sentido de las palabras.

“Aquello” que busca incansablemente César Dávila pareciera inexistente, irremediamente perdido; no obstante, el poeta ha reunido todos los indicios de la existencia de “Aquello” que un “Lugar no identificado” puede alojar, de manera que ese es el lugar donde anticipa sus últimas visiones: “¡Oscura Noche, vuelo ya hacia el Amor!” (Dávila, 1993, p. 64). “Noche oscura del alma”¹⁸² resuena en este verso daviliano, más aún si asociamos adjetivos como amoroso y metáforas como el vuelo, la caza, la ceguera y el descendimiento de los poemas de Dávila.

La trayectoria de las imágenes de este periodo abandonan la lealtad a las leyes de la naturaleza real y a las de su reflejo: el texto poético y a su intermediario privilegiado: el animal. En la producción de este periodo todo se desata, se diluye:

Y en verdad, en Dávila Andrade combatían sin cesar ese empeño de reintegración y oscuros impulsos de disgregación; ese conocimiento intelectual de las posibilidades mentales y espirituales del hombre y el tremendo asco de una rebeldía casi ancestral, de una melancolía andina (...). A esa contienda entre sus ánimas, entre su “yo” inmediato, individual, personal, y un “yo” nuevo, liberado de las ascendencias y de las desesperanzas, se sumaban otros factores de confusión psicológica, de limitación doméstica, de inseguridad social. Su experiencia tiende a definirse como un constante rito expiatorio de muerte y resurrección que no culminó en la transmutación buscada del ego. (Liscano, 1967, pp. 4-5)

182 “Cuanto más alto subía /deslumbráseme la vista / Y la más fuerte conquista / en oscuro se hacía / más por ser de amor el lance, / di un ciego oscuro salto / y fui tan alto, tan alto / que le di a la caza alcance”. (San Juan de la Cruz, 1995, p. 522)

La contienda de Dávila que refiere Liscano fue sobre todo lidiar con la escritura, como si esta fuese un velo, más explícitamente, él la percibe como “una tela”, que obtura el mundo, el combate es con las imágenes autoconvocadas por sí mismas: “La voluntad del poema embiste /aquí / y allá /la Tela” había escrito en el poema “Profesión de fe”, en su último año de vida, y en el verso final de este poema: “El pez solo puede salvarse en el relámpago”, y Dávila eligió el relámpago. Pero sus imágenes siguieron hablando, multiplicándose, en “Tierra Pura”, (1967) escribe:

Pareciera que duermes al despertar de ti
 ante los olfatos de las bestias mayores
 inclinadas sobre tu sepulcro,
 que quieren izarte hacia su banquete,
 (“Tierra pura”, 2015, p. 183)

Esta serie de imágenes es como si fuesen traídas de un plano extraterrenal, donde el poeta puede verse a sí mismo y puede observar el intento de los grandes animales por devorarlo, sin embargo hay una suerte de transfiguración y una última caída:

Y caes nuevamente en la tierra pura, desnudo.
 Grano pelado,
 premio de varas que llovieron
 sobre tus huesos, para escogerlos
 sobre el palmo creciente del estío.
 (“Tierra pura”, 2015, p. 184)

Todo este proceso nos remite a un antimundo, donde sucede lo que ya no puede suceder ni en este tiempo ni en este espacio, ni en la figura de un hombre. Ahora solo existe un grano desnudo, con su promesa de continuidad:

Esta es
 repetición de cuerpo y cuerpo para las siembras
 (...)
 Penetra y recomienza,
 como la planta de maíz que se enarbola
 a sí misma
 (“Tierra pura”, 2015, p. 184)

En esta reiteración el hombre busca perder la imagen de sí mismo y pervive la original voluntad de anclar la presencia en la materia, de corporeizarse en los vegetales, de

salvarse. El significado diáfano en la poesía última de Dávila es inalcanzable, pero no es un fracaso del autor, consideramos que lo que está en juego es la validez del lenguaje como propiedad o herramienta humana para dar cuenta de experiencias nada usuales. Afirma Umberto Eco: “El pensamiento hermético transforma todo el teatro del mundo en un fenómeno lingüístico y al mismo tiempo niega al lenguaje cualquier poder comunicativo.” (Eco, 1994, p. 44). En 1937 cuando Dávila escribe “La vida es vapor. Se ha hecho el vacío” se anticipa a lo que sucede en su última producción: “me estoy ahogando en un cacharro ilógico” (Dávila, 1993, p. 3).

Sin embargo, el “grano desnudo” que cae otra vez a la tierra cierra la genealogía de la imagen daviliana “de la tierra a la tierra” clausurando de alguna manera el círculo de su poética. Sobre la producción daviliana de esta etapa escribe Iván Carvajal:

En el último Dávila Andrade habría una fuga incesante hacia la exterioridad, incluso hacia un Afuera más allá del lenguaje, de lo decible. Solo en un puñado de poemas desconcertantes, en que el desamparo ya no surge de la orfandad, sino que está en el origen mismo y en el destino del poema: la poesía del último Dávila Andrade es “poesía quemada”, aniquilada; solo le es dado permanecer en su ruina, en sus rastros, en sus huellas (Carvajal, 2001, p. 51).

Casi la totalidad de los poemas de Dávila son emotivos, hasta donde sus imágenes nos han llevado. La etapa hermética con los extraños adjetivos, con una sintaxis por momentos incomprensible, no es una negación del autor a la entrada de su territorio, al contrario es una puerta abierta al vaciamiento de imágenes:

El vacío psíquico, dicho de otro modo, el hecho de no pensar en nada, de no fijarse sobre ninguna imagen, puede entonces lograrse no más por la imaginación, sino por un trabajo paradójico de “des imaginación”. (...) liberar el Yo de toda afección externa producida por la presencia o la representación de las cosas; solo un vaciamiento del alma de todo contenido puede pues permitir al sabio o al santo llegara a apartarse de sus propias limitaciones” (Wunenburger, 2005, p. 194)

Dávila persiguió denodadamente en sus últimos años ese proceso de “des imaginar” referido por Wunenburger: generar un vacío donde la creación se revierta y empezar de nuevo. La caída no aniquiló el alma transparente y los huesos livianos de Dávila, o por lo menos no totalmente, ya que la imagen de la elevación predomina sobre el abismo, incluso en la pequeña altura que pueda alcanzar un tallo o “un grano pelado”.

Por ello, bien podríamos cerrar este capítulo con las palabras que él dedicará a Rosamel del Valle¹⁸³:

Allá en lo alto (...) como la respiración de un animal brillante desconocedor de sus flancos más anchos que campanas (...). Allá está ahora, mirando el día como un gran muchacho con los ojos pegados a la grieta de un muro que brilla. Abierto a todo, pobre de todo, libre de todo” (Dávila, 1983, p. 255).

Escribió Lezama: “El hombre que muere en la imagen gana la sobreabundancia de la resurrección” (Lezama Lima, 2019, p. 215). El propio Dávila se transformó en imagen de sí mismo, apareciendo y reapareciendo en varias obras y formatos. Por otra parte, esta frase del escritor cubano acentúa el carácter intemporal y genésico de las imágenes, engendradoras de imágenes nuevas. Sin embargo, tras la aparente inmortalidad de las imágenes hay muchas que han dejado de existir y otras que permanecen. En este sentido dice Wunenburger: “Si la vida de las imágenes consiste precisamente en prestarse a toda clase de trayectorias imaginativas, debe implicar también una historia que mezcle invariables y transformaciones” (Wunenburger, 2005, p. 17). En este sentido consideramos que las imágenes animales de César Dávila permiten dar cuenta de una trayectoria en la que el animal fenoménico que proviene del Romanticismo europeo, luego de adaptarse a ese gran madeja de imágenes que es el modernismo hispanoamericano, traza un desvío de ese imaginario o un variación que resulta de la reinterpretación de la cosmovisión andina, del ahondamiento en varias corrientes de pensamiento esotérico y los imaginarios de las vanguardias.

Como hemos señalado en muchos textos la cosmovisión andina, en la que el animal tiene otras consideraciones opuestas al antropocentrismo, enriquece la expresión lírica de Dávila, aportando singularidad a los imaginarios poéticos que le precedieron y logra por las fisuras del campo literario configurar imágenes que interactúan con otros imaginarios: orientalismo, esoterismo, surrealismo, creacionismo. Desde nuestro punto de vista la obra

183 Rosamel del Valle (1901-1965), poeta vanguardista chileno autor de *Poesía mirador, País blanco y negro, Poesía y Orfeo*. Se instaló en Santiago de Chile, ciudad donde además del género lírico, incursionó en narrativa; sus obras fueron publicadas en Venezuela y Canadá, trabajó en Nueva York como corrector en la ONU; las publicaciones venezolanas facilitaron la predilección de Dávila por el autor chileno. Las obras de Rosamel del Valle, pese a su indiscutible calidad y a la relevancia del autor, no se publicaron en Chile hasta el año 2009.

daviliana es la gran confluencia de todas estas corrientes y tradiciones, en ella el paisaje estético da lugar a la estética de un lugar real, de esta conjunción resultan la poeticidad de sus imágenes y gracias a lo único que no se ha podido cartografiar: la imaginación del hombre.

Capítulo 6. A manera de colofón: el retorno a lo intacto

1. De César Dávila a Kever Ax: animales en continuidad y en latencia

Lezama Lima (2015) advierte que los encadenamientos de posibilidades, causalidades o circunstancias que antecedieron y propiciaron un determinado hecho histórico, son más importantes que el hecho en sí, pues desde su perspectiva los grandes hitos históricos tienen un impacto unidireccional, mientras que los síntomas o causalidades del mismo, así como sus encadenamientos potencian nuevas posibilidades significativas. Según Lezama Lima “es ahí donde se barajan metáforas vivientes milenios extrañamente unitivos, inmensas redes o contrapuntos culturales” (Lezama Lima, 2015, p. 113). Estos contrapuntos culturales o superposición de circunstancias son retomados por los creadores, ya que un determinado hecho de la historia no elimina los síntomas que lo han propiciado. En este sentido, las "eras imaginarias" son las formas posibles de representación en una determinada época de la humanidad, sin embargo una era imaginaria no se corresponde ni con una civilización, ni con una era geológica.

Lezama Lima propone como ejemplo la imagen poética de Martí como un propulsor del ideario independentista, que no se agotó con el triunfo de la revolución, contrariamente siguió irrigando otros imaginarios. Si bien la reflexión de Lezama nos conduce a leer a Martí como un antecedente de la independencia cubana, no es menos cierto que en la posterior literatura de Latinoamérica, la figura del poeta apóstol está casi olvidado, mientras que sus idearios tanto políticos como literarios están atomizados y han reaparecido a lo largo del siglo XIX y XX.

Las eras imaginarias transcurridas hasta 1971, año en el que se publica “La cantidad hechizada”, según Lezama Lima serían: 1. Una era imaginaria filogeneratriz¹⁸⁴ que abarcaría las tribus bíblicas retomadas por varios poetas como Mallarmé¹⁸⁵. A esta era también corresponderían la sexología angélica estudiada por el sueco Emanuel Swedenborg, tan admirado por Borges y Dávila. 2. La segunda correspondería al culto egipcio de los muertos. 3. La tercera era imaginaria inscribiría las imágenes órficas y etruscas y se extendería hasta la época de Martí y las imágenes que han sobrevenido.

Desde el enfoque de Lezama Lima la era martiniana¹⁸⁶ “pone fin a la etapa de la disipación, de la falsa riqueza” (Lezama Lima, 2015, p. 19), el escritor cubano alude a las condiciones materiales de vida de la mayor parte de los hombres y mujeres de la independencia, que aunque ricos e ilustrados, después de una época pretendidamente fastuosa, de reyes, virreyes y otros poderes conocieron el destierro, el exilio y la pobreza. La penuria sería la característica esencial de una nueva era y, aunque suene a apología de la pobreza, Lezama indica que “el espíritu de la pobreza es una fulguración donde la realidad y la imagen están a la altura de la fulguración del hombre pobre” (Lezama Lima, 2015, p. 118). En el sentido lezamiano, hablamos pues de “pobreza radiante” que se disipaba o salía de la estrechez material para dar paso a una riqueza imaginativa propiciada en gran medida por intercambios fructíferos, por ejemplo, entre naturalistas y escritores, en los casos en donde distintos individuos exploraban separadamente estos ámbitos, ya que una buena parte de escritores fueron estudiosos prolíficos de la naturaleza, el mismo Buffon ilustra este caso.

Siguiendo la propuesta lezamiana de su clasificación de “Las eras imaginarias”, la obra de Dávila, desde nuestro enfoque, pone fin a la era imaginaria inaugurada por Martí, es decir, el tiempo que transcurre desde la poesía modernista (1900) deudora del Romanticismo a mediados del siglo XVIII, hasta inicios de la década del setenta del siglo pasado. Esta demarcación nos pondría más que ante un gran periodo de tiempo, ante una “era imaginaria”, que en nuestro criterio termina con la llegada del Internet. Lo que aquí planteamos es ¿qué ha seguido después de lo deslumbrante de las imágenes de Dávila?,

184 Explica Lezama Lima que es la imagen que remite a un tiempo mitológico: “de su costado empieza a crecer un árbol, de sus ramas se desprende una nueva criatura como una rama”. (Lezama Lima, 2015, p. 113)

185 Lezama Lima se refiere concretamente a “¡Aquí te traigo el hijo de una noche idumea!”, verso mallarmeano de “Donde el poema” (1883).

186 La última era imaginaria tratada por Lezama Lima se remonta al retorno de los “Románticos” desde Europa hacia sus lugares natales, concretamente de Martí. Leonor y Justo Ulloa en su estudio introductorio de *La cantidad hechizada* (2015), aclaran que el autor cubano amplió o incluyó con el título “La posibilidad infinita” el capítulo dedicado a Martí.

¿quién o dónde? ya que según Wunenburger “el imaginario no desaparecerá jamás de manera completa, puesto que no conoce más que movimientos alternativos de emergencia y de latencia” (Wunenburger, 2005, p. 314).

“El hombre que muere en la imagen gana la sobreabundancia de la resurrección” escribe Lezama (Lezama Lima, 2019, p. 215), el escritor cubano acentúa el carácter intemporal y genésico de la imagen, engendradora de imágenes nuevas. Lo que aquí nos planteamos es ¿qué ha seguido después de lo deslumbrante de las imágenes de Dávila?, ¿quién o dónde? ya que siguiendo el enunciado lezamino las imágenes, como las ofrecidas por Dávila, resucitan una y otra vez. En páginas anteriores citábamos al poeta y crítico ecuatoriano Iván Carvajal, quien afirmaba que ningún poeta ecuatoriano se reconoce continuador de la poesía de Dávila, en efecto, la singularidad daviliana no tiene parangón en las letras de Ecuador. Como hemos señalado la recepción de su obra se extiende y abarca diversos ámbitos y formatos; precisamente esta recepción fragmentada, diversa ha contribuido para que se conozca la escritura daviliana más allá de la centralidad de Quito y Guayaquil. En este sentido podemos decir que si la escritura de Dávila es un hito de difícil superación, de acuerdo con Wunenburger las imágenes son portadoras de un principio isomórfico: “según el cual una imagen sigue siendo la misma a través de los diferentes estratos de sus manifestaciones” (2003, p. 34). Para el tema que nos ocupa conviene recordar el isomorfismo del cisne que se mantiene hasta la actualidad, o en términos valentianos el “eternismo” de algunos elementos, aunque los significados de este animal hayan sido transformados su significado sustancial permanece. Por otro lado, y es la cuestión que nos incumbe, Wunenburger advierte sobre la condición de “reversibilidad” de las imágenes:

Por lo demás imágenes y metáforas son profundamente reversibles como el agua y la cabellera, el vino y la sangre, sin conocer los límites de las conversiones propias de los lógicos. Por último, entre otras constantes, la imaginación tiende siempre –como lo ilustra sobre todo *El aire y los sueños*- a aumentar una imagen hasta el infinito, a privilegiar la verticalidad, a enriquecerse con el contacto de resistencias y luchas, a transformar lo difuso en movimiento, etc. (Wunenburger, 2003, p. 34)

En este contexto podemos decir que el imaginario daviliano pervive en la literatura ecuatoriana, como explicábamos, antes desde la amplia recepción que ha tenido “Boletín y elegía de las mitas”, ello ha opacado las demás producciones del autor y desde el imaginario de la figura de Dávila. En este contexto nos interesa actualizar este imaginario

y rastrear sus cauces, derivas o desaparición.

Teniendo como base el concepto de “eras imaginarias” de Lezama Lima, es evidente que la “era digital” y la “era del Antropoceno”¹⁸⁷ casi simultáneamente configuran un nuevo imaginario poético donde “entre luchas y resistencias” permanecen latentes imaginarios más lejanos. Por lo tanto, para cerrar nuestro trabajo revisaremos brevemente los aspectos invariables o fundamentales del imaginario de Dávila y los que han emergido en los últimos años.

1.1. El retorno a la transparencia

*Alguien debe continuar la escritura
del dedo en el polvo.
Alguien debe continuar la caza del papagayo
a lo largo del cielo deshojado.
("Origen", 2015, p. 133)*

Han transcurrido casi cincuenta y tres años desde la muerte de Dávila. Un tiempo en el que se han suscitado cambios muy importantes en Hispanoamérica, incluida la denominación contemporánea de Latinoamérica. Por otra parte, los cambios se han operado tanto en el orden social, político y científico, con la consiguiente repercusión en la literatura. Lo que interesa aquí es saber hasta dónde resuenan o desaparecen los animales del imaginario daviliano. Para ello debemos tener muy en cuenta el desarrollo industrial: la exploración minera y petrolífera ha transformado los espacios naturales latinoamericanos.

En el ámbito global se han producido nuevos descubrimientos científicos sobre los animales y han surgido disciplinas nuevas como la etiología. La mirada proyectada sobre los animales se ha tornado cada vez más analítica. En igual medida existe la conciencia de que el ser humano es parte del reino animal, es decir, que más que en ninguna otra época el animal es un objeto de estudio, incluidos, como hemos señalado, los estudios literarios. Los estudios del mundo animal se han visto renovados por descubrimientos científicos,

¹⁸⁷ El Antropoceno no es un periodo geológico convencional, pero expertos en química atmosférica como el premio Nobel Paul Crutzen han adoptado el término para denominar la época en que la actividad humana ha empezado a generar efectos globales. (J. Sampedro, 2014)

como por ejemplo el del genoma. Todo lo aquí señalado sucintamente ha generado interrogantes sobre la naturaleza del animal y específicamente sobre su lugar en el mundo, lo que repercute en el interrogante del lugar del ser humano en un espacio compartido. Estos aspectos se han reflejado ampliamente. En otras palabras, ha cambiado la narrativa sobre el animal.

Desde nuestro enfoque, estos cambios han tenido menor incidencia en Latinoamérica y esta ha sido casi nula en las zonas periféricas. Por lo tanto, en estos ámbitos hay una cierta continuidad con la percepción del animal daviliano, en términos generales los animales mantienen características de privación y pobreza que, siguiendo el pensamiento de Lezama Lima, serían definitorios de la era que circunscribe y cierra la obra daviliana. La pregunta que nos concierne es: ¿hasta dónde sobreviven estas imágenes? Para responder a este interrogante, hemos tomado muy en cuenta las imágenes del animal fenoménico que todavía es rastreable, especialmente en las zonas rurales, aunque también hemos de considerar el impacto de otros factores. En este sentido, no es casual que una de las voces más innovadoras en el contexto ecuatoriano corresponda con la zona más alejada de la capital del país.

1.2. Los imaginarios de la metaperiferia. El lugar natal

La provincia de Loja, una de las más australes del Ecuador, es una zona fronteriza, condición que implica su transitoriedad y perpetua tensión, tanto por los conflictos bélicos por el territorio en el siglo pasado como por el impacto del cambio medioambiental que altera o desdibuja los elementos de esta zona. Así, ríos que funcionaban como límites han desaparecido. Esta zona geográfica cumple la función de toda frontera, es decir, la de constituirse en una suerte de membrana que regula y limita la penetración de lo externo en lo interno, además de filtrarlo y reelaborarlo adaptativamente. Este proceso entraña la separación de lo ajeno y “lo propio”. En otras palabras, la criba de los mensajes externos y la traducción de estos al lenguaje y los códigos culturales, a las maneras lugareñas. De modo que la memoria de la sociedad periférica se vuelve un depósito pasivo y su literatura se organiza en torno a textos inmanentes a esa sociedad.

El lugar natal de Ax es constitutivo de espacios geográficos cuya soledad y lejanía son históricos. Estas condiciones las explica Ángel Rama: “La conquista española fue una

frenética cabalgata por un continente inmenso, atravesando ríos selvas, montañas (...) dejando a su paso una ringlera de ciudades prácticamente incomunicadas y aisladas en el inmenso vacío americano” (Rama, 1978, p. 25). Loja es una de esas ciudades “instaladas en el vacío”; luego de su valor estratégico¹⁸⁸ en las exploraciones hacia el oriente ecuatoriano, quedó aislada, hecho que ha contribuido a la fosilización de imaginarios literarios locales que pugnan entre sí. En primer lugar el amor por lo local, casi como condición de ciudadanía, es el filtro de imaginarios exportados; en este sentido hasta hace poco años era muy difícil que lo foráneo permease los imaginarios locales. Este fenómeno desde el centro se concibe como carencia. La provincia, en criterios del centralismo, es el espacio de lo que no hay, lo que no tiene, lo que no es. En este sentido, puede decirse que Dávila y Ax comparten la condición provinciana. El aislamiento incide en la recepción y adaptación de nuevos imaginarios debido a la larga vigencia de la tradición. Este panorama es retratado por Benjamín: “Provincia, provincia divina y tonta, ustedes no saben lo que es leer a Baudelaire, a Rimbaud en la provincia más provincia del mundo (...) morfinómanos sin morfina, paraísos artificiales, entre gentes que a lo más como un crimen se han tomado alguna vez unas copas de vino de consagrar”(Carrión, 1989, p. 60). Conviene recordar la importancia que tuvieron los modelos franceses para los modernistas ecuatorianos, específicamente en los entornos de provincia. Precisamente en este contexto provinciano, las corrientes simbolista, decadentista, parnasiana y romántica han convivido con la narrativa regional, las leyendas de la oralidad, el realismo social, etc., y han atravesado más de una centuria. Si bien han existido voces singulares, son las que se alejaron de la ciudad¹⁸⁹ y este fenómeno supone una dinámica doble: por un lado la fosilización de imaginarios locales y, por otro, el impacto de los fenómenos literarios difundidos por la significativa cantidad de escritores que han emigrado, de modo que hay un entramado que sostiene diversas expresiones literarias. En todo caso, en ellas, el animal pocas veces ha sido objeto de reflexión. Lo que se mantiene del animal es su proximidad, su conocimiento desde la cercanía y cotidianeidad.

188 La razón principal de la fundación de Loja fue la necesidad de que los españoles tuvieran un lugar fortaleza que facilitase las incursiones que ya se habían iniciado al Oriente y que los mantuviera a salvo de los riesgos que todavía significaban las tribus de los Carrochamba y los Chaparra, esta condición de ciudad fortaleza además del alejamiento geográfico del centro le imprimió características definitorias a esta zona de la tierra.

189 Hablamos de escritores como los ya citados Pablo Palacio, Ángel F. Rojas y el más actual: el poeta Carlos Eduardo Jaramillo.

1.3. Kleber Ajila Vacacela

Kleber Ajila Vacacela (Loja-Ecuador, 1985-2016) fue el hijo primogénito de Zoila Vacacela Belduma, quien eligió el nombre del hijo en honor a un guerrillero ecuatoriano porque simbolizaba la rebeldía y esperanza de la época. A los pocos meses de nacer, madre e hijo retornaron a Guanazán, una antigua y muy alejada población rural donde transcurrieron los primeros años de vida del futuro autor. La observación de la naturaleza fue su forma fundamental de conocimiento. Su familia refiere que desde pequeño mostró una predilección por la vida al aire libre, los pastizales fueron su lugar favorito. En Guanazán inició el cuidado de aves, arañas y otros animales de los que se ocupó durante toda su corta vida.

Posteriormente, retornó a la ciudad de Loja con su madre: “La infancia en esta ciudad no fue fácil, estuvo marcada por ese efecto que ocasiona venir de una zona rural a la putrefacta ciudad, acomodarse en un paisaje gris lleno de egoísmos y ruidos que no fueran de origen natural”, señala su tío José Vacacela¹⁹⁰. En esta ciudad, trabajó como vendedor de periódicos y cobrador de autobús. Su familia refiere que el trasiego por las calles le marcó en dos sentidos: por un lado le mostró la dura realidad de la vida cotidiana y por otro lo aproximó a imágenes más lejanas, ya que era el primer lector del diario matutino. Asimismo los ejemplares no vendidos eran transformados en collages, generalmente de imágenes de animales. A esta etapa también se remonta su pasión por la lectura de artículos científicos sobre la naturaleza y animales. Los estudios secundarios los realizó en jornada nocturna para trabajar como cerrajero durante el día. Interrumpió sus estudios por trabajo y traslados de domicilio, retomando más tarde el bachillerato en un instituto a distancia. Las carencias materiales fueron compensadas con un gran amor filial. Siempre se mostró profundamente agradecido a su madre quien, como veremos más adelante, tiene un lugar de privilegio en su obra. En 2006 ingresó en la carrera de Artes Plásticas de la universidad lojana. Paralelamente participó en proyectos de investigación de flora y fauna silvestre de la cordillera sur-occidental del Ecuador. Fue el mejor egresado de su promoción en su especialidad (2006-2012).

¹⁹⁰ En documento enviado el 11 de enero de 2020 a petición expresa.

Todo lo descubierto y reconocido del mundo lo registró en sus tres libros de poesía: *CU4D3RN0 D3 4R3NA*, publicado en Loja-Ecuador en 2012, *pop-up*, Perú-2014 y *Egagrópilas* publicado en Loja en 2016. Con *pop-up* consolidó su reconocimiento como una de las voces poéticas más vigorosas e importantes del panorama latinoamericano. Al respecto escribió H. Ruales: “[Ax] a la hora aún matutina de su vida, tiene ya el privilegio de haber hallado el poema dentro de la roca” (Ruales, 2014). Su primer libro *CU4D3RN0 D3 4R3NA* tuvo una importante repercusión que lo llevó como invitado a la Feria Internacional del Libro (Quito, 2012). Este hecho en apariencia insignificante es muy revelador, tomando en cuenta el carácter encerrado y endogámico de la literatura de provincia. En este sentido la obra de Ax derriba el círculo más difícil: el local. Posteriormente fue invitado al *VI Festival de poesía* (Lima, octubre de 2015) y al *Latino Poets* (Nueva York, noviembre de 2015). En 2016 con *Egagrópilas* obtuvo el primer premio en el Concurso Nacional de Poesía Alejandro Carrión Aguirre.

Como artista plástico participó en diversos eventos: Festival de Artes Romerías de Mayo en Holguín (Cuba 2013), “Desalmados, Nueva Pintura Lojana”, Museo del Pueblo Efraín Jara Idrovo (Cuenca, septiembre 2015), Endestierro (tres artistas lojanos), Ileana Viteri Galería (Quito, octubre 2015). Después de la tormenta que significó para el arte ecuatoriano el suicidio del autor, el 19 de enero de 2016, se le tributaron varios homenajes¹⁹¹. Su obra reunida fue publicada por la editorial Mecánica Giratoria (Quito, 2019) en el volumen titulado *Su sombra como un mapa*.

1.4. El imaginario axiano en la era de Internet

En términos generales puede decirse que las características de la periferia se mantienen hasta la era de Internet, una era de profusión de imágenes técnicas que amplía el poder de los imaginarios, pero no las herramientas para su interpretación. La mayor parte de las imágenes de animales de la red surgen de un ambiente de ocio, afectos y mascotismo. En estas coordenadas, nos interesa conocer la posible continuidad del animal daviliano. Precisamente en la poesía de Kelter Ax encontramos reflejados algunos aspectos del

¹⁹¹ El 21 de enero de 2016, la revista digital de poesía Vallejo & Co. publicó “In memoriam, 7 poemas de *pop-up*”. El 20 de enero del mismo año Daniela Alcívar publicó un artículo en la sección cultural del diario *El Telégrafo*: “Kelter Ax, una vida empecinada en fluir”. En 2017 la Bienal de Arte de Cuenca dedicó parte de su exposición a la obra plástica de Ax.

animal daviliano y otros que rompen con la representación de los mismos. Por otra parte, este poeta incorpora a su producción las imágenes animales de la técnica y los códigos del ciberlenguaje. Baste mencionar que su libro más conocido es *pop-up* (2014). El uso de letras y números evidencia que el lenguaje convencional no le bastaba; el ciberlenguaje le permite combinaciones y juegos con números y letras, lo que supone una búsqueda de libertad creativa, más cercana a su trabajo como artista plástico. La transgresión de las normas ortográficas y gramaticales seduce a niños y adolescentes, ya que esta forma de escribir permite una mayor y más rápida comunicación. Estos rasgos ponen de manifiesto que la palabra se ve afectada en su identidad visual y en sus límites. Precisamente Ax era proclive al uso de los juegos tipográficos y a los signos alfanuméricos de la era de Internet. Pensamos que las adherencias del ciberlenguaje presentadas en su primer y segundo trabajo responden a la necesidad de insertar lo oral en la escritura y especialmente a la necesidad absoluta de manejar los códigos identitarios de los niños y adolescentes.

CU4D3RN0 D3 4R3NA es el primer trabajo de Ax. En esta obra, publicada en 2012, se evidencia la original búsqueda del autor y la incorporación de la imaginería de su tiempo. “El minimalismo cibernético que él descubrió para sí mismo es único en Ecuador” (Rodinás, 2019, p. 103). Esta incorporación aporta cierto aire de frescura, no solo a la parte gráfica del texto en sí, sino al contenido. Estamos ante una nueva propuesta de lectura. Ax prescinde de las vocales, hay tachones por doquier. En clara consonancia con el título de su trabajo esta primera publicación tiene el aspecto de un cuaderno infantil. En un poema de solo dos versos se nos ofrece el significado de su poética:

siento miedo a colgar la pluma
 ///ese cuaderno mal escrito que es la vida///
 (CU4DERNO DE AR3N4, 2019, p. 122)

En este primer libro de Ax, se evidencia la búsqueda original y arriesgada del autor al incorporar en su escritura signos y emoticones de su tiempo, aportando cierto aire de frescura o novedad, no solo a la parte gráfica del texto, sino al contenido. Ax se pregunta: “¿para qué escribir si el tachón supera el poema?” (Ax, 2019, p. 119). El artista incorpora la reflexión a su poética en un soporte que titula “cuaderno” evitando así cierta solemnidad que pueda atribuirse a otro título más próximo al “Libro”. Nada más lejos de la intención del poeta que pretender escribir un “Libro de Arena” a la manera borgiana. Al titular a su primer trabajo de este modo, revela su concepción de la escritura: un trabajo constante

cuyo primer resultado no merece ser libro, como si se tratase de material de aprendizaje de un escolar. Los libros y las firmas eran en su imaginario poético los más proclives a desaparecer:

el papel se está quemando,
 mis hijos están escritos;
 un biombo con piel de globo
 toca mi puerta
 y se está quemando
 (CU4D3RNO D3 AR3N4, 2019, p. 67)

Ax pareciera considerar que el formato libro no garantizaba calidad ni sabiduría. A mayor profundidad, un formato más modesto y perecible pareciera ser el principio orientador sintetizado en los títulos de sus obras; nos sirve de ejemplo el ya citado *CU4D3RNO D3 AR3NA*, al que se suma *pop-up* y finalmente *Egagrópilas*. Por nuestro tema de estudio nos fijamos especialmente en este último título, pues hace referencia a bultos regurgitados por los rapaces carnívoros. Las egagrópilas son observadas minuciosamente por los ornitólogos porque permiten determinar los otros animales que han sido cazados por ellos para su alimentación. Sobre las obras de Ax afirma Carlos Luis Mussó:

La parábola descrita por Kelter Ax desde su primera entrega *CU4DERNO D3 AR3N4*, hasta *pop-up*, y de ahí hasta la presente publicación [*Egagrópilas*], ha encajado en lo que ha dado en denominarse “nuevas escrituras” con su particular cuño, esto es, la palabra que reconoce un estado de encallamiento en el ser humano y crea a base de una memoria que ha sido reemplazada por una mirada otra (...) la obra de nuestro poeta ha sido curioso modelo de excentricidad; porque nada hay de céntrico en estos poemas, sino que la periferia se expresa desde su lugar natural: el intersticio, incluso la clandestinidad. (Mussó, 2016, p. 5)

Las afirmaciones de Mussó, además de referirse a la periferia geográfica y a la clandestinidad de los espacios fronterizos, prolongan el carácter clandestino a la parte visual del poema. En efecto, en algunos textos axianos, el lector tiene la impresión de que la tenacidad del tachón no anula la palabra que termina develándose, legitimándose. Estos aspectos formales contrastan con un imaginario exuberante, donde hay sitio para las imágenes de Dávila.

En el primer trabajo axiano encontramos algunos temas y motivos davilianos: “Hay gallinazos rasgando el cielo / la sangre parece ángel”. Entre juegos visuales como C4T3DR4AL D3 HOLLIN, se nos remite al poema “Catedral salvaje” de Dávila. El primer

trabajo de Ax ratifica lo que debe recordarse de vez en cuando: la poesía no es otro lenguaje, es el de siempre usado de una forma particular:

la gente haciendo fila detrás de las palabras,
 [y los números]
 la fila haciendo fila,
 detrás de las palabras, las letras...
 y las tildes como pulgas saltando entre las letras
 (CU4D3RNO D3 AR3NA, 2019, p. 71)

La animalización de los signos ortográficos (tildes) no elimina la crítica contenida en el texto. La analogía animal, aunque inserta en el texto, no incide en su significado. Su función es dar cuenta del aspecto visual de las tildes saltando entre las letras. Los códigos lingüísticos no estandarizados, como es el caso del ciberlenguaje, no son independientes, siempre están en relación con la lengua estándar. En este sentido, si Dávila incluyó las palabras de la tribu en sus poemas y, más precisamente, elaboró con ellas su “Boletín y elegía de las mitas”, Ax escribe con las palabras de su comunidad sin olvidar cierto rasgo lúdico del ciberlenguaje. Sin embargo, el poeta Juan José Rodinás no encuentra en la obra axiana “exhibicionismo formal, ni banalización del juego”, aunque líneas más adelante apunte la presencia de “mariposas psicodélicas y bromas abstractas, dispuestas como series de epigramas” (Rodinás, 2019, p. 104).

Ax, más que ningún otro autor de su contexto, exploró las posibilidades expresivas de los universos animales. Esto es evidente en la adaptación de sus imágenes de anfibios y reptiles de la era paleozoica a la era de la cibercultura, donde el libro, producto por excelencia de la ciudad letrada, es el primer artefacto que se modifica. Muestra de ello es la estructura de *pop-up*, el más novedoso de los libros de Ax. Sobre este segundo libro se han emitido muchas opiniones, porque implica un doble salto: por un lado, el formato convencional de la escritura pasa a adherir signos del ciberlenguaje, por otro, como si se tratase de un juego reproduce en papel los formatos y pantallas del ordenador o tableta. Luis Carlos Mussó lo explica de la siguiente manera:

La estructura es decidora al momento de iniciar con un “loading...” (cargando) hasta la ulterior confesión de que las energías se regodearon en el esfuerzo de escritura (recordamos ese final “outbattery”, esto es, el desgarrón al que conlleva el estado de gesto exhausto). Otro punto, el proclamar, desde su lugar de enunciación, que esta voz escribe a la parvada de aves extintas que existen en su cabeza es, creo, un puente entre la mirada y el observado. “Loading...” implica, así, un conflicto con que la voz acomete al mundo; esto es, hay una

fuerza latente que se desploma desde una inquieta conciencia hacia el lector-interlocutor. (Mussó, 2015)

La obra de Ax acusa cierta forma de cansancio de las grafías de la etapa Gutenberg, por ello transita hacia un invento tecnológico, pero se niega a abandonar los imaginarios heredados. Respecto a la forma, en su obra conviven rezagos de la prosa poética y el verso libre epigramático, que consideramos son parte de la búsqueda de un ritmo propio. Lo inusual radica en la inserción de bloques tipográficos (signos de puntuación tradicionales). La exclamación sirve al poeta para enumerar, separar o concentrar los versos y también para dotar de una apariencia casi plástica al espacio textual. De modo que se superponen pausas, espacios en blanco, concentraciones de signos, interrupciones, asteriscos paradójicamente para completar el sentido del texto, para subrayar pese a todo su continuidad.

1.5. Las edades semejantes

Precisamente la continuidad de imágenes y su semejanza es un asunto importante en la expresión axiana; recordamos aquí las frases de Didi-Huberman sobre la imagen: “desaparecer (dispersarse como vida) equivale a semejar” (2013, p. 291). Ax imprime al imaginario animal las edades semejantes: infancia y senectud —condiciones de todo ser biológico—. En su escritura, estas se extienden a los animales, de manera que la niñez y la ancianidad son atributos de sus criaturas. Conviene decir que Ax enlaza a un personaje niño y sus mayores, como si desease reiniciar el tiempo, y ante esta imposibilidad ya todo fuese posible solo imaginariamente:

debo ser imaginario como mi abuelo
 quien surgió trizando el hielo de un lago congelado
 para ser devorado por un oso blanco
 y venir entonces por partes
 rodando sus huesos separados
 transportado por aves carroñeras
 coyotes adolescentes
 y mujeres supersticiosas
 (*pop-up*, 2014, p. 43)

Observamos cómo en estos versos que hacen hincapié en las filiaciones se reitera el círculo biológico hombre-animal. Así el abuelo solo puede ser presencia como fósil, como hueso, como memoria. También es notoria la adolescencia de los coyotes y las figuras de las mujeres remitiendo a un tiempo atávico, a rituales que exigen portar algo que recuerde a alguien. Aquí cobra vigencia el concepto fundamental de la *imago* latina citado en nuestro marco teórico, la afinidad o semejanza entre la imagen como reproducción y la imagen objetiva del animal. En estos versos, más que la afinidad entre imagen semejante (retrato, copia) e imagen real prima el carácter simbólico de la imagen: todos los huesos animales (incluidos los del hombre) son parte de un mismo mundo, no hay separación. Ahora bien, una cuestión planteada en estos versos es cómo logra Ax esta visión tan particular y cómo la ha plasmado en un tiempo de cibercultura:

el minimalismo cibernético que él [Ax] descubrió para sí mismo es único en Ecuador. Solo una argumentación ficciosa e interesada podría esgrimir lo contrario. Desde luego no todo lo que escribió Kelter es igual de interesante. Sin embargo, su mejor poesía está a la altura de la mejor poesía que se haya escrito en este país (...) Allí aparece *pop-up*, nombre que proviene del inglés y que se refiere a ítems que aparecen repentinamente ante los ojos. Su origen está en los libros infantiles troquelados, también llamados libros de (efecto de) con solapas que se levantan (*flaps*), con estañas que se jalan (*pull-downs*) con imágenes emergentes (*pop-outs*). Vale decir que esta ingeniería de papel que Kelter inventa y recrea toma también su nombre de las *pop-ups* (ventanas que surgen en las pantallas de los ordenadores). Así, hay una especie de retrofuturismo en este universo que él inventa. (Rodinás, 2019, p. 103)

Las afirmaciones de Rodinás nos conducen por dos vías a solventar nuestras preguntas. Por un lado pensamos que la originalidad axiana radica en esos ítems o partes de un conjunto que Ax es capaz de apartar, de erigir para mirar detenidamente: pájaros, o más precisamente “ese pájaro que vuela entre nosotros” (Ax, 2015, p. 79), capturado como un elemento único, pero todavía en resonancia con lo múltiple; por otro lado, la infancia, no solo como la edad de un niño sino también como el estado senil o inocente que todavía puede afectar a un anciano o más precisamente la ancianidad como retorno a la niñez, a un no saber. Por ello podemos decir que Ax escribió con las imágenes de todos los ancestros, y, aunque la ancianidad tenga recurrencia en su obra, hay en esa edad, tanto como en la niñez, un deseo de explicar, conocer y re-conocer el mundo; en otras palabras la inocencia como atributo sustancial de los animales davilianos¹⁹², en la obra de Ax se extiende hacia el pasado y el futuro común de la humanidad. Podemos hablar del anhelo de un mundo

192 En la obra de Dávila solo el cóndor ciego es un animal viejo.

recién nacido, un mundo en su aurora primera, un mundo intacto, como es también el de los ancianos que no recuerdan los nombres de las cosas: “no llames a las cosas por su nombre / nunca vendrán” (Ax, 2014, p. 31).

El olvido del animal y el olvido humano impregnan la obra de Ax, por ello traza figuras contra-épicas, como por ejemplo un Gilgamesh deteriorado a quien la voz poética dibuja acompañado de animales, casi ciego, incapaz de recordar su pasada gloria:

nada ve con claridad
nada toca con claridad

trajo huesos de animales que cree prehistóricos
y recuerda nombres de montañas que no existen
(*pop-up*, 2015, p. 38)

Y aquí intervine la voz poética, como la de un amigo, un lazarillo de ciego, o quizá un descendiente de una figura legendaria que ha dejado de serlo:

No Gilgamesh
no has traído huesos sino rocas
y estas no son aves sino plumas
no te acompaña una mujer sino el fango
(...)
encuentra los esqueletos que te quedan
busca la muerte de la memoria
y huye de Uruk
así como huiste de ti mismo
Ve a las montañas Gilgamesh
es mejor la soledad a buscar lo que no recuerdas
(*pop-up*, 2015, p. 38)

La humanización de una figura mítica no está deslindada de su proximidad con el animal; en este texto la metonimia del cuerpo animal se ha reducido a su unidad más esencial: las plumas, no su canto, ni su vuelo. El Gilgamesh axiano acentúa más el miedo a la finitud de la vida, a la pérdida del prestigio y ante todo el miedo al olvido, al desconocimiento de su propio mundo. Opuestamente al todopoderoso guerrero, cuya figura más conocida lo exhibe sujetando una serpiente en la mano derecha y un león en el brazo izquierdo, el que retrata Ax, ha perdido la memoria. En la poesía de Ax y ya en un ámbito más contemporáneo, el animal representa el olvido como síntoma de una enfermedad de estos

tiempos: “Como si el Alzheimer montara a caballo / y el caballo fuera una piedra” (Ax, 2016, p. 40).

Como observamos, la metáfora animal por su riqueza permite dar expresión a significados abstractos como el olvido. Es difícil no ver la asociación pertinente de caballo-piedra-olvido-Alzheimer- como indicios a los que hemos de refrendar su justo valor en una era de tantas sajaduras y separaciones. En estas asociaciones y concomitancias se hace visible el enunciado de Reverdy citado en la I parte de este documento: “[la imagen poética] No puede nacer de una comparación sino de la reconciliación de dos realidades más o menos distantes”. La pertinencia de asociación de imágenes axianas no solo justifica el enunciado de Reverdy, además lo ensancha incorporando al conjunto la figura animal que aparece con toda la potencia de su significado.

Ax busca estar unido a una comunidad, a una temporalidad humana y animal. Por ello, no se exime a los animales minúsculos, al contrario, son las pequeñas criaturas aladas las que se configuran bajo una nueva luz:

Las lagartijas escapan de mis pies

Las polillas,
pedazos de carbón con alas
emprenden el vuelo,
00:00
(*CU4D3ERNO D3 ARENA*, 2019, p. 70)

En concomitancia con los animales davilianos, en la escritura de Ax el uso de la metonimia del cuerpo animal sigue constituyendo un recurso que permite acceder a la unidad del sentido total del poema. Ello sucede con las plumas en el poema que tiene como personaje a Gilgamesh y con las alas de las polillas. La metonimia también es aplicada a segmentos del paisaje. Así observamos que en la obra de Ax es recurrente desde su primer trabajo la figura del iceberg como símbolo o síntoma de lo que va desapareciendo. En este contexto es interesante observar que la desaparición atañe también a la propia figura del autor:

[*pop-up*] entraña un cuestionamiento sobre el poeta como entidad hasta cierto punto sujeta a sospecha, motivo al que dedica algunos de sus más punzantes e inquietantes aforismos: “la palabra transita en bosques mientras son quemados”; “para qué escribir si el tachón supera al poema”; “a la poesía hay que matarla para evitar que muera”, y el más feliz y brillante de todos: “no llames a las cosas por su nombre/nunca vendrán”, una frase que insta por sí sola un *ars* poética, pues comenta el papel de la poesía como un acto simultáneo de desnominación y de rebautización del mundo (Zapata, 2015).

partes inseparables de una génesis donde lo humano y lo animal se ratifica dejando claros dos aspectos: la niñez y la animalidad. Por otro lado, las imágenes de los reptiles en este poema nos remiten a estos versos davilianos:

Y de pronto, El –llamado distinto–
 empieza ya a cocinar hierbajos como un embrujado
 y arroja sobre sus padres
 la muerte que habían elegido para El
 durante sus amores de grandes reptiles
 enterrándose en el légamo más dulce de la aurora
 (Dávila, 1993, p. 61)

Entre los dos momentos de los poemas la cuestión de la antroponimia y la filiación animal queda subrayada. En el poema de Ax, además, la niñez del humano es simultánea a la del animal: el ternero. De modo que tanto la infancia animal como la humana acentúan la inocencia de ambos. En este poema, animales rastreros como los reptiles pierden la connotación de peligro, se enuncian “dispersos y distraídos”, lo que viene a recordarnos la génesis común con los reptiles, descrita con tono infantil.

Por otra parte, al compartir el nombre se comparten las características con lo nombrado. Es decir, el autor, al elidir el nombre propio, busca el parentesco con los animales. La ausencia de mayúsculas en *kleber* y en *kelder* fortalece la idea de eliminar el nombre humano. El uso anómalo de las minúsculas en un nombre propio contrasta con el uso de mayúsculas cuando el poeta escribe nombres de animales como *Oso* o *Cuervo* en poemas posteriores y en versos donde no correspondería la mayúscula. Los reptiles mencionados como un genérico guardan una débil relación con la palabra *serpiente*, cuyo significado se asocia a lo maligno, a lo lujurioso u oscuro, como en Baudelaire, por citar un ejemplo, mientras que “reptiles” responde al nombre científico de los animales que por supuesto incluye a la serpiente, pero sin desprestigiarla. En ello puede leerse la filiación científica de las criaturas axianas y especialmente la voluntad de parentesco.

En el texto aquí citado los “Mayores” —como Dávila escribe y denomina a los antepasados— han devenido en “ancestros”. Los versos finales invierten los roles de padres e hijos y la temporalidad se remonta a un pasado invisible, no pronunciado, como si un ser aún no nacido esperase otro nombre y no el nombre de noche. Sobre esta renombración dice Cristóbal Zapata: “exactamente lo que hace el poeta cuando decide llamarse “*kelder*” en contra del designio paterno (que lo ha llamado “*kleber*”), restituyendo para sí el nombre

*original*¹⁹³, el nombre dado por la madre; dando a la madre la razón, la palabra.” (Zapata, 2015).

A diferencia de la poética daviliana que privilegia los espacios naturales y que, cuando trata escenarios urbanos, apenas singulariza ciertos elementos de la ciudad, en la poesía de Ax aparecen el parque, la escuela, el estadio, lo que evidencia el paso lento de la ruralidad a la urbanización. La escena de la madre y sus amigas con el ternero adornado nos remiten a un animal como Platero –ligado a la localidad. Por otro lado y tal como se percibe, hay diferencias substanciales entre el imaginario de Dávila y el de Ax, apuntadas por el poeta Luis Carlos Mussó:

[la poesía de Ax] es una apuesta que pone un pie en la tradición y otro en la novedad (...) a través de sus imágenes y de su lectura personalísima del mundo, Ajila incorpora a su voz una frescura que nos brinda una superficie de reflejo especular a veces; en otras, en cambio la textura violenta del poema logra efectos de sonoridad y de ritmos subversivos que exigen una lectura detenida (contraportada de *CUADERNO D3 4REN4*, Mussó, 2012).

En la encrucijada entre la confusa tradición poética ecuatoriana y más concretamente la de su ciudad y la era de Internet, Ax nutre su imaginario; no solo el imaginario de la literatura, el cine, las artes plásticas también configuran su obra. En este aspecto también coincide con Dávila. Recordamos aquí que este no abandonó el dibujo –en varias publicaciones se recogen especialmente sus autorretratos, algunos de ellos recuperados en 2012. Si bien estos datos no varían ni acentúan la perspectiva de nuestro trabajo, los dejamos como un apunte que no resulta curioso.

3. La costumbre del agua y el lenguaje de la erosión

Siguiendo la línea temporal de las producciones de Dávila (1936-1967) y de Ax (2012-2015), vemos que ambos poetas revisitan y exploran el pasado. En Dávila se entrecruzan los imaginarios del pensamiento hermético y la literatura anterior a su época donde se rescataba el mundo prehispánico. Ax, por su parte, ahondó imaginarios mítico-legendarios más lejanos: Gilgamesh, Uptnapishtim, el niño Emperador Antoku suicida a los siete años,

193 Las cursivas corresponden a Cristóbal Zapata.

Eratóstenes. En suma, ambos poetas reparan en figuras fronterizas entre los mitos y las leyendas que vertebran sus imaginarios en distintos niveles. La diferencia del imaginario axiano, respecto al de Dávila, radica en que Ax introduce en sus poemas el imaginario contemporáneo:

tú cabes en una gota
yo no
Hawkings cabe apenas en su silla
y el universo cabe apenas en su cabeza
(Ax, 2014, p. 52)

En razón de lo antes señalado podemos afirmar que los tres años en los que transcurre la producción axina (2012-2015) cierran una “era imaginaria”, pero también abren una zona intersticial para los imaginarios ultra-contemporáneos.

3.1. Los puentes atávicos y la gota de agua

La recepción y autorización de los imaginarios nuevos le corresponde a personajes locales doctos en temas específicos, por lo que la lucha por incorporar lo nuevo puede ser muy intensa y favorecedora de la larga pervivencia de los imaginarios locales; así también lo nuevo puede ser abrazado con desmedido entusiasmo relegando los imaginarios anteriores. Este es el caso de las ciudades de Dávila y Ax. Aquí recordamos la poca repercusión que tuvo en sus inicios la obra de Dávila en Cuenca. Hecho parecido sucedió con la obra de Ax, con la diferencia de que él no pudo irse de su ciudad¹⁹⁴:

he pensado irme de casa otra vez
pero prefiero los escondites
porque conozco modales y costumbres
de todos los insectos
(Poema “2”, 2014)

¹⁹⁴ Ax mantuvo una relación bastante ambigua con la ciudad donde vivió; por un lado escribe poemas para esta ciudad donde aplica el tópico de la amada, pero por otro era crítico con todas las ciudades: “El trabajo del artista no es la universalidad, sino la particularidad. (...) Mi trabajo, hoy en día, parte de entornos particulares, es decir, de una especie de esnobismo que existe en cada una de las ciudades, por muy pequeñas que sean, por llegar a parecerse a metrópolis” (Catálogo de la exposición “Desalmados”, Fundación Municipal Bienal de Cuenca, 2015).

La autorreferencia del sujeto lírico es clara y no hay dilación en los enunciados, se queda porque su lugar le es conocido, el poeta se presenta como un conocedor de los mundos de los insectos. Este conocimiento no es privativo de quien ha vivido en el entorno natural. No hace falta precisar que un poema es un texto ficcional, que podrá guardar o no correspondencias con la vida real de quien escribe. Sin embargo, en los versos citados el sujeto lírico se concibe en la vida real. Dos aspectos que saltan a la vista, respecto a las diferencias entre la poética axiana y la daviliana: frente al ropaje verbal y la avalancha de imágenes davilianas, la poesía de Ax es una poesía que transcurre sin torrentes verbales. Este primer aspecto tiene relación con el hecho de que Ax se alejó de la estética imperante, el neobarroco latinoamericano, caracterizado por el versículo largo, con predominio del artificio, la oscuridad de sentido, lo excesivo de la forma sobre el tema, el monolingüismo, la profusión caótica de códigos y referencias culturales y especialmente el uso de la lengua coloquial y los vulgarismos.

La fusión de términos vulgares y coloquialismos obedece en algunos autores a fines políticos, mientras que en otros responde a la necesidad de dar a las obras la estética de la sobreabundancia verbal. En este panorama Ax decide su camino: “ni el neobarroco religioso y paratáctico tan en boga, ni los poemas sobre café con galletas de la tarde (más en boga aún eran su camino” (Rodinás, 2019, p. 103). Las afirmaciones de Rodinás bien describen las dos tendencias mayoritarias de la poesía ecuatoriana de principios del siglo XXI. La primera reveladora de la artificiosidad extrema y la segunda con rezagos del coloquialismo de larga vigencia en la poesía ecuatoriana. Ax no se adhiere a ninguna de estas dos tendencias tan diferenciadas, lo que hace es restaurar animales de imaginarios diversos, muy puntualmente el imaginario daviliano, arrumbado y opacado por las dos tendencias arriba señaladas. Escribe Iván Carvajal sobre la obra de Dávila: “se dejan caer pesadas losas sobre nuestros pocos grandes” (Carvajal, 2001, p. 35). Al interés literario de Ax por la obra daviliana se suma el interés por las representaciones plásticas de la figura de Dávila: (retratos, oleos, esculturas, performances, etc.). La poética axiana es una tarea que se fundamenta en muchas vertientes artísticas y en escrituras diversas. Señala Cristóbal Zapata:

Kelver Ax, a diferencia de sus coetáneos que suelen extraviarse en la locuacidad y la palabrería, ha optado por formas expresivas más concisas y eficaces, como el aforismo y el epigrama, lo cual no solo da cuenta de su sabia sencillez sino de esa lúcida desconfianza en el poder totalizador del lenguaje que está en el fondo de su poesía, y que ha acompañado a

todos los grandes cultores de las formas breves y fragmentarias, llámense Heráclito, Sócrates, Meister Eckhart, Nietzsche, Wittgenstein, Cioran o ese entrañable aforista italoargentino casi desconocido que fue Antonio Porchia, a quien Kolver nombra y tributa en uno de sus textos. (Zapata, 2015)

Sin embargo, consideramos que Ax implementa en su obra algunas expresiones neobarrocas, específicamente aquellas restauradoras de formas culturales ancestrales: algunos vocablos quechuas por ejemplo. Por otro lado subyace la cosmovisión andina respecto al lugar de los animales. Conviene recordar que la palabra animal es un vocablo del humanismo, mientras que en la cultura ancestral andina no existe una diferencia radical entre hombre y animal y este carácter es el que atraviesa la obra axiana. En esta dinámica Ax encuentra en las figuras animales una gran fuente de imágenes y de posibilidades poéticas: sutiles arañas, lagartijas, elefantes, moscas, etc., se desplazan por sus textos. Desde su primer libro, *CU4D3RNO D3 4R3NA*, es reconocible el interés en los ojos de los animales que nos remite a Dávila:

En los ojos de las arañas
las ciudades son aves migratorias.

Eran las pompas envueltas en antibióticos,
era el aire amoldado al cuerpo,
era la luz derretida
(*CU4D3ERNO D3 ARENA*, 2012, p. 40)

Los dos autores privilegian los ojos de los animales, se detienen en ellos. Los versos antes citados poseen cierta levedad aérea: pompas, materia derretida, casi invisible y privilegiada por Ax. En algunos poemas los ojos y la invisibilidad se conjugan: “ser invisible como los niños cuando cierran los ojos” (Ax, 2014, p. 21), mientras en otros textos los ojos hacen posible la existencia en un lugar: “Estos ojos /que todo lo equivocan/ le dan a mi cuerpo la certeza de un lugar” (Ax, 2016, p. 58). En la obra de Ax, preponderantemente, la mirada significa posibilidad de visión, en el sentido de remontar el presente:

La suerte de ver el inicio del mundo
es la misma ke ver su final.
Los mosquitos
vuelan
revuelan revolotean.

Hay sistemas del tamaño de una naranja.
tan azules como los ojos de la roca.

hay sistemas ke anidan
 en las espaldas de las moscas.
 (CU4D3ERNO D3 ARENA, 2012, p. 50)

“Ver el inicio del mundo” convierte al sujeto lírico en testigo de un momento fundacional, aunque no hay nada que haga evidente la glorificación de este momento. Al contrario, los versos que hablan del inicio y el fin del mundo pasan desapercibidos por el efectismo de la imagen de los ojos de la roca y los sistemas de “las espaldas de las moscas”. Desde nuestra perspectiva, estas imágenes transmisoras de una inusitada experiencia visual, quieren quitar importancia al verdadero tema del poema: “ver el final del mundo”. En otro plano de lectura, sobre el vuelo de las moscas, también puede leerse la eternidad de estos animales desde una mirada que pareciera la de un microscopio y que Ax intenta hacer más descifrable. Las resonancias davilianas son inevitables, por la presencia de las moscas y los sistemas de su “espalda”. Como en los de Dávila, en los textos de Ax se acentúan órganos que establecen semejanzas entre hombre y animal (es el caso de la espalda).

Cuando se homologa el cuerpo animal al humano, casi siempre es para acentuar los aspectos negativos, groseros o ridículos: jeta, patas, panza, etc. En “las espaldas de las moscas” axianas, el proceso es totalmente al contrario: las espaldas confieren al animal rasgos humanos. Las moscas, tanto las davilianas como las de Ax, generalmente se figuran desprovistas de alas. En suma, la microfauna y sus órganos son extraordinariamente relevantes para ambos poetas, el estudio de las imágenes de Ax produce un efecto de *déjà vu* respecto al imaginario daviliano que bien se podría explicar con este fragmento de Dávila:¹⁹⁵ “Y él parecía dictarme sin cesar desde su gran mesa de muerto que sonrío y que sabe que todo es un gran secreto de inocencia equivocada y de poesía que los demás no alcanzan” (citado en Donoso, 1992, p. 62). Dávila enfatiza movimientos pesados de moscas gruesas, sin detenerse en sus alas: “los más bellos contagios eran diferidos /por la pesadez de las moscas recién polinizadas” (Dávila, 2017, p. 309).

El imaginario de Ax se configura con datos objetivos. El corto texto antes citado revela las imágenes que guarda la realidad, incluyendo la imagen efectista de los ojos de la roca. La imagen axiana respecto a la mayoría de las imágenes de Dávila es pausada, presenta caracteres contemplativos, el sujeto lírico está absorto en su propia mirada y de alguna

195 Citado en el preliminar de la novela *Nunca más el mar* (1992) de Miguel Donoso.

manera desaparece en la recepción de lo contemplado, no es una contemplación epifánica. La mirada de Ax está más cercana a la de los entomólogos:

23.57
 Un pelotón de arañas
 tejen una red sobre mí
 (...)

 al caer se transforman en polillas
 y se atrapan en la red como bombillos
 (CU4D3ERNO D3 ARENA, 2012, p. 48)

Las imágenes absolutamente minúsculas solo tienen asociación con el desove de la rana davihana del “Homenaje a Basho”, con la diferencia de que el sujeto lírico axiano es parte de lo que ocurre en el texto, dejándose envolver en la telaraña, casi por inercia. La poesía se caracteriza por establecer relaciones de equivalencia entre los puntos de la secuencia discursiva, relaciones definidas en dos niveles: un nivel superficial que se expresa en los aspectos léxicos, fonéticos, sintácticos y un nivel más profundo donde está el individuo que se representa y que es el que mueve los dos sistemas. En la escritura axiana se conjugan estos niveles o planos del poema con el fin de desnudar al texto de una excesiva verbosidad y lograr el tono despreocupado y la fluidez característica de sus versos:

Mamá no vendrá
 permanezco solo en este lugar frío e inhóspito
 las aves solo vuelan en las cabezas de los niños sin territorio ni coraza.
 (es como si sus cabezas me hubiesen construido un cementerio)
 el puñado de agua que fue mi corazón
 mientras era de hielo
 se fue primero
 y después yo mismo me fui
 pero a la vez me quede como un charco profundamente dormido.
 (pop-up, 2014, p. 53)

Además de las imágenes del deshielo que tornan al sujeto lírico un “charco dormido”, la soledad, el frío, la ruptura de alguna tenue interconexión cósmica o humana presentan lo presentan en orfandad, “sin territorio”, escindido. Las aves de su cabeza adquieren un tono lúgubre, son criaturas en tránsito hacia dos lugares de extinción: como imágenes en la mente de quien los imagina, como animales reales en un espacio ya perdido. La limpidez sugerida por el agua del deshielo trae el frío, no hay en el texto de Ax ni tan siquiera alguno de esos minúsculos seres musicales que acompañaban la soledad del sujeto

daviliano. Dávila también asoció la niñez, el cuaderno y la soledad: “Estoy solo. La niñez vuelve a veces / con sus blancos cuadernos de ternura” (Dávila, 1993, p. 11). El poema daviliano es el de un hombre al que vuelve la niñez y su connotación de ternura, el poema axiano es sobrecogedor por la infantil espontaneidad del texto; conviene decir que esta no resulta de un automatismo, al contrario, se ha logrado gracias a un trabajo de sedimentación lenta de lecturas y técnicas que depuran el artificio, de modo que el lector tiene ante sí la emotividad y transparencia de un discurso a primera vista simple e infantil que entraña uno de los temas mayores de nuestra era: el abandono, el deshielo, la extinción.

3.2. La memoria anfibia y sus devenires

Cuando era anfibio
vivía en un sarcófago
el cual por entonces era mi madre
quien a su vez vivía en un enorme pantano
que por entonces era su madre
(*pop-up*, 2015, p. 59)

Ax reitera el vínculo anfibio/humano. Estos animales en tránsito hacia la adultez hacen visible una cierta temporalidad que viene a alimentar el tema axiano por excelencia: el niño o adolescente, el ser en formación representado como borrado, invadido y flotante, buscador de un único lugar seguro, la madre: “regresaré a mi primer planeta (mi madre) /lo juro!!!” (Ax, 2014, p. 74). En nuestra interpretación este “primer planeta” permite una analogía doble: de la madre y de la tierra: “lejos de ser el objeto de una idolatría fofa adquiere la dimensión de un elemento vital en el concierto cósmico” (Zapata, 2015).

Intuimos que el sujeto lírico no tiene nostalgia por el lugar artificial donde la naturaleza es transformada, modelada al antojo de una imaginación bucólica u otra depredadora. Al contrario pareciera que Ax añora un lugar mítico primordial donde unificar la experiencia del mundo compartida entre todas las especies, como sucede en este poema donde la existencia es compartida con batracios. Estas aguas nada tienen que ver con las aguas límpidas o las primaverales que según Bachelard son materia de “imágenes fugitivas y fáciles”. En efecto las aguas axianas no servirían para poner gráciles barquitas a navegar o

para que un Narciso pueda reflejar su rostro; al contrario, desarman al poeta formando una especie de collage con lo animal. En uno de los poemas de Ax, a manera de título, se resalta: “*descripción de la luz con un trazo a mano alzada*”. En su parte sustancial este poema dice: “en mi sombra/ mi madre intuye la figura de un cerdo / pero lo llama estrella” (Ax, 2015, p. 19). Estas imágenes interespecie resultan del juego con las tonalidades lumínicas muy apreciadas también por Dávila como ya hemos visto. Sin embargo, esta luminosidad en la poética axiana pocas veces se traslada a la superficie de las aguas. No hay aguas espejeantes y lo translúcido revela a los animales contiguos a este microcosmos:

nací el día en que cumplí 150 años de estar muerto
 con todas las probabilidades
 prácticamente agotadas
 después que múltiples mujeres
 se negaron a ser progenitoras
 hasta que un día
 cuando junto a la vacas pastaba
 un coleóptero llamado sol
 se posó en una flor dorada
 que no era flor sino niña que no era niña
 sino un charco lleno de renacuajos
 yo le dije si quería ser mi madre

claro por qué no
 dijo el coleóptero mientras emprendía el vuelo
 (*pop-up*, 2014, p. 73)

La recreación del mundo de la infancia es uno de los rasgos fundamentales de la obra de Ax, generalmente inserta en charcos, en abierta continuidad con la idea daviliana respecto a los entornos acuíferos: “donde late el pez futuro /y el pasado minotauro.

3.3. Los tropos del agua. Las imágenes del deshielo

El poema de Dávila titulado “El descubrimiento de la roca milenaria” sintetiza el afán daviliano por descifrar el misterio de la materialidad del mundo. Ax, por su parte, habla de “cazar ríos montado en una piedra” (Ax, 2019, p. 99). Ax quiere detener el transcurso del agua, porque en él encuentra “el lenguaje de la erosión”:

En la costumbre del agua:
 el lenguaje de la erosión

el tañido de un ser que extiende su sombra como un mapa
y se pierde en su cabeza
(Ax, 2019, p. 205)

El mapa axiano, lejos del paisaje daviliano, es incierto, el suyo es el lenguaje del deshielo, de la fuga. No son las suyas aguas vivificantes y en muchos poemas tienden a desaparecer. Pese a ello, hay algún aspecto daviliano que permanece y es la mutación de la naturaleza y de sus elementos: “Ranas empiedran el río” (Ax, 2019, p. 87). Sin embargo, Ax no deplora la desaparición y convoca con todos los recursos de los que dispone a ríos míticos: El Éufrates y el Epineo son convocados a intervenir en un espacio textual, casi cartográfico donde el espacio daviliano ha desaparecido, dando lugar a una cartografía eminentemente imaginaria:

Un efecto cenital y panóptico hacia cartografías imaginarias de ciudades y de amplios espacios rurales donde es fácil imaginar vacas como puntos de colores. Esa conciencia pictórica aparecía en la página (...) dentro de un mapa plástico, delirante y luminoso. Poeta espiritual, pero también crítico, Kelter Ax revela en este libro [*pop-up*] una serie de paisajes personales (Rodinás, 2019, p. 104)

Aquí encontramos una absoluta continuidad del imaginario daviliano: el plano cenital de sus imágenes, como señalamos en el capítulo correspondiente, en la obra daviliana predomina la mirada desde las alturas, pero también encontramos la diferencia radical de esta mirada: su efecto panóptico disuelve los espacios de consuelo davilianos, donde los personajes pueden mirarse entre ellos, pueden mirar directamente a los ojos de los animales y en algunos instantes hasta creen mirar a Dios. Contrariamente, en la poesía de Ax, alguien mira desde las alturas, aunque desde un plano a ras de suelo es imposible establecer contacto con ese ojo. Desde las connotaciones del calentamiento global de la era del Antropoceno, ese ojo del que ya no emana una luz amiga bien pudiera ser el sol, ante el que todo perece:

el verano
descubre una docena de caballos congelados a media cabalgata
el hielo cede
y los caballos continúan su marcha
lo mismo pasa con la poesía
pero sin caballos
(Ax, 2016, p. 34)

Los caballos de Dávila indudablemente no son los axianos. Ax es una suerte de narrador omnisciente que muestra imágenes desgarradas del lugar. Contrariamente al empaisajamiento daviliano, a su circunvalación de páramos y cordilleras, el lugar que escoge Ax para colocar o ensamblar sus caballos es un lugar heterotópico desde el que los animales prosiguen su marcha. Esta acción no depende totalmente de los animales, el verano es determinante en este suceso; finalmente lo que queda es la metáfora de la poesía como un fenómeno de deshielo, como una pérdida multiplicada por la ausencia del animal que desaparece del encuadre.

El caballo daviliano comparte junto al hombre una experiencia específica del mundo: “se siente hecho de espejos, cuando bebe en las charcas”. Generalmente se lo presenta dotado de capacidad psíquica, más en contacto con los cuerpos de los hombres, como cuando reconoce las costras del leproso o resulta herido en una reyerta por el agua. El caballo axiano testimonia una desmaterialización, una aparición fugaz.

Escribe Didi-Huberman: “el reino de la imagen comienza quizá cuando una joven muchacha muere. Donde *desaparecer* (dispersarse como vida) equivale a *semejar* oposición por la imagen” (Didi-Huberman, 2013, p. 291). Esta cita confirma el carácter funerario o de sustitución de la imagen, es decir, que todo aquello que en algún momento tuvo materialidad y que, una vez desaparecido, cobra unos atributos que solo son posibles de plasmar en imágenes. La función de la imagen es salvarnos de la desaparición a través de lo inmaterial de los sueños, de visiones:

La imagen es la sombra. Y sombra es el nombre común del doble. Además como observa Jean-Pierre Vernant, la palabra tiene tres acepciones concomitantes: “imagen del sueño (*onar*), aparición suscitada por un dios (*phasma*) y fantasma de un difunto (*psyché*).” (Debray, 1994, p. 21)

Si el caballo y el cóndor daviliano constituyeron el doble o la voz del poeta, en el contexto de la poética de Ax cada vez más la pérdida del animal real nos obliga a percibir el mundo a través de imágenes, como son en este poema los caballos. En el breve texto arriba citado se fundamenta la poética de la imagen axiana y su valor esencial: la permanencia de la imagen, pues esta existirá aunque desaparezca el referente animal. En este sentido, la

imagen animal axiana se configura sobre los imaginarios del Antropoceno¹⁹⁶, más que como era cultural, como era geológica cuyo deshielo nos conduce a percibir el mundo bajo una mayor presión imaginaria. Nuestros entornos son cada vez menos reales y más virtuales y esta transformación también atañe a los animales.

En este sentido, las imágenes axianas en primer término advierten nuestra vulnerabilidad: “siempre estaremos descalzos para la nieve / siempre propensos al deshielo” (Ax, 2019, p. 236). Esta imagen del deshielo proveniente de la reflexión ecológica destaca por su poeticidad. La fragilidad que imprime el adjetivo “descalzos” nos incumbe completamente. El verso siguiente advierte una amenaza: la desaparición, el fin. Estos dos versos ilustran la manera en que las imágenes surgidas de la conciencia ecológica sobrepasan su ámbito hasta convertirse en imágenes poéticas. Si el discurso ecológico militante que nos persuade de la catástrofe medioambiental, los versos de Ax por la vía emotiva nos conducen a esta misma conciencia desde la imagen poética: “estaremos descalzos para la nieve”. Desde una imagen muy cercana, los pies descalzos, nos lleva a un impensado trayecto como es el deshielo.

Ax conoce varias vertientes del pensamiento ecológico, aunque sus imágenes animales están transidas de la percepción, ya que es un conocedor profundo de los mundos animales. En este mismo sentido, en las obras de ambos autores la metonimia del cuerpo animal tiene un lugar de privilegio. Por otra parte, Ax escribe con una significativa influencia de los estudios científicos sobre los animales, este es un rasgo fundamental que lo diferencia de Dávila. Sin embargo, la conciencia de la pérdida del animal ya fue anticipada en la poesía daviliana:

Sólo hubo una época hermosa:
la caza era entonces un rostro suspendido en el
Espacio. Hoy
nadie puede perdonarlos
porque saben lo que matan
("Umbral", Dávila, 1964)

196 La era del Antropoceno está fuertemente vinculada con el abandono de la vida rural y la expansión del urbanismo a partir de la II Guerra Mundial. Esta tendencia general a la urbanización causa trastornos que impactan en la geografía, la cultura, la economía y sin duda en la vida de los animales. Se trata, pues, de una revolución antropológica que cuestiona en el mismo movimiento la relación entre máquinas y la distinción entre naturaleza y cultura. Por otra parte, en la era del Antropoceno ya no se combate el antropocentrismo, ni el etnocentrismo, es decir, la lucha contra los supremacismos queda relegada ante la amenaza cierta de destrucción del planeta.

La conciencia de la extinción de los animales, apenas pronunciada en Dávila, y el trayecto del agua, sus estados y alteraciones constituyen una materia privilegiada de la imaginación de los dos autores. En concomitancia con este aspecto traemos las palabras de Bachelard:

El agua, agrupando las imágenes, disolviendo las sustancias, ayuda a la imaginación en su tarea de desobjetivación, de asimilación. Aporta también un tipo de sintaxis, una unión continua de las imágenes (...) se vuelve una especie de mediador plástico entre la vida y la muerte (...) triple sintaxis de la vida, de la muerte y del agua. (Bachelard, 2003, p. 25)

La sintaxis del agua nos permite analizar el transcurso del agua daviliana al agua axiana y de las criaturas que en dicho transcurso abrevaron, en síntesis: las imágenes animales y otras figuras lábiles de Dávila y los animales extintos y los esqueletos axianos. Estos conjuntos de imágenes configuran series de estratos de lo que entiende Lezama Lima por una era imaginaria. En este sentido la poesía es una obra palimpséstica, reescritura de reescritura. Lo que Ax propone es casi un ejercicio de paleontología que reitera la sintaxis referida por Bachelard: “vida, muerte y agua”, triada que nos lleva a la imagen del río, la sequía y las calaveras animales ya anticipadas por Dávila con la desaparición de las aguas fluviales: “como absorbidas por una bestia subterránea (...). A veces el esqueleto de un pececillo entre las grietas”. El agua fluvial que preconizaba Dávila era “un hilo de perezoso líquido, semejante a orina de caballo.” (Dávila, 2018, p. 101). El lector no puede dejar de asociar esta impresión del río de Dávila con los “ríos anoréxicos” de Ax.

La imagen más patente del deterioro del planeta es el deshielo, fenómeno que, lejos de las imágenes del Antropoceno, constituye la personificación del sujeto lírico daviliano, quien en el poema titulado “La pequeña oración” (1949) expresaba una voluntad de fuga, de desasimiento del mundo:

Y que cualquier tarde, pueda irme de mi mismo
al través de mis poros, en mi aliento
con la huida de música descalza del deshielo.
 (“La pequeña oración”, 2015, p. 48)

Y Ax en una especie de diálogo diferido ha dejado escrito:

el puñado de agua que fue mi corazón
mientras era de hielo
se fue primero

y después yo mismo me fui
 pero a la vez me quedé tendido sobre el suelo
 como un charco profundamente dormido
 (“A todo charco le hace falta un niño”, 2014, p. 53)

Los versos de ambos poetas trazan una secuencia del pasado o del futuro del agua, ya que su estado sólido puede ser final o inicio de un recorrido. La percepción del deshielo tiene significados distintos para cada autor; sin embargo, vemos en estos poemas una personificación del yo lírico, como la necesaria personificación de un mundo presto a desaparecer. En el poema de Dávila las aguas del deshielo buscan un transcurso, quieren fluir, mientras el agua axiana ya ha alcanzado su destino, la quietud del charco, pero sigue manifestando una *incompletud*. Las aguas de los versos de Ax procuran un antilirismo, pero surten a la vez el efecto contrario, más todavía cuando son puestas en vecindad del mar: “tocas un posible mar /sin que puedas alcanzarlo” (Ax, 2019, p. 208)

Escribe Bachelard (2003): “El agua arrastrará todo el paisaje hacia su propio destino” (p. 99). Las aguas fluviales frecuentemente se asocian a los sonidos del lenguaje, los ríos y fuentes son eminentemente cantores, mientras que el mar ruge o brama. En este sentido tanto Dávila como Ax pocas veces hacen referencia al mar y a su fauna. Contrariamente a la idea mayoritaria de las aguas marinas como espacio de libertad, en los imaginarios de Dávila y Ax son espacios ligados a la muerte. Recordamos aquí la figura del cóndor ciego (*alter ego* daviliano) dejándose caer como un envoltorio de plumas aceradas sobre el mar: “Ya era una sola mancha horizontal en la ilimitada transparencia, sobre el mar”. (Dávila 1993, p. 112)

El mar y los océanos se consideran como la fuente de la vida y el final de la misma. “Volver al mar (...) es como retornar a la madre” (Cirlot, 1992, p. 298). Por su parte Ax concibe las aguas marinas con algunas connotaciones arquetípicas entre la vida y la muerte. Las aguas marinas y su fauna son el motivo de un poema a dos voces entre los personajes de la epopeya “El cantar de Heike”¹⁹⁷: “Nuestro reino está en el mar / pequeño mío / nada hay en esta tierra yerma” (Ax, 2016, p. 62) es la frase pronunciada por la abuela del personaje niño de esta epopeya. El pequeño Antoku le replica: “abuela / no es el mar el que nos llama / sino la muerte/ con su boca infestada de peces”. En esta versión axiana del “Cuento de los Heike”, el mar es un lugar sumergido. Aunque es posible volver de este

197 Relato épico compilado antes de 1330 sobre la lucha entre el clan Taira y el clan Minamoto por el control de Japón a finales del siglo XII durante la Guerra de Genpei (1180-1185).

lugar “contradiendo la apariencia” -este es un principio de la imagen axiana-, el mar no deja de significar un lugar para la muerte:

Fui de pocos brazos / y en pocos brazos desemboqué en el mar
 (“Epitafio”, Ax, 2016, p. 50)

Lo aquí señalado nos lleva a pensar que los animales guardan relación con el paisaje cultural que conforman, dando por descontado la imaginación del autor. La imagen en muchos textos, más que ocultar, revela la geografía íntima del autor y su indisoluble relación con el paisaje exterior. No en vano Daniela Alcívar considera que el periplo axiano se puede sintetizar en la frase: “Una vida empeñada en fluir” (Alcívar, 2016).

Los cambios en los imaginarios de uno y otro provienen de una experiencia colectiva como habitantes de la tierra. La percepción de esta es particular: “el individuo no es la suma de sus impresiones generales, es suma de sus impresiones singulares” (Bachelard, 2003, p. 16). En efecto, aunque compartan la misma forma de indagar en las imágenes de la naturaleza, es otro el resultado de esta pesquisa. Además de la presencia de los animales, los estados del agua, la figura materna y la verticalidad, en la poesía de Ax hay otros paralelismos con la obra de Dávila.

4. La figura de la madre: coleóptero-niña

La figura de la madre en la obra de Ax, a diferencia de la de Dávila, no se transfigura en ángel, ni siquiera es la mujer a quien “Mil noches de costuras [l]e han llagado los ojos / y la malva de [s]us sagradas manos” (Dávila, 1993, p. 23), versos que en la vida real retratan a la madre de Ax. En este sentido, lo angélico y celestial desaparece del imaginario axiano. Las filiaciones establecidas por el imaginario aéreo de Ax generalmente reconducen hacia los animales, es en ellos donde el poeta encuentra su imagen generatriz. La brevedad y concisión axianas no son muy idóneas para elaborar un relato, sino más bien para construir fragmentos, instantes, fotogramas que mantienen el diálogo con otros elementos. Precisamente a la hora de representar la figura materna -o los ancestros, aunque se representen en un entorno pantanoso-, la figura de la madre posee una capacidad de vuelo gracias a lo translúcido de sus alas.

De modo que la sola vecindad de la madre impregna de un efecto áureo todo ese instante o micropaisaje como el arriba citado; indudablemente que en ello tiene que ver la semántica del dorado del coleóptero *sol*, que a su vez confiere ese fulgor a la flor que deviene en el coleóptero *niña*. Todos estos caracteres por momentos parecieran trasladarnos a una fábula infantil que se rompe en el último verso cuando la madre-niña-coleóptero emprende el vuelo. En estos poemas están ausentes los élitros davilianos como lo están las pieles darianas. Solo la luz es prístina y pervive a través de las transformaciones de las otras imágenes. La vaca, imagen de mansedumbre, es puesta en escena por los rayos del sol. Este elemento frena algún intento alquímico en el sentido de que el agua densa del charco se perpetúa. Justo en esa eternidad del charco es posible la filiación con los reptiles que hemos citado antes.

Todos estos componentes se difuminan ante la luz. Esta técnica del difuminado tan apreciada en la plástica de Ax se traspassa al texto. De esta transposición resulta un conjunto inusitado, por la síntesis temporal, más cercano a una ucronía que subvierte la linealidad del tiempo. El lector aprecia lo espontáneo, el tono inocente, por momentos burlón, en el sentido de que se habla de alguien que ya cumplió 150 años y se apresta a un renacer. Estas instancias son evidentes también aquí:

así permanezco endeble:
mezo —con una mano— al bebé para que no duerma
y con la otra
mantengo quieto al cadáver para que no despierte
(Ax, 2014)

Sobre el tono de la poesía axiana escribe Zapata: “Ese tono adquiere la cualidad de un contracanto, de una pseudo o contra-epopeya cuando se ocupa de su memoria, no en vano en algún texto invoca la figura de Calíope, que es precisamente la musa de la poesía épica” (Zapata, 2015). En consonancia con el criterio de Zapata sobre el carácter que atribuye a *pop-up* de “contracantos”, -es decir, que lo épico y, si se quiere, lo dramático se abandonan en la misma medida que el tono de la canción, asociado a lo lírico-, podemos decir que estamos ante una escritura inédita. Descartamos que sea una “poesía científica” en el sentido de que no exhibe vísceras o instrumental de laboratorio. Estos elementos tienen presencia pero constituyen una metáfora que cubre a hombres y animales:

incluso despiertos
 sueñan con tormentas eléctricas
 se anquilosan en sus ojos
 se esconden en sus sombras
 duermen dentro de ratones
 despiertan dentro de otros ratones
 y si la luz se enciende
 dios se ahoga en cada uno de sus huesos
 (Ax, 2016)

Observamos que el animal axiano, incluso en un contexto científico, mantiene concomitancias con el hombre. En este sentido la metáfora de los ratones es ambigua, porque en primer término alude al sueño como un proceso biológico inherente a hombres y animales y, en segundo término, aparece el sueño como “una de las fuentes principales del material simbólico” (Cirlot, 1996, p. 241). El sueño como fuente de imágenes oníricas -tan prestigiada en el surrealismo- incumbe también a los ratones de este poema, consecuentemente lo biológico y lo onírico se traban y precisamente de esta trabazón surge una imagen poética.

En la obra axiana no son detectables imágenes de mataderos, como las de Echeverría, ni tan siquiera se describe la escena del mugido lastimero de una vaca pariendo en soledad como en el pasaje daviliano de “Carreta de heno”. En este contexto nuevamente las líneas de Staiger resuelven nuestras dudas y aquí recordamos también la condición de perentoriedad de lo lírico donde todo es entrevisto y fugaz, así como, sobre todo, el papel de la emoción, una emoción latente ante un planeta que el autor ve aparecer y desaparecer fugazmente. Y es en estas ráfagas de visiones de ratones, vacas, bueyes de mundo tan biológico, donde se intercambian o contagian las cualidades de lo vivo y lo inerte: “Ranas que empiedran el río (...) ciervos que se quedan quietos” (Ax, 2019, p. 87). De manera que estamos ante la fosilización del mundo, sus imágenes y lenguajes: “los huesos pérmicos del lenguaje”(Ax, 2014, p. 83) se tornan una especie de piedras vivas. Sin embargo, predomina la fosilización, proceso en el que los animales tienen su lugar:

"hay hombres que caen en otoño como hojas"
 y luego son despedazados por hormigas
 o transportados en partes por escarabajos peloteros
 a esos hombres todo los abandona
 excepto el brillo en sus ojos
 que perdura incluso cuando ya no existen ojos
 (Ax, 2014, p. 69)

La simbiosis de lo humano y lo animal se reitera constantemente, siempre con apego o casi lealtad a leyes de la naturaleza. La omnipresencia de las metáforas corporales en algunos poemas presenta al animal desidealizado, no como lo que debería ser, sino como lo que es: un engranaje más de la rueda del hambre:

breve así comprendí la vida a la edad de cinco años al ver
sacrificado
el pollo blanco que semanas atrás me regalo mi madre

mi primer amigo
dormía descuartizado en los platos servidos
a mi padre y hermanos
yo simulaba tener hambre
y contenía el llanto con tal de tomar en mis manos
al querido Mike
verlo quieto dormido entre mis piernas
y no sobre un nido de arroz
tendido como un monumento derribado
conteniendo su historia
(...)
mi estómago es un cementerio de pollos
desprovisto de su esqueleto
(*pop-up*, 2014, p. 37)

Una vez más la coherencia entre el contenido y la forma (lo que dice y cómo se dice) se evidencia en este poema, ello permite su diáfana lectura. Tras un acontecimiento cotidiano se da cuenta del conflicto ético de un niño de cinco años¹⁹⁸ que lamenta comerse a su mascota. Lo que se pone en cuestión es en qué medida los afectos más que la razón determinan nuestro comportamiento respecto a los animales; aquí observamos que el conflicto surge porque el animal ofrecido al niño como alimento es de su propiedad, es un ser querido, además tiene nombre propio humano, Mike, nominación que enfatiza el parentesco, visibilizado en última instancia por el esqueleto del animal, tan desechado por los humanos, como la historia animal que contiene. De modo que lo que se reitera es la condición de permanencia y duración que tienen los huesos de animales y de hombres, sostenidos en la concepción de un tiempo circular que “devolvía intactos a los animales” (Ax, 2019, p. 256).

198 Los niños de los textos axianos tiene una edad concreta: cinco años. Ello ha llevado a afirmar a la poeta ecuatoriana Carla Badillo: “Para Kelper DIO5 termina en el número 5, que es el número donde empieza el SO5 y donde empieza a desgranarse la arena (escribo *desgranarse*, pero escucho *desangrarse*)” (Badillo, 2019, p. 25).

Esta circularidad casi tribal remite a un tiempo prehistórico, fundamentalmente comunitario, que integraba completamente al animal, del que perviven osamentas. De este tiempo quedan huellas. Tras ese rastro de la simbiosis animal/humano, el sujeto lírico emprende una suerte de excavación de paleontología:

ante una efigie decapitada
y una osamenta armada con huesos de diferentes animales
se está predestinado a rebotar de cabeza en cabeza
a regresar al osario maniobrando carretillas vacías
(*pop-up*, 2014, p. 33)

Los objetos axianos por un lado son los mismos elementos rústicos de Dávila: camas, carretillas, etc. que hacen memoria junto al yo lírico, trasponen temporalidades. Conviene recordar que en la escritura de Ax la antropotécnica moderna funciona como conector o enlace entre las imágenes del desarrollo digital y las de un pasado que no deja de resonar en el presente.

5. De las melancólicas aves extintas a la criogenia

Donde prima la figura de la extinción de los animales, es relevante que luego de la primera dedicatoria “A mi madre / mi primer universo”, en *pop-up* conste la siguiente dedicatoria:

**.A. .L.A. .P.A.R. V.A. .D.A. .D.E. .A.V.E.S.
.E.X.T.I.N.T.A.S.
.Q.U.E .E.X.I.S.T.E.N.
.E.N. .M.I. .C.A.B.E.Z.A.**

En estas líneas predomina la figura de la extinción: aves extintas, bosques talados, deslaves, etc., es decir, que toda la territorialización efectuada por los primeros románticos empieza a desaparecer en la visión de Ax. Podemos inferir que la cabeza referida por el autor alude a un espacio mental y, más precisamente, al ámbito de las imágenes. En líneas anteriores hemos dicho que el autor utiliza los códigos del ciberlenguaje, la particularidad de Ax es la asociación de estos códigos para referirse al deplorable fenómeno de la extinción. Por otra parte y en comparación con la línea de escritura daviliana, la de Ax

presenta muchas oposiciones al imaginario animal de Dávila. Así, por ejemplo, este pone en el horizonte las aves y su vuelo, mientras que Ax anuncia la caída y fosilización:

amo mi pubertad ya reseca
 escarpada por el tiempo y conservada en bóvedas
 donde la luz sobrevuela en busca de carroña
 fósiles psicodélicos
 criogenia en el arpa tocada por primates extintos
 (*pop-up*, 2014, p. 18)

La imaginación procura permanentemente dotarnos de imágenes nuevas. En este sentido, este poema se configura sobre imaginarios contemporáneos: por un lado un proceso totalmente científico utilizado hace mucho tiempo para el estudio de animales y que en la actualidad se ha extendido a los hombres: la criogenia; por otro lado, los primates, animales que la ciencia moderna ha establecido como el más cercano a los humanos por compartir con ellos rasgos etológicos y morfológicos. Los primates son criaturas ambiguas se han constituido en contramodelos del humano para significar la bestialidad y la superioridad humana y también en modelos de sociabilidad, afecto y conducta como sostienen primatólogos como Jane Goodall. En este texto, el autor pone un arpa en manos de los primates. Precisamente este instrumento asociado a lo angélico de alguna manera dulcifica la presencia del animal en el texto; es pertinente recordar que el animal de este poema ya no existe, ya solo podrá existir en esta suerte de fotograma, como el del texto arriba citado.

Retomamos las apreciaciones de Rodinás sobre el título de *pop-up*, como un libro infantil troquelado, del que emergen paisajes instantáneos. En efecto, el poema aquí citado ilustra esa suerte de imagen súbita, los primates extintos emergen desde un lugar bastante desdeñado como son los hábitats salvajes, pero a la vez bien dan certeza sobre el sujeto lírico axiano, un ser próximo a existir: a nacer, a ser niño, a ser adolescente, adulto o un anciano donde viven contenidos los estados y edades anteriores, sin exceptuar la animalidad: “igual que ácaros sabemos de antropofagia / y no sabemos más” (Ax, 2015, p. 48). La lectura de estos versos nos da la certeza de que estamos asistiendo a un cambio de imaginario.

En este contexto tan singular ¿qué continuidad supone la imagen animal de este joven poeta y el animal daviliano?: en primer lugar, desde su primer libro, moscas, aves migratorias, arañas, hormigas, elefantes, cuervos, ratas, lechones y otros animales de espacios más lejanos como suricatos vertebran la escritura axiana. En ella los animales, de la misma forma que en la obra daviliana, pocas veces son el tema principal del poema. Esta condición de indicios, pequeños engranajes que terminan revelando un significado mayor es la misma en ambos autores; en muchos tramos la imagen animal es la de “un animal que adolece de sí mismo” (Derrida, 2008, p. 17). Además de esta característica fundamental de la fauna de los dos autores, hay semejanzas con la percepción daviliana del padecimiento del animal. La conciencia del animal como una criatura en vicisitudes se expande en la obra de Ax. Esta conciencia se fundamenta en el conocimiento científico que recalca la genética compartida entre los animales, incluso el animal humano, así como en la condición terrenal de todo lo viviente:

¿Kién morderá los pezones de La Tierra?
 kiéns con su llanto
 serán arroyos de los anoréxicos ríos
 kién llevará el hielo de su nevera
 l poco de esperanza para los osos
 kién donará su sombra
 a kién no la poséé
 (CU4D3ERNO D3 AR3NA, 2019, p. 80)

En Dávila hay dolor por el árbol derribado, porque ello entraña el derribo de la primera casa del hombre; en la obra de Ax se habla de bosques talados, lo que implica la destrucción del hábitat animal y humano. En este contexto, las imágenes de su autoría son oscilantes entre el animal fenoménico y su representación, como oscilante es su visión de la naturaleza, si bien hay un evidente registro de los espacios naturales que concentran la “materia imaginante” en términos bachelardianos: tierra, agua, aire, fuego. En la misma medida, en la poesía axiana se encuentran espacios neutros o animales desgarrados de su espacio, como si estuviesen en un fondo blanco e inestable que tan pronto puede hablar del futuro -“anoréxicos ríos”- como de un pasado atávico. En otras palabras, se trata de un espacio heterotópico donde la erosión o el deshielo son las atmósferas recurrentes, es decir, espacios que entrañan anomalía, discontinuidad, ruptura o aislamiento.

6. El interés por lo minúsculo: la levedad del mirlo

“Mediante una serie de artefactos visuales que intervienen sobre todo en la secuencia lineal del ojo, Kever diseña mundos en miniatura que, más que la levedad del mirlo, semejan la ligereza del electrón” (Rodinás, 2014). Quizá en mayor medida que Dávila, Ax privilegia el ojo: “Es en el ojo donde el tiempo esterce sus agujas” (Ax, 2014, p. 28). En esta frase se menciona una técnica de pintura que se remonta a la prehistoria. Sin embargo, el poeta también utiliza otras técnicas gráficas, ya que sus creaciones entrecruzan el poema-tipografía y el lienzo pintado. En ambos predomina la miniatura, a un extremo que en *pop-up* (2014) se combina el tamaño de las letras apareciendo muchos versos en tamaño diminuto, casi ilegibles. Esta combinación de tamaños y fuentes tipográficas no supone que el autor mezcle o superponga cuadros y poemas. La miniatura que predomina tiene como modelo la naturaleza: “En cada espora existen universos / tan chicos como los dioses que trepan por los bellos” (*CU4D3RNO D3 4REN4*, 2019, p. 70).

Como hemos referido la llegada de Internet cambió totalmente la percepción del mundo. Ax negocia las imágenes entre la esfera imaginaria y la esfera material, mientras que el imaginario de Dávila atiende más a las imágenes materiales, convertidas en imágenes poéticas. El mundo real es cada vez más imaginado y menos físico, por ello Ax escribe de forma sincopada. Algunas sucesiones contradicen el orden natural, es decir, van a contratiempo: “Mi esqueleto camina contra mí y los caballos que doméstico” (Ax, 2019, 172). Es, pues, este tránsito sincopado el que hace proclive el enlace con lo arcaico y trueca el esqueleto -imagen por excelencia de nuestra mortalidad- en tiempo infinito:

miles de generaciones restauradas en esta piel
 en mi cama hay más que un hombre dormido
 son miles de hombres dormidos
 en la extensa noche que es el tiempo
 (*pop-up*, 2014, p. 32)

Cabe destacar la difuminación del yo, que se amplía y prolonga hacia la noche arcaica, a las sucesiones de “miles de hombres dormidos”. Solo semejante imagen de lo inconmensurable hace posible imprimir el contenido simbólico que adquiere la palabra *noche*. Con estos versos y los subsiguientes Ax muestra la continuidad de existencias indisolubles:

tengo más huesos de los que me pertenecen
 estoy tan viejo como si llevara algunos ancianos dentro
 no puedo sentarme junto a nadie
 porque cuando levanto mi brazo
 en realidad levanto el brazo del otro
 y si camino
 camina el otro
 y si pienso
 piensa el otro a través de mí
 (*pop-up*, 2014, p. 22)

Estos poemas promueven la reflexión acerca de la dificultad de encarnar el cuerpo del otro. El verso “estoy tan viejo como si llevara algunos ancianos dentro”, en nuestra lectura, reformula el baudelairiano: “tengo aún más recuerdos que mil años de vida” (Baudelaire, 2006, p. 301). Ninguno de los dos autores inicia un relato de sí mismo. Ambos se apoyan en lo memorístico, en una temporalidad que excede la de sus vidas. Por lo tanto, la casi imposible alteridad física se vuelve comunidad, abierta memoria del mundo donde Ax inserta un “yo” transcorpóreo y atemporal:

mañana estaré en un nuevo lugar
 y seré otro o tal vez el mismo convenciendo a otros
 que no soy el mismo
 (*pop-up*, 2014, p. 18)

El fluir de la temporalidad encadena la existencia humana, donde la vida de sujeto lírico es una parte infinitesimal. No hay diferencia entre haber nacido hoy o en la noche de los tiempos, la única alteridad aquí sugerida es la del “nuevo lugar”. “No existe una vida entre varios que nos libere de ser nosotros mismos” señala Merleau-Ponty (2002, p. 55). El ser mismo axiano se particulariza, se libera en relación con el lugar que opera como el dispositivo que predispone las vecindades o el vínculo con los animales:

solo tú podías dormir junto a los lechones
 que teniéndote por una de ellos
 se acomodaban junto a ti /como su madre
 solo tú podrías dormir junto a tus lechones
 que destendiendo tu cama
 dejaban un homenaje de pliegues
 imposibles de interpretar con ojos abiertos

solo tú podrías amantar un lechón
 (*pop-up*, 2014, p. 81)

En los versos hasta ahora citados es evidente que no hay una fragmentación del mundo y el tiempo humanos. Si en algunos momentos la asociación huesos-noche pudo remontarnos al *memento mori* latino, este tópico se diluye ante la vida prolongada y múltiple expresada en el gesto de amantar un neonato lechón / humano. Aquí Ax desencadena una importante modificación: superpone figuras animales y humanas en un mismo plano. Así, los lechones del poema exhiben una clara metáfora de la madre, intuida como humana sin ningún conflicto, es la cercanía con objetos: cama y pliegues, lo que imprime la diferencia, no el gesto tan humano y animal de amantar. Estas imágenes axianas, más de fotograma que de paisaje, contrastan con las de los hombres, criaturas casi sin destino:

//dentro mío mil hombres reman y ninguno de ellos sabe para qué //
(*pop-up*, 2014, p. 33)

De modo que estos aspectos de alguna manera actualizan a los animales de Dávila, es decir, a los animales reales, físicos privilegiados en su imaginario. Conviene subrayar que el animal daviliano es el mismo animal que inscribe Martí, es un animal fenoménico real, pobre. La diferencia estriba en las imágenes que este animal tipo promueve en el imaginario de Ax. Puede observarse que, ante la desaparición del mundo natural daviliano, Ax responde buscando un espacio, o un lugar anterior al diluvio, al pasado de la humanidad. Cuanto más indaga en mundos arquetípicos, más despoja sus versos de elementos verbales, de lo que resultan frases escuetas, contrapuntos que pudieran recordar al Dávila hermético. Sin embargo, no hay lugar para la confusión. Mientras en la última etapa daviliana las imágenes son exigentes y apenas las podemos ver en ráfagas porque ha desaparecido el animal, Ax elabora imágenes de imágenes, cada vez más desnudas y claras:

tan sin ornamentos, tan sin carne, tan huesos cargados de abandono y de luz. Radiantes cuchillos en el pecho de la muerte (...) el quejumbroso ante la poesía críptica, brindaría por la claridad, sencillez y asombrosa puntería de estos poemas. Algunos incluso, no parecen escritos sino que estuvieron allí en la roca, en el camino en nuestra hecatombe interior. Hasta que el poeta se paró ante ellos, se inclinó, los empinzó de las alas y los echo a volar. (Ruales, 2015)

A partir de estas palabras del escritor ecuatoriano Huilo Ruales y su bien traído ejemplo de la mariposa, podemos pensar que más allá de la consideración de los animales como seres sufrientes y la dimensión política de la misma, hay un gesto amoroso por el animal ya que

“parecen no escritos”, están en el camino. Pensamos que esta es la clave para la interpretación de los poemas, no solo en las obras estudiadas, sino casi en muchas obras donde hayan animales: “poner en el camino” el signo animal como lo hicieron los dos autores, es decir, sin escándalo, sin persecución de su misterio.

Ax al igual que Dávila expresa la coexistencia del sufrimiento humano y animal con las situaciones más cotidianas, anónimas y triviales. Sin embargo, esta cotidianeidad en Dávila, en mayor medida que en Ax, confiere animismo y un principio escatológico a los animales, un fondo insondable que todavía ningún experimento científico ha revelado. Pareciera que el tratamiento del animal literario no llega hasta ese misterio que guarda el animal. Precisamente en las obras de Dávila y Ax pervive el tratamiento enigmático a las figuras animales, la puesta en escena de un posible diálogo se reduce a la mirada silenciosa del hombre sobre el animal. Por ello sus imágenes son mudas, apenas hay en la escritura daviliana algún intento del animal hablante, lo que prima es el gesto animal, la emoción que este despierta.

7. El *crossover* axiano: el retorno a lo intacto

Lo que han hecho los dos autores es seguir el rastro del animal con cautela y sin idolatría, atisbar y capturar sus imágenes. En este sentido, el rastro animal ha sido más visible para Dávila y sinuoso y con zonas pantanosas para Ax, quien sin embargo sigue también tras el único rastro posible: la imagen del animal. Una cierta temporalidad es entonces aparente y esto sirve más a su tema: niño o adolescente, el ser mutante en metamorfosis es representado como flotante, próximo a desaparecer, casi borrado, como sus animales. Se funde con su entorno y a veces se hace uno con él, haciéndonos pensar que va a la deriva, en un mundo libre de toda ingravidez, en un ensueño ligero:

ir errante por nombres que empiezan por mis iniciales
 -masticando espuma-
 (...)
 delgado y triste como melasma en el embarazo
 (*pop-up*, 2014, p. 74)

El lector se sumerge en un paisaje extraño anterior a la fecundación, en una especie de tiempo protohistórico -“yo era polvo cósmico” (*pop-up*, 2014, p. 35)- que solo adquiere

fisicidad por la aparición de objetos de la técnica moderna. No podían faltar las imágenes fotográficas:

Soy una foto que perdió su ropa
en la memoria de una cámara ahogada

Tras este aparataje aparentemente poco sofisticado se inscribe el carácter fundamental de la poesía axiana: la memoria. Precisamente por su imbricación con el pasado, los animales de sus poemas empiezan a mostrarse inseguros de su supervivencia:

pero ya no hay memoria a la que asistas
sino desierto
tu padre te espera inquieto
en forma de número
dicen que su corazón ya no es el suyo
sino el de un animal aciago
capturado cachorro
(Ax, 2016, p. 46)

La memoria implica también al animal, a su pasada niñez. El cachorro es aquí una suerte de traza o de código memorístico capturado y convertido en “animal aciago”, en un contexto sui géneris por la mención al desierto. Es como si al asociar el animal, el corazón y el desierto, estos sintagmas se resistiesen; sin embargo ya nos ha demostrado el contexto numérico que todo puede ser codificado. La captura resulta de la persecución y encarcelamiento. Desde otro plano de lectura, el texto plantea el papel de la memoria, su fiabilidad: “pero ya no hay memoria a la que asistas”. Esta certeza impele al sujeto lírico a restablecer las imágenes. En este momento la fotografía aparece como otra forma de memoria; es aquí cuando la representación puede parecernos más fiel que la imagen real:

Muybridge
enseñó a los caballos a correr
dentro de las cámaras
ahí aprendieron a ser inmortales
a reproducirse sin desearlo siquiera
(Ax, 2016, p. 15)

Se trata entonces de un animal cuyo gesto inmóvil, gracias a las técnicas fotográficas cobra paradójicamente movimiento. Ax integra a su imaginario el conocimiento técnico utilizado para reproducir el semblante animal, su movimiento, en un ejercicio de doble captura. Aquí

recordamos a Dávila, quien calificaba de “mortal” a la fotografía que reflejaba a los potros del poema “Canto a Guayaquil”. Contrariamente, Ax muestra la fotografía animal como un dispositivo capaz de intervenir en la historia del hombre y en la historia de las representaciones del animal, por otra parte un campo muy explorado por Ax dada su faceta de artista plástico. Lo que interesa al poeta es resaltar el hecho de que, además del dispositivo fotográfico y el fotógrafo, ha de existir el animal como criatura esencial. Por ello a manera de advertencia o profecía escribe: “los monumentos a los leones /remplazarán a los leones” (Ax, 2006, p. 26). En otras palabras, Ax ama la materia viva y, cuando esta ha desaparecido, queda la memoria ósea de animales y hombres. Escribe en el poema a Dian Fossey:

no permanecen las hojas a medio comer
ni sus esqueletos decapitados
no permanecen sus huellas
solo su abrigo siempre azul
y sus manos azules de sus animales
por miles de kilómetros separadas

no caben todos los gorilas en su lápida
pero ellos viven en su nombre como en su bosque

y ella reconstruye completos sus esqueletos
en algún lado de sus memorias
(*pop-up*, 2014, p. 64)

Ahora bien, aquí observamos una asociación de animales procedentes de ámbitos distintos. Ciertamente, los primates de Dian Fossey son animales del ámbito científico, pero no menos ciertos que los caballos de Muybridge. Consideramos que en cualquier caso estas representaciones de los animales que constan en la poesía de Ax están en el texto no solo por la historia fotográfica de unos y científica de otro. Ante todo están ahí por su apariencia, por la visión que han despertado en la sensibilidad de Ax.

Específicamente, cuando el autor aborda las representaciones o imágenes del animal real reproducidas técnicamente, confía en la capacidad de resistencia de la misma, en todas sus posibilidades, principalmente en que sea lo que Didi- Huberman concibe como una “imagen sobreviviente”¹⁹⁹, lo que implica que sea conmovedora, que produzca cierto

199 Didi-Huberman distingue la imagen sobreviviente de la imagen trazo, porque la imagen que sobrevive exige además de la mirada su emotividad y sensorialidad.

arrebato y básicamente que sobreviva en nosotros, trasladados estos criterios a la poesía: una imagen poética.

Muy atrás en el tiempo han quedado las herraduras davilianas, menos efectivas y supervivientes que los animales axianos. De ser posible una comparación fotográfica, concretamente de los caballos de los dos autores, podríamos decir que el caballo de Ax es una suerte de cianotipo que revela al animal daviliano. Conviene tener en cuenta que en los mundos arcaicos de ambos autores los animales van por delante, de modo que sus poemas implican lecturas palimpsésticas en la que se vayan revelando, figurando y desfigurando los animales y sus imágenes. “El hombre se escabulle. Queda una huella de presencia humana. Recuerdos de acontecimientos ya lejanos. Rastros. Seguir el rastro que se va deshaciendo. Deshacimiento. Rastro. Como el caracol va dejando tras de sí una huella de baba.” (Valente, 2014, p. 20). Desde nuestro enfoque los dos autores, en sus diferentes épocas han rastreado con exhaustividad ese indicio o “baba del caracol”, no menos importante que la huella humana; escribió Dávila: “¡Oh, la necesidad de una huella animal/en el pomo secreto del corazón!” (Dávila, 163, p. 168).

Lejos ha quedado la idea del hombre como amo de la tierra, ni tan siquiera le pertenece exclusivamente, los dos autores ensanchan nuestro pensamiento sobre los animales, sobre la importancia del espacio y sus imágenes. El imaginario axiano nos hace cómplices de la desaparición de vidas animales, de la melancolía por volver a lo intacto, fruto del intercambio entre su interioridad y las impresiones del mundo como él lo visionó: todavía poblado de animales en la transparencia del hielo y como lo escribió Dávila: “Ni un grano de polvo aún en la cavidad de su tórax,/ ni un rasguño en las meninges;/ pero,/ late ya el pez futuro,/el pasado minotauro,/ el giratorio gusano de la brújula (Dávila 1993, p.60). En estos versos del poema daviliano “En un lugar no identificado” están contenidos no solo los anhelos de axianos, sino también los de la humanidad. En uno de sus últimos poemas Ax describe un paisaje donde se concentra toda la significancia del adjetivo “últimos”:

hay pequeños campos verdes
afueras de la ciudad
lejanos como aves
perseguidos por la niñez
lo que vimos nacer
ahora son árboles
y los árboles han muerto
el río ya es pequeño

(...)
mirar la sed
y ser la sed
(Ax, 2016, p. 261)

La escritura axiana es un imaginario poético iniciador de una nueva alianza humano-animal, evidente en la vida y muerte de Dian Fossey. El gesto más radical de esta zoóloga es haber elegido compartir epitafio con los animales: “ellos viven en su nombre como en un bosque” dice Ax, y sus lectores creemos que es así, como creemos que también la imagen axiana sobrevive entre las parvadas de pájaros inextinguibles, porque esa es desde nuestro punto de vista la función más importante de la imagen poética: mediar entre un pasado perdido y un futuro posible.

Es pertinente recordar que la imagen es un nudo, un quiasmo de anacronismos, pero también visión abierta al futuro. Al iniciar este colofón señalábamos que Lezama concibió a Martí como el punto de partida de “La era de la posibilidad infinita”, lo que nos conduce al papel del hombre como “sujeto metafórico”, esto implicaría al hombre dueño de una capacidad regresiva y un impulso de futuro, aquel que puede articular una imagen conocida y otra desconocida, hablamos entonces del hombre imaginante. En este sentido, Dávila y Ax nos ha mostrado que en la superficie de las aguas, hoy antropocénicas, hay profundidades que pueden proyectarnos al futuro. Escribió Lezama Lima: “Todos podemos tocar un lobo muy gordo, pero su paso ligero es intocable” (Lezama Lima, 20015, p. 317); pues este es el extraordinario valor de la imagen poética: capturar lo inaprehensible, la ligereza del paso de ese lobo y hasta su sueño, sin olvidar que dicho lobo no podrá existir sin la posibilidad de una naturaleza real.

Conclusiones

La hipótesis que condujo nuestro trabajo es que las pequeñas literaturas o literaturas periféricas, como las de las provincias ecuatorianas de las que provienen las obras de César Dávila (Azuay, 1918-1967) y Kelter Ax (Loja, 1985-2016), configuran un inusitado imaginario poético, precisamente por su condición de aislamiento respecto a los centros literarios. Nuestro propósito fue establecer una suerte de eslabón literario de figuras animales procedentes de la tradición europea, que pervive en la literatura latinoamericana. Ello nos llevó a revisar las transformaciones y la fosilización de algunas imágenes animales, propias de un género y de una época.

Así, cisnes, albatros, caballos, gatos, etc. tienen en las obras literarias canónicas una especie de segundo hábitat. Precisamente nos detuvimos en la caracterización de los imaginarios de los primeros escritores hispanoamericanos, quienes, a su retorno de Europa y con una profunda impronta del Romanticismo, intentaron replicar las imágenes animales de este movimiento en la naturaleza y en el contexto americano. De ahí la revisión de los poemas de Andrés Bello (1781-1865), siempre observando los animales de su obra, lo que nos permitió comprender que, antes que la inserción de un imaginario animal, estos autores debieron reivindicar la bondad de las tierras americanas, percibidas como inhóspitas por naturalistas como Buffon. Estas tierras, al ser descritas poéticamente, adquirieron la categoría de un *locus* donde empezó la aclimatación de las imágenes animales, pese a lo esquivo del espacio tanto geográfico como textual.

Para acercarnos con más precisión a los imaginarios de nuestros autores, se ha hecho una relectura de obras de autores como José Martí, Rubén Darío y Esteban Echeverría, ya que en sus escritos se evidencia la amalgama de figuras animales en la que se manifiesta la necesidad de nombrar realidades autóctonas. El imaginario modernista reúne una diversidad de imágenes animales, muchas de ellas se eternizan en un autor, mientras que otras desaparecen y sólo tienen cabida en textos reivindicativos de la libertad política y la autonomía literaria. Ante todo este momento de la investigación nos mostró el poder que tuvo la escritura en la “Ciudad letrada”.

Precisamente aquí aparece un tercer elemento que incide en la elaboración de imaginarios: la presencia de animales de carga y animales de ganadería. En este sentido, “El matadero” de Esteban Echeverría trata la matanza de los animales con fines alimentarios, logrando con esta obra dar cuenta del sacrificio de animales y de la instauración del matadero como lugar emblemático de la Modernidad. El matadero no solo refleja los cambios en la división del espacio civilizado y la periferia convirtiéndose en un lugar heterotópico, sino que además suma otro tipo de imagen animal: la víctima de un sacrificio, cuyos beneficiarios fueron las élites urbanas. Casi paralelamente a esta imagen, Martí registra la transformación de las tierras agrestes en tierras de cultivo y además inserta la imagen de la mula. Es decir, en las producciones literarias hispanoamericanas va eclosionando una imagería animal propia, pero siempre con resonancias de los imaginarios que la han precedido.

Hay por tanto una aproximación cultural a los animales, un ensamblaje que implica una territorialización de los animales y sus imágenes. Es en este momento en que los nombres de los animales propios de la geografía americana pasan a conformar un vocabulario poético que va alejándose del Romanticismo y oscila hacia el realismo y formas menores como la sátira o la leyenda folclórica. Por lo tanto los animales han permanecido en encasillamiento, más aún cuando décadas después se impone la estética dariana del modernismo y su profusión de artificios, estatuas, piedras preciosas y atmósferas palaciegas. Precisamente la consigna “tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje” (González Martínez, 1996, p. 249) es el prolegómeno de las corrientes telúricas, las de las diversas vanguardias latinoamericanas que miran con ojos nuevos lo provinciano y lo menor.

En esta especie de volcado y traspaso de imágenes hollando las alusiones de nuestros autores se examinaron imaginarios que provienen de otra mirada y percepción de los animales (*Platero y yo* y *Las flores del mal*) y que se asimilan, resuelven y anulan en la obra de Rubén Darío. Precisamente en su poesía se reconfiguran las figuras aladas, especialmente la mariposa, símbolo del alma.

Sin duda pudimos haber hecho un itinerario más corto, pero lo universal del imaginario de César Dávila Andrade exigió trazar breves recorridos de las imágenes que confluyen en su

obra. El estudio detenido de la obra daviliana da como resultado un imaginario inusitado pues entre la vertiente del realismo social, que realza al animal propio, Dávila yuxtapone imágenes animales portadoras de contenidos manifiestos y latentes, expresados en metáforas, analogías, símiles y símbolos animales. En primer término, las imágenes de los animales davilianos forman redes de coherencia semántica en las que los animales son los engranajes fundamentales y el sema privilegiado de su poética. Conviene decir que en su obra emergen algunas imágenes animales, mínimas, ínfimas que toman una gran relevancia, no por el tratamiento protagónico que tengan en el texto, sino por una recurrencia que no tiene más función que la de conseguir que el lector repare en las existencias breves de infusorios y parásitos.

El resultado del estudio de estas imágenes evidenció que en la lírica daviliana hay dos vertientes de imágenes animales manifiestas: por una parte un conjunto de animales discernibles: escarabajos, caballos, pájaros, cóndores integrados en su propio espacio, la geografía andina, y por otra un imaginario etéreo y volátil configurado en materia casi imperceptible, el deshielo, el viento, el rocío, las nubes; con ellos el autor elabora un minucioso imaginario de figuras lábiles, de pequeñas formas de vida que duran horas o instantes. No es extraño que el poema que escribiera a los dieciséis años se titule “La vida es vapor”. La inmaterialidad de la que son portadores los textos de Dávila nos aleja de imaginarios sólidos, compactos como es el martiniano.

Martí buscó “un lugar para que la mula ponga el pie”; Dávila, al contrario, obedece a las sugerencias de materias inaprehensibles que apenas sugieren la débil materia en tránsito o la “música del deshielo”, como dice el poeta en uno de sus versos. La niebla es una materia privativa y paradójicamente generosa: por un lado, nos impide palpar lo real pero por otro insinúa innumerables formas imaginarias, constituye un punto de despliegue imaginativo, donde realidad e imaginación se reflejan mutuamente. Otra de nuestras conclusiones es que el imaginario de Dávila se sostiene en lo que antecede a la materia, en sus palabras: “lo que aún no irisa la sal de los sentidos” o “la aurora del agua que antecede a la gota”.

El trabajo nos mostró que, más allá de las escuelas poéticas, movimientos etc., hay una marca personal que proviene del afecto de quien mira un animal; éste también determina la concepción y el modo de tratar los animales y sus imágenes. Además, todo el recorrido

historiográfico evidenció que las imágenes animales perviven libres ya de su creador en un espacio textual en el que son patrimonio del hombre.

Sin embargo en las literaturas periféricas como la ecuatoriana, donde generalmente las tendencias llegan tarde o no llegan, es evidente que Internet ha provocado un colapso de imágenes provenientes de diversos ámbitos como el científico. Por ello, y a manera de epílogo del recorrido de las imágenes animales en la lírica ecuatoriana, estudiamos la obra poética de Kolver Ax, precisamente porque contiene las imágenes del animal moderno, más representación y menos presencia cada vez. A ello obedece la preponderancia de animales extintos en su escritura (en el particular crossover de Ax son convocados caballos de Muybridge, primates de Dian Fossey, etc.). Sin embargo se evidencia una continuidad del imaginario daviliano, no solo por la figura de la niebla y la elaboración de figuras ascensionales como las grandes aves, sino también por la miniaturización que se inicia en Dávila y pareciera confluir únicamente en la obra de Kolver Ax.

Tanto Dávila como Ax dan al ojo y a la mirada un valor primordial para elaborar sus imaginarios poéticos donde por momentos se opera una transfiguración, en el sentido de que la imagen cotidiana se subvierte y desborda el marco descriptivo para acercarnos una visión más profunda del animal. Estas similitudes y continuidades fueron analizadas pormenorizadamente en nuestro trabajo.

El estudio de las imágenes animales en ambos autores también nos ha hecho reparar en los espacios que comparten hombre y animal, sus adaptaciones, sus zonas limítrofes, en suma estos animales dan cuenta del paso de una naturaleza salvaje, a la ciudad letrada y de ella a la ciudad pixelada. A la par este estudio muestra cómo las imágenes davilinas son capaces de articular isotopías, o producen un “empaisajamiento”, mientras que el animal axiano generalmente se muestra desgarrado del paisaje, en soledad, próximo a diluirse. El estudio también ha evidenciado el papel de los animales no sólo en la función de imágenes poéticas sino también como figuras que moldean el espacio.

Más allá de su dimensión tropológica los animales de los imaginarios aquí estudiados sostienen los poemas con una fuerza que no guarda relación con su fisonomía ni su tamaño, todos mancomunadamente contribuyen a configurar una imagen que se desprende de su apariencia, de su condición de seres vivos en las obras de Dávila, de fósiles y

fantasmas en la escritura de Ax. Precisamente, la fuerza de la apariencia animal abre un amplio espectro de posibilidades de analogía, de símbolo, de sinécdoque o metonimia que revelan un pensamiento más amplio y sensible. En concomitancia con ello, los imaginarios alados muestran cómo una parte del cuerpo animal permite acceder y sobrepasar la totalidad de sentido.

La esencialidad del animal en la lírica, no solo como imagen poética, ha guiado nuestra búsqueda. Estas imágenes se renuevan cada día, se diversifican, se transmutan en un campo de fuerzas en el que la imaginación sigue teniendo su lugar. Sin duda, esta renovación constante bien merecería abordarse, pero cometido tan interminable como fascinante excede nuestro campo de trabajo. Nos contentamos con haber abierto un pequeño espacio para explorar el lugar de los animales en obras en las que indudablemente resuenan grandes y lejanos ecos de todos los tiempos.

Bibliografía

1. Corpus

Obras de Kever Ax

- (2012). *CU4D3RNO D3 AREN4*. Loja, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Provincial de Loja.
- (2014). *Pop-up*. Arequipa, Perú: Cascahuesos Editores S. A. C.
- (2016). *Egagrópilas*. Loja, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Provincial de Loja.
- (2019). *Su sombra como un mapa. Obra reunida de Kever Ax*. Quito: Mecánica giratoria.

Obras de César Dávila Andrade

- (1971). *Pacto con el hombre y otros cuentos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- (1984). *Obras Completas, Vol. II*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- (1993). *César Dávila Andrade. Poesía, Narrativa, Ensayo*. Estudio introductorio y compilación de Jorge Dávila. Caracas: Biblioteca de Ayacucho.
- (2015). *El dolor más antiguo de la tierra. Antología poética*. Madrid: Visor.
- (2017). *Las batallas del silencio*. Cuenca, Ecuador: Certamen de Poesía hispanoamericano Festival de la Lira.
- (2018). *Abandonados en la tierra*. Quito: Mecánica giratoria.

2. Bibliografía general

- Adoum, J. (1978). *Entre Marx y una mujer desnuda. Texto con personajes*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Alcívar, D. (20 de enero de 2016). "Kever Ax. Una vida empecinada en fluir". *El Telégrafo*. Obtenido de: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/kever-ax>
- Alcoreza, R.(2003). "Territorialidades secretas". *Gazeta de Antropología* (11). Obtenido de: <http://hdl.handle.net/10481/7326>
- Aristóteles. (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.

- Arriaga, P. J. (7 de septiembre de 2019). *La extirpación de la idolatría en el Perú*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Obtenido de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-extirpacion-de-la-idolatria-en-el-peru--0/html/ff49f4c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_16.html
- Asturias, M. Á. (2018). *Hombres de maíz*. Barcelona: Cátedra.
- Auberbach, E. (2014). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducción de Ignacio Villanueva y Eugenio Imaz. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Augé, M. (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Ávila Rubio, M. (2001). *Altazor o la experiencia del triunfo*. Lima: PROPACEB Editora de Publicaciones S.R.L.
- Bachelard, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bachelard, G. (1977). *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1996). *El aire y los sueños*. Traducción de Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2000). *Poética del Espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2003). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Traducción de Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ballart, P. (2005). *El contorno del poema*. Barcelona: Acantilado.
- Baudelaire, C. (2006). *Las flores del mal*. Traducción de Alain Verjat y Luis Martínez. Madrid: Cátedra.
- Bello, A. (1952). *Poesías*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación.
- Bello, A. (2008). *Antología poética de Andrés Bello desde el paisaje americano*. Mérida, Venezuela: Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes.
- Benjamin, W. (2004). *El París de Baudelaire*. Traducción de Marina Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Berger, J. (1998). *Mirar*. Buenos Aires: Flor. Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Madrid: Paidós.
- Blanchot, M. (1994). *El paso más allá*. Traducción de Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós.
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Traducción prólogo y notas de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta.
- Buffon (1847). *Obras Completas de Buffon*, Tomo IV. Historia Natural de los Cuadrúpedos. Madrid: D.F. d P. Mellado.

- Cardwell, R. El Modernismo del grupo Helios y el idealismo finisecular. *Instituto Cervantes. Centro virtual Cervantes*. Recuperado el 9 de octubre de 2020 https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jrj/acerca/cardwell_03.htm#
- Carrión, C. (2007). La diminuta flecha envenenada: En torno a la poesía hermética de César Dávila Andrade. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador
- Carrión, H. (1915). "La conquista de la personalidad". *Científico Literaria* (noviembre), 389-399.
- Carvajal, I. (1995). "Acerca de la modernidad y la poesía ecuatoriana". *Kipus*, 309-328.
- Carvajal, I. (1998). "Alfredo Gangotena: poeta del extrañamiento". *Hispanoamérica* (abril), 65-82.
- Carvajal, I. (2000). "Los límites de la crítica frente a lo poético: El diálogo roto (acerca de los presupuestos de un 'encuentro')". *Kipus* (12), 33-54.
- Castañón, A. (2009). *América Sintaxis*. México, D. F: Siglo XXI.
- Cervantes, M. (2000). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Cevallos, S. (2010). *Las estéticas de Pablo Palacio y Jorge Icaza bajo el signo de lo barroco y lo cinematográfico*. Quito: Abya-Yala.
- Chateaubriand, R. (1975). *Atala*. Traducción de Simón Rodríguez. Caracas: Universidad Simón Rodríguez.
- Cirlot, J. E. (2006). *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Siruela.
- Cirlot, J. E. (1996). *Confidencias Literarias*. Madrid: Huerga y Fierro.
- Cirlot, V. (2019). *Visión en Rojo*. Barcelona: Siruela.
- Cirlot, V. (2012). Hacia el encuentro de lo invisible. *Revista Chilena de Estudios Medievales* (1) 75-80. Recuperado de: <http://revistas.ugm.cl/index.php/rcem/article/view/8>
- Coleridge, S. (1975). *Poemas-Pensamiento poético*. Traducción de Edison Simons. Madrid: Editora Nacional.
- Cordero, S. (10 de septiembre de 2001). *El poder de la palabra poética: Jorge Carrera Andrade, académico de vanguardia*. Discurso pronunciado Susana Cordero de Espinosa en su incorporación como Miembro de Número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua.
- Corbin, H. (1978). *Un mapa de lo imaginal. Cuerpo espiritual y Tierra Celeste*. Madrid: Siruela.
- Corominas, J. (1987). *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos.
- Crespo, M. R. (s.f, 1994). "Estudios, crónicas y relatos de nuestra tierra". *Diario El Mercurio*, 18.
- Cuesta Abad, J. M. (2005). *Teorías Literarias del Siglo XX. Antología*. Madrid: Akal.
- Curtius, E. (1984). *Literatura Europea y Edad Media Latina (1)*. Madrid: Ediciones F.C. E.
- Darío, R. (2005). *Rubén Darío. Páginas escogidas*. Edición de Ricardo Gullón. Madrid: Cátedra.

- Dávila Vázquez, J. (1993). *César Dávila Andrade. Poesía, Narrativa, Ensayo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Dávila Vázquez, J. (1998). *Combate poético y suicidio*. Cuenca, Ecuador: Ed. Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca.
- Dávila Vázquez, J. (2008). *Boletín y Elegía de las Mitas y otros poemas. César Dávila Andrade*. Quito: Libresa.
- de Andrea, P. (1969). "Miguel Ángel Asturias. Anticipo bibliográfico". *Revista Iberoamericana*. Vol. XXXV (67). Obtenido de: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1969.234>
- de Arriaga P. (11 de abril de 2019). "La extirpación de la idolatría en el Perú". Obtenido de: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch70c7>
- de Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores De Occidente.
- de la Cuadra José. (1958). *Obras Completas. Volumen 2*. Quito: Casa de la Cultura.
- Debray, R. (1994). *Vida y Muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*-Traducción de Ramón Hervás. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2004). *Diálogos*. Traducción de José Vázquez: Valencia: Pretextos.
- Derrida, J. (2008). *Seminario La bestia y el soberano. Volumen I (2001-2002)*. Buenos Aires: Manantial.
- Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Traducción de Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2013). "De semejanza a semejanza". *Instantes y azahares* (11), 291-319.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Domínguez, G. R. (2017). *Cien años de Platero y yo*. Huelva: Departamento de Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- Durand, G. (2000). *Lo Imaginario*. Traducción de Carme Valencia. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Eagleton, T. (2007). *Cómo leer un poema*. Traducción de Mario Jurado. Madrid: Akal.
- Echeverría, E. (1991). *Obras escogidas*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho.
- Echeverría, E. (2004). *El matadero y Apología del matambre. Cuadro de costumbres*. Buenos Aires: Ed. Stockcero.
- Eco, H. (1994). *La búsqueda de la lengua perfecta*. Traducción de María Pons. Barcelona: Grijalvo Mondadori
- Elizondo, S. (ed.). (2008). *Stéphane Mallarmé*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Obtenido de: <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/64-027-stephane-mallarme>

- Eloy, M. (2010). "De la República de las Letras a Internet: de la Ciudad Letrada a la cibercultura del siglo XXI". *Álabe*. 2-16. Obtenido de:
<http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/10>
- Estermann, J. (2013). *Ecosofía Andina*. La Paz: Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología.
- Fernández Retamar, R. (1973). *Sobre la Crítica a Martí*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Flores Quelopana (2015). *Santa Cruz Pachacuti. El Estado-Justicia contra el Estado-Poder*. Obtenido de: <http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000002340/Cosmogonia-Andina-en-Juan-Santacruz-Pachacuti>
- Forradellas y Marchese (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Francisco, G. S. (1997). "El bestiario en los cuentos de Rubén Darío". *Anales de la literatura hispanoamericana* (26-I), 14-28.
- Franco, J. (2006). *Historia de la Literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel.
- Freire López, A. (1988). "La fábula como forma de la sátira política en la España de principios del siglo XIX. Ideas y movimientos clandestinos. De la Ilustración al Romanticismo: Cádiz, América y Europa ante la modernidad, 1750-1850". *Revista Científica de la Universidad de Cádiz*, 303-315.
- Gadamer, H. G. (1990). *La herencia de Europa*. Traducción de Pilar Giral Gorina. Barcelona: Península/ Ideas.
- Garcés, C. (1968). "César Dávila Andrade". *Letras del Ecuador*, Vol. XI, 10, 102-107.
- García Irigoyen, F. (1999). *Perú hombre e historia: entre el siglo XVI Y XVII*. Volumen II. Lima: Eduban.
- Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. New York: Gedisa.
- Gerbi, A. (1982). *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica, 1750-1900*. Traducción de Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica.
- Girard, R. (1976). *Historia de las Civilizaciones Antiguas de América (desde sus orígenes)*. Tomo I, II, III. Madrid: Istmo.
- González Esteva, O. (2014). *Animal que escribe. El arca de José Martí*. Madrid: Vaso Roto.
- Hadatty, Y. (2010). ¿Vanguardia andina en Ecuador? *Guaraguo*, (33), pp. 31-54.
- Hernández, G. (2018). La imagen (1918-2018) Por: Pierre Reverdy (1889-1960). Recuperado 6 de agosto de 2020, de Mecánica Celeste:
<https://lamecanicaceleste.wordpress.com/2018/08/15/la-imagen-1918-2018-por-pierre-reverdy-1889-1960>
- Gutiérrez Usillos, A. (1998). *Interrelación hombre-fauna en el Ecuador Prehispánico*. Quito: Abya Yala.
- Hamburger, K. (1995). *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor.

- Hiernaux, Lindón (2012). “Tratado de Geografía Humana”. *Revista Norte Grande* (37). <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-34022007000100007>
- Hilje, L. (22 de julio 2008) “La hipsipila de Darío”. *Chinchillete*. Obtenido de: <http://chinchillete.blogspot.com/2008/07/la-hipsipila-de-daro.html>
- Homero (2013). *La Iliada*. Madrid: Alianza editorial.
- Huidobro, V. (2004). *Antología Poética. Selección y prólogo de Óscar Hahn*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Huidobro, V. (1916). Manifiesto creacionista. *Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y humanidades*. Recuperado de Internet el 11 de marzo de 2020 de: <https://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto1.htm>
- Icaza, J. (2006). *Cuentos completos*. Quito: Libresa.
- Iwasaki, F. (26 de enero de 2020). “Las 43 momias de perros que descubrieron una especie precolombina”. *El País*. Obtenido de: https://elpais.com/elpais/2020/01/24/eps/1579872356_001224.html
- Jiménez, J. R. (1999). *Platero y yo*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Jiménez, J. R. (2012). *Platero y yo (Elegía andaluza -1907-1916)*. Sevilla: Facediciones.
- Jitrik, N. (1997). *Suspender toda certeza: antología crítica (1959-1976) sobre Cambaceres, José Hernández, Echeverría, Macedonio Fernández, García Márquez, Roa Bastos, Donoso, Cortázar y otros*. Buenos Aires: Biblos.
- Jitrik, N. (2010). “Forma y significación en *El Matadero* de Esteban Echeverría”. Obtenido de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/forma-y-significacion-en-el-matadero-de-esteban-echeverria/>
- Le Breton (1988). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- León Mera, J. (1948). *Cumandá*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Lévi-Strauss, C. (2012). *Mito y significado*. México: Alianza Editorial Mexicana.
- Lezama Lima, J. (1977). *La cantidad hechizada*. Tomo II. México: Aguilar.
- Lezama Lima, J. (1988). *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho.
- Lezama Lima, J. (2015). *La cantidad hechizada*. Sevilla: Confluencias.
- Lezama Lima, J. (2020). *La expresión americana (Un tratado de estética aplicada)*. Madrid: Verbum.
- Lezama Lima, J. Julián del Casal: (in memoriam): *La Habana elegante. Segunda época, XV aniversario (1998-2012)*. Julián del Casal, 61-75.
- Liscano, J. (1967). “El solitario de la gran obra”. *Zona Franca*, (45 mayo), 4-7.

- Lojo, M. (1997). *El Matadero de Esteban Echeverría: La sangre derramada y la estética de la mezcla*. New York, Londres: Garland Publishing.
- Maillard, C. (2017). *La razón estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Maillard, C. (2018). *Es posible un mundo sin violencia*. Madrid: Vaso Roto.
- Maillard, C. (2019). *La compasión difícil*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Mallarmé, S. En la traducción de Alfonso Reyes. *Revista Círculo de poesía*. Recuperada el 11 de noviembre de 2019 de: <https://circulodepoesia.com/2019/09/stephane-mallarme-brisa-marina/>
- Marius, S. (1998). *El origen musical de los animales. Símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Siruela.
- Martí, J. (2014). *Versos libres. Versos sencillos*. Madrid: UNED.
- Martí, J. (1991). *Con los pobres de la tierra*. Mérida, Venezuela: Biblioteca de Ayacucho.
- Martí, J. (1993). *Obras Completas*. Vol. 8. Nuestra América. La Habana: Ed. de Ciencias Sociales del Centro de Estudios Martinianos.
- Martí, J. (1997). *Cuadernos martinianos IV*. Santiago de Cuba: Félix Varela.
- Martí, J. (2004). *Obra poética*. Madrid: Edaf
- Martín, A. (8 de abril de 2017). "Mi Ecuador del alma". *Diario el Comercio*. Obtenido de: <https://www.elcomercio.com/cartas/mi-ecuador-del-alma.html>
- Martos, E. (2010). "De la República de las Letras a Internet: de la ciudad letrada a la cibercultura y las tecnologías del S. XXI". *Revista Alabe* (1). Obtenido de: <http://dx.doi.org/10.15645/Alabe.2010.1.3>
- Merleau-Pontí (2003). *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Traducción de Víctor Golstein. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Miranda, J. (1991). *La puerta del sol: cosmología y simbolismo andino*. La Paz: Garza Azul Editorial.
- Morán, F. (2012). *Julián del Casal (In memoriam)*. Florida: Stockcero.
- Nina, F. (2011). *La expresión metaperiférica: narrativa ecuatoriana del siglo XX: José de la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio*. Madrid: Iberoamericana /Vervuet
- Pacheco, J. E. (1999). *Antología del Modernismo (1880-1921)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Ediciones Hera.
- Pacheco, J. E. (2005). *La fábula del tiempo. Antología poética*. México: Ediciones Era.
- Pajares y Rodríguez. (2004). *Poetisas griegas*. Madrid: Ediciones Clásicas.

- Palacio, P. (2000). *Obras completas*. París: Allca XX.
- Pallasmaa, J. (2014). *Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Traducción de Carles Muro. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Paz, O. (1971). *Los signos en rotación*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Paz, O. (1974). *La búsqueda del comienzo*. Madrid: Fundamentos.
- Paz, O. (1988). *El laberinto de la soledad*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Paz, O. (1990). *Octavio Paz*. Premio Miguel de Cervantes 1991. Barcelona: Anthropos.
- Paz, O. (1995). *Itinerario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1997). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1999). *La casa de la presencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Quiroga, H. (2002). *Cuentos completos*. Volumen 1. Santiago de Chile: Cruz del Sur/Banda Oriental.
- Rama, Á. (1985). *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Alfadil.
- Rama, Á. (1988). *La ciudad letrada*. Montevideo-Uruguay: Arca.
- Ramírez et al. (2016). *Rubén Darío. Del símbolo a la Realidad. Obra Selecta*. Barcelona: Penguin Random House.
- Reverdy, P. (1977). *Escritos para una poética*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Reyes Cano, R. (2018). *De Blanco White a la generación del 27. Estudios de Literatura Española Contemporánea*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- Rivas, W. (2005). El poema piedra sacrificial. *Tiempo Laberinto. Revista de la Universidad Autónoma de México*. (21), pp. 21-33.
- Rubio, S. (2005). *Lo grotesco en la cuentística de César Dávila Andrade*. Tesis de maestría Universidad Pontificia de Quito- Ecuador. Recuperado de: <https://www.fakirediciones.com/tesis-lo-grotesco-en-la-cuentistica-de-cesar-davila-andrade/>
- Salas, A. (2010). *El margen. El error. La tachadura*. Extremadura: Editora Regional de Extremadura.
- Salazar, G. (6 de abril de 2013). *Cuaderno 5. César Dávila el faquir*. Recuperado el 12 de enero 2021 https://issuu.com/salazargustavocalle/docs/cuadernos_5_cesar_davila_andrade
- Salcedo Bastardo, J. L. (2017). *Bolívar: un continente y un destino*. Caracas: LAVP.
- Sarlo y Ramírez. (1991). *Esteban Echeverría. Obras escogidas*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho.

- Sarmiento, D. F. (1988). *La Correspondencia de Sarmiento (1838-1854)*. Córdoba, Argentina: Comisión Provincial de homenaje a Domingo Faustino Sarmiento.
- Schulman, P. G. (1991). *Las literaturas hispánicas. Introducción a su estudio*. Volumen III: Hispanoamérica. Detroit: Wayne State University Press.
- Sowsnovski, S. (1991). *Lectura crítica de la Literatura Americana. La formación de las culturas nacionales*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho.
- Staiger, E. (1966). *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Suárez, A. G. (2013). “Budismo zen en la etapa hermética de César Dávila Andrade”. Obtenido de: <https://docplayer.es/14260955-Budismo-zen-en-la-etapa-hermetica-de-cesar-davila-andrade-autor-alejandra-gordillo-suarez-directora-raquel-bouso>.
- Suzuki, D. T. (2007). *Budismo zen*. Barcelona: Kairós.
- Todorov, T. (2010). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Traducción de Ana María Nethol. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Ulrich, R. (2018). *Adiós al caballo. Historia de una separación*. Traducción de Joaquín Chamorro Miele. Barcelona: Taurus.
- Urrejola, B. (2002). “Modernismo Hispanoamericano: ni estética a-identitaria ni compromiso estético. *Cyber Humanitatis* (23, invierno). Obtenido de: https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D5922%2526ISID%253D258,00.html
- Valente, J. Á. (2020). *Obras Completas II. Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Valera, R. (2018). *Santa Biblia de Estudio Reina Valera Revisada*: Tennessee: Grupo Nelson.
- Vásquez, J. G. (2011). *El vago cofre de los astros perdidos*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y La Rana.
- Vásques, J. (2011). *César Dávila Andrade. El vago cofre de los astros perdidos*. Caracas: Castalia
- Vintimilla, M. (2012). “César Dávila Andrade: El resplandor del abismo”. *Pucará* (24), 213-248.
- Wordsworth, W. (1999). *Prólogo a las Baladas Líricas*. Introducción, traducción y notas de Eduardo Sánchez Fernández. Madrid: Hiperión.
- Wunenburger, J. J. (2005). *La vida de las imágenes*. Buenos Aires: Universidad Pública de San Martín.
- Wunenburger, J. J. (2008). *Antropología del imaginario*. Traducción de Silvia Nora Labado. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Wunenburger, J. J. (2005). *La vida de las imágenes*. San Martín: Usam.
- Yelín, J. (2015). *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

