

## **David Ledesma Vázquez: la conciencia de ser abyecto**

**MARÍA AUXILIADORA BALLADARES**

Universidad de Pittsburgh

### **RESUMEN**

Este ensayo examina la obra poética del ecuatoriano David Ledesma Vázquez desde algunos conceptos teóricos propuestos por Kristeva y Butler, que permiten entender cómo se va consolidando una conciencia de ser abyecto ante el otro, y cómo desde ahí, y a partir de un muy cuidado manejo de la palabra poética y de ciertos recursos tipográficos, se construye un universo amatorio que se opone al aparato heteronormativo y se enfoca en los afectos. También se destaca, en esta misma línea de resistencia, cómo en la poesía de Ledesma Vázquez se erige un cuestionamiento a la violencia uniformadora de la vida moderna y al impulso teleológico del capitalismo, en particular, al contraponer la hostilidad de la ciudad real –dibujada en varios textos– con la armonía de Sodoma.

**PALABRAS CLAVE:** David Ledesma Vázquez, poesía ecuatoriana, abyección, *queer*, Julia Kristeva, Judith Butler.

### **SUMMARY**

This essay examines the poetry of Ecuadorian David Ledesma Vázquez from some of the theoretical concepts proposed by Kristeva and Butler for the understanding of how a consciousness of being abject is consolidated before the other, and how from there, and from a very careful handling of the poetic word and certain typographic resources, an amatory universe is constructed which is opposed to the hetero-normative apparatus and focuses on the affections. It also highlights, in this same line of resistance, how Ledesma Vázquez 's poetry questions the uniformed violence of modern life and the impulse of capitalism, in particular, by contrasting the hostility of the real city - drawn in several texts- with the harmony of Sodom.

KEY WORDS: David Ledesma Vázquez, Ecuadorian poetry, abjection, *queer*, Julia Kristeva, Judith Butler.

*A la memoria de David Ledesma,  
quien se suicidó un jueves santo  
hace más de cincuenta años.*

## CONCIENCIA DE SER ABYECTO

EL POETA ECUATORIANO David Ledesma Vázquez (Guayaquil, 1935-1961) escribe y publica<sup>1</sup> a lo largo de la década de 1950, y muere a punto de cumplir 27 años. Su obra no es extensa; sin embargo, es considerable teniendo en cuenta su temprana muerte. Su poesía puede ser leída desde diversas posturas críticas; aquí quisiera hacer un acercamiento a ella teniendo en cuenta, en primera instancia, cómo la poderosa, y siempre en tensión, posibilidad del amor deviene uno de los pilares de su quehacer poético. Sobre todo, cómo esta se va construyendo, al menos en parte, desde lo que aquí quiero llamar una *conciencia de ser abyecto*. La tensión fundante de esta poesía no ofrece respuestas definitivas; es irresuelta, problematizadora. Teniendo en cuenta que el abyecto está siempre fuera de lugar, en segunda instancia, observaré la inestable relación de un yo poético en esencia crítico con el espacio que ocupa y con ciertas prácticas sociales impuestas desde el binarismo regulatorio hombre-mujer. La postura crítica que se desprende del *corpus* al que a continuación me refero va deviniendo radical debido a que revela el proceso de formación de una verdad.<sup>2</sup> Es desde el entendimiento de lo que implica devenir abyecto y

- 
1. Publicó dos poemarios en solitario –*Cristal* (1953) y *Gris* (1958)– y dos en colaboración –*Club 7* (1954) y *Triángulo* (1960). Póstumamente, en 1962, se publicó *Cuadernos de Orfeo*. En Venezuela, en ese mismo año, apareció una *Antología general* y, en Quito, en 2002, *Poesía reunida*. En 2007, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en la Colección *Memoria de Vida*, publicó su poesía completa acompañada de tres estudios sobre su obra.
  2. Sigo a Badiou, para quien una verdad es “[e]l proceso real de una fidelidad a un acontecimiento”; la fidelidad al acontecimiento es, a su vez, “ruptura real [pensada y practicada] en el orden propio en el que el acontecimiento ha tenido lugar [político, amoroso, artístico, científico]”; finalmente, un acontecimiento es “algo que ha pasado, algo irreductible a su inscripción diaria en ‘lo que hay’”. Alain Badiou, “La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal”, en <<http://www.elortiba.org/badiou.html>>.

desde la consecuente ruptura con la heteronormatividad de que la poesía amoratoria de Ledesma genera verdad.

En la sociedad guayaquileña de esos años, en los círculos burgueses y pequeñoburgueses en los que Ledesma se movió,<sup>3</sup> su condición de homosexual lo marca y estigmatiza como sujeto abyecto. La mirada nefasta con la que el grueso de la sociedad determinaba y fijaba a quien no cumpliera con el rol que el aparato regulatorio heterosexista le imponía iba de la mano del ocultamiento de las prácticas sexuales y sociales de aquellas personas que en el ámbito de lo privado no se atenían a la normativa de género. El gay, la lesbiana, el bisexual, el travesti son condenados a simular en el espacio público aquello que no son en el espacio privado. La invisibilización de su sexualidad funcionaría, entonces, como mecanismo de defensa ante la abyección que la sociedad haría recaer sobre ellos.<sup>4</sup> En *Poderes de la perversión*, Kristeva señala: “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto”.<sup>5</sup>

En el Guayaquil de esos años, el homosexual deviene abyecto en tanto contraría, primeramente, la ley de la Iglesia católica. Los límites que lo abyecto irrespetaba representan ante todo un atentado contra esa ley y prefiguran al pecador. Aquello que en el catolicismo es sagrado se determina en función de este concepto:

La abyección persiste como *exclusión* o tabú (alimentario u otro) en las religiones monoteístas, particularmente en el judaísmo, pero deslizándose hacia formas más “secundarias” como *transgresión* (de la Ley) en la misma economía monoteísta. Finalmente, con el pecado cristiano encuentra una elaboración dialéctica, integrándose como alteridad amenazadora.<sup>6</sup>

- 
3. Los Ledesma Vázquez pertenecían a la clase media-alta guayaquileña. Su padre era Ministro Juez de la Corte Superior de Justicia de Guayaquil. La familia vivía en una cómoda villa del Centenario, entonces, un barrio de clase alta. Ver Rodolfo Pérez Pimentel, “David Ledesma Vázquez” en *Diccionario biográfico Ecuador*, en <<http://www.diccionario-biograficoecuador.com/tomos/tomo4/l2.htm>>.
  4. A propósito, señala Butler: “El mundo heterosexual siempre tuvo necesidad de esos seres *queer* que procuraba repudiar”. Judith Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 313.
  5. Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, México D.F., Siglo XXI, 2000, p. 11.
  6. *Ibíd.*, p. 27.

El sujeto transgresor es, en esencia, el pecador. Este es entidad amenazadora del orden fundado por la Iglesia; sin embargo, deviene sujeto necesario como contrapunto de esa ley. Así, en la existencia del abyecto se sustenta la existencia de la normativa. En tanto alteridad, se da la “elaboración dialéctica” a la que se refiere Kristeva y el abyecto deviene aquél sobre quien la institución Iglesia ejerce toda la fuerza de su poder aleccionador. Al ser que la Iglesia católica ha mantenido fuertes vínculos con los grupos de poder económico en América Latina, aquí merece la pena recordar la lectura que hace Nancy J. Holland sobre cómo la persistencia del sistema de regulación en función del género ayuda a sostener ciertas formas de opresión que benefician a las élites económicas. Al persistir la idea de la familia tradicional, por ejemplo, los padres deben encontrar maneras para mantenerla económicamente en el contexto del mundo capitalizado, posindustrial, perpetuando así ese sistema.<sup>7</sup> En el caso del joven poeta, la figura del padre –hombre dominante y tirano tal como lo han dibujado la mayor parte de los escasos relatos biográficos de Ledesma con los que se cuenta– deviene justamente la instancia que con violencia hará prevalecer la ley de la Iglesia.<sup>8</sup> En el *Diccionario biográfico Ecuador*, se cita un relato de José Guerra Castillo a propósito de Ledesma:

[En 1952] ya había regresado de Buenos Aires a donde sus padres lo llevaron dos años en su afán de curarlo de sus aficiones poéticas y de una excesiva sensibilidad que no era propia de un hombre, según palabras de su padre... David era un inveterado asmático que se asfixiaba por las noches y comenzó a sufrir de insomnios. Su condición de pie plano le impidió reali-

---

7. Ver Nancy J. Holland, “Looking Backwards: A Feminist Revisits Herbert Marcuse’s *Eros and Civilization*”, en *Hypatia*, vol. 26, Issue 1, en <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1527-2001.2010.01127.x/pdf>>.

8. El poema “El pozo” de *Los días sucios* de Ledesma, podría leerse, así, desde un doble rompimiento con la religión: como descreimiento de las grandes narrativas y como negación de una “ley del Padre” que regulariza el estar en el mundo de sus hijos (hijos que necesariamente son “idiotas” y “tuertos”):

¡Pedir/ –oh sí– pedir un Dios!/ Un dios gastado./Injusto./Negligente./Que raja el cráneo del idiota./ Y mueve/ las ventanas torcidas de los tuertos./ Hundido./ Simplemente./ El sol es alto./ Hay que tapanlo./ Ya no quiero luz.

David Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007, p. 106.

zar la conscripción como eran los deseos de su padre, con quien mantenía reiterados conflictos emocionales.<sup>9</sup>

En su relato, Guerra Castillo hace hincapié en el hecho de que David Ledesma tuvo que soportar las constantes comparaciones entre él y su hermano muerto en acción militar en la guerra contra el Perú en 1941. La heroicidad del hijo mayor se contrapondría, en la lógica del padre, a la “pusilanimidad” del hijo menor. En este sentido, es muy elocuente el hecho de que Ledesma haya viajado a Quito en el año 1952 y que en ese viaje, lejos del padre, haya decidido publicar su primer poemario, con la ayuda y el beneplácito de su hermana y su cuñado, quienes entonces vivían en la capital. El poemario verá la luz en 1953. En adelante y hasta el final de sus días, Ledesma Vázquez viajará constantemente tanto por las giras debidas a su trabajo como actor de radio teatro, así como por sus filiaciones políticas.

En el contexto en el que vive David Ledesma, la amenaza señalada por la Iglesia, por la ley del Padre, se topa con el hecho de que la condición homosexual contraría el supuesto “deber ser” del sujeto comprometido con el pensamiento de izquierda y, por lo tanto, con la revolución.<sup>10</sup> En 1953, Ledesma formó un grupo con jóvenes escritores como él, a quienes, además de la poesía, les unía su adscripción al socialismo. El grupo se bautiza con el nombre Club 7, porque ese era el número de sus integrantes. Estos eran, además de Ledesma Vázquez, Sergio Román Armendáriz, Gastón Hidalgo Ortega, Ileana Espinel Cedeño, Carlos Benavides Vega (quien después se llamaría Álvaro San Félix y se convertiría en uno de los dramaturgos ecuatorianos más importantes de la segunda mitad del siglo XX), Miguel Donoso Pareja y Carlos Abadía Silva. De las reuniones y discusiones del grupo surge la idea de publicar un poemario en conjunto; sin embargo, a última hora, dos de los integrantes, Donoso Pareja y Abadía Silva, deciden abrirse del proyecto.

---

9. R. Pérez Pimentel, “David Ledesma Vázquez”, en *Diccionario biográfico Ecuador*, en <<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo4/12.htm>>.

10. Aunque inicialmente el gobierno de los soviets rompió con el código penal del zarismo, y por lo mismo no penalizó la sodomía, en 1934, bajo el stalinismo, se estableció que la homosexualidad era producto de la decadencia del capitalismo y a partir de ese año se restablecen las acciones legales contra homosexuales. Cfr. L. Engestein, “Soviet policy toward male homosexuality: Its origins and historical roots”, en *Journal of Homosexuality*, vol. 29, Issue 2-3, 1995, pp. 155-178.

Durante años, no se dio ninguna explicación pública al respecto. Apenas en 1994, cuarenta años después de la publicación del poemario, Donoso Pareja explica en sus memorias el verdadero motivo por el cual a Club 7 solo lo integran cinco. Según Donoso Pareja, él y Abadía Silva<sup>11</sup> decidieron, a última hora, sacar sus poemas del libro porque se enteraron que dos de los integrantes del grupo [Ledesma y Benavides] eran homosexuales. En su libro, Donoso pide disculpas y muestra su arrepentimiento por su actitud de entonces, alentada “por la presión del medio y la propia estupidez, falta de personalidad y primitivismo cavernícola”.<sup>12</sup> Los dos desertores vieron en el sujeto “desviado” sexualmente al sujeto transgresor, a la “alteridad amenazadora” de un proyecto revolucionario de izquierda. El gesto de Donoso y Abadía se lee, al menos, en tres instancias: la primera, este determina quién es el abyecto, en este caso, los dos compañeros homosexuales del grupo; la segunda, alecciona a ese otro abyecto negándose a publicar sus poemas en el mismo libro; la tercera, evita que al que se reconoce heterosexual, y por ende cumplidor de la norma, se le confunda con el desviado. De esto se desprende, por extensión, que el libro devenga recipiente de la abyección; la poesía de Ledesma (y de Benavides) es entonces palabra abyecta. Si bien el poemario *Club 7*—que es el nombre que recibió el libro en conjunto a pesar de la desertión de los dos compañeros—no es el primero que publica Ledesma, es una obra de inicios, por lo que la cualidad de “abyecto” me parece significativa.<sup>13</sup>

## AGRIETAR LA NORMATIVIDAD

Entre los poemas fechados, pero no publicados por Ledesma en vida, encontramos *Mujer, la de ébano ardiente*, que consta de 42 versos. Aquí la voz poética muestra su fascinación y deseo por el cuerpo de una mujer de ascendencia africana: “Sonar de mis tentaciones / al golpe de

---

11. A quien le da el nombre de Carlos Altamirano Sánchez en sus memorias.

12. Miguel Donoso Pareja, *A río revuelto. Memorias de un yo mentiroso*, Quito, Planeta, 2001, p. 104.

13. El gesto de Donoso Pareja y de Abadía Silva es quizás el ejemplo más elocuente que tengo a mano para ilustrar el mecanismo a través del cual se abyecta al otro; seguramente no fue la única discriminación sufrida por Ledesma y Benavides.

mis deseos...”.<sup>14</sup> En los primeros 21 versos, la voz poética describe a la mujer, sus senos como dos cumbres, sus pezones como lanzas negras, su cuerpo como una curva mata. La musicalidad en el ambiente en el que se desenvuelve la mujer, sugerida al nombrar la maraca, la rumba, la guitarra y el congo –y que evocan una fiesta, una celebración– se sostiene, en términos formales en el poema, por el hecho de que está compuesto por versos octosílabos, aunque sin rima. En los últimos 21 versos, el yo poético se refiere al cuerpo de la mujer y al encuentro sexual entre ambos: “Rayo blanco era tu risa, / áspid rojo era tu lengua / y tus dedos eran garras / que agarraban mi deseo”.<sup>15</sup> El encuentro se sugiere con mayor claridad en los siguientes versos:

Duros eran tus abrazos,  
duros como mi partida  
y eran mordidas tus besos  
y tu cuerpo era serpiente  
y tus muslos dos fogajes  
en las noches de tormenta...<sup>16</sup>

Las dos instancias en donde el contacto corporal se evidencia son los abrazos y los besos. Sin embargo, los primeros son duros y los segundos son mordidas. Esa dureza del abrazo que describe el yo poético se extiende como calificativo de su inminente partida, aunque se trata de un encuentro sexualmente intenso y ardiente, está condenado a la distancia entre los dos sujetos en cuestión. Esta podría ser una distancia en términos románticos, uno de los dos se entrega más que el otro en la relación amorosa; o el acto sexual está determinado por una transacción económica; o también podría tratarse de la imposibilidad del amor por la distancia que en términos sociales marca el racismo en los diversos estratos de la sociedad ecuatoriana. Si identificamos al yo poético con el poeta, nos referiríamos a un hombre blanco mestizo de clase media que se sabría denigrado socialmente al mantener y admitir una relación con una mujer afrodescendiente. Esta última hipótesis se sostiene, más que las otras, hacia el final del poema: “Tus ojos fueron dos lluvias / sobre el llanto blanco y triste /

---

14. D. Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, p. 157.

15. *Ibíd.*

16. *Ibíd.*

de mi nocturna partida...”.<sup>17</sup> La nocturna partida nos hace pensar en un encuentro prohibido y fugaz. No queda claro de quién es el llanto, si de ella o de quien se va; sin embargo, esa partida se lee como rompimiento. La distancia entre los dos sujetos se acentúa en la repetición de estos versos a lo largo del poema: “Mujer de noche africana / palmeras, maraca y rumba” y “Mujer la de ébano ardiente, / carbón incendiado en ansias”. Esa suerte de estribillo le da el tono de un himno; lo aleja del lirismo que pretenden otros versos del mismo poema y lo acerca a la exaltación de alguien por quien se siente fascinación. Se puede percibir esa tensión en el poema con claridad: por un lado, la voz poética trata de reconstruir el encuentro íntimo con la mujer; por el otro, debido a su sexualidad exacerbada, ella adquiere la dimensión de una figura tipo, casi de un mito. El mito de la mujer que come hombres: “eran mordidas tus besos [...] y tus dedos eran garras”. En el poema, se da un desfase debido a la cercanía y a la lejanía que indistintamente tiene el yo poético con respecto al objeto poético.

*Mujer, la de ébano ardiente*, está fechado el 16 de mayo de 1951 y, como mencioné antes, no fue publicado en vida del escritor. Ciertamente, el tono del poema no calza en ninguno de los poemarios de Ledesma; sin embargo, este tampoco fue publicado en una revista o periódico de la época, como efectivamente aconteció con otros textos de este autor. Es, por lo demás, un poema bastante sencillo, que no arriesga en la construcción de imágenes y, más bien, raya en el lugar común. Al comparar este poema temprano en términos cronológicos con otros posteriores, podemos notar que los *clichés* hacen que se perciba algo de impostura en la tensión o el desfase en torno al tratamiento del objeto poético al que me he referido arriba. Y no precisamente por el hecho de que su autor sea un poeta homosexual que celebra el cuerpo de una mujer.<sup>18</sup> En el progreso

17. *Ibid.*, p. 158.

18. En este sentido, compartimos la postura de Gregory Woods quien, en su libro *Articulate flesh. Male homo-eroticism and modern poetry*, p. 4, se refiere a la posibilidad de que poetas heterosexuales escriban poesía homoerótica, en tanto esta exprese, en mayor o menor grado, una reacción hacia otro de su propio género, reacción que se ubique en el amplio campo de la literatura erótica. Asimismo, creemos que es posible la operación contraria, que un poeta homosexual escriba poesía heteroerótica. Las motivaciones pueden ser varias, desde la máscara para ocultar su homosexualidad hasta un interés sincero en el/la otro/a. Nos parece que esta práctica escrituraria, en general, deviene resistencia contra la regularización heterosexista u homosexualista (aunque sostengo que en el caso de “Mujer, la de ébano ardiente” no ocurre por motivos que revisaremos en seguida).

cronológico de la anécdota descrita en la segunda mitad del poema –la del encuentro sexual y la posterior partida de él– la figura femenina se va suspendiendo en la medida en la que se refiere a una sensualidad que atrae al varón, pero que no es suficiente ni para lograr la mitificación absoluta (esta se desvanece al mantener él relaciones con ella y al llorar ella ante la partida de él), ni para que perdure una relación amorosa, más humana que la que el yo poético podría entablar con una mujer-mito porque, ya lo decíamos, se trata de una relación aparentemente imposible en términos sociales. Sobre esa suspensión, en *Ese sexo que no es uno*, Irigaray ha señalado:

La sexualidad femenina siempre ha sido pensada a partir de parámetros masculinos. De esta suerte, la oposición actividad clitoridiana “viril” / pasividad vaginal “femenina” de la que habla Freud –y muchos otros...– como etapas, o alternativas, del devenir una mujer sexualmente “normal”, parece sobradamente motivada por la práctica de la sexualidad masculina [...] *De la mujer y de su placer no se dice nada en esa concepción de la relación sexual* [...] Todo ello parece bastante ajeno a su goce, salvo si ella no sale de la economía fálica dominante.<sup>19</sup>

Los versos “y tus dedos eran garras / que agarraban mi deseo...”, más que dar cuenta del goce sexual de ella, dan cuenta del goce del yo poético y apuntan justamente hacia lo señalado por Irigaray: “La vagina [aquí reemplazada por las manos de ella que masturban al hombre] debe su valor a que ofrece una vivienda al sexo masculino”.<sup>20</sup> Ella es una mujer ardiente en tanto receptáculo del pene y en tanto satisfaga el deseo del hombre.

La mujer ríe en el poema y eso delata, quizás, su gozo también. Esa risa, sin embargo, se contrapone al llanto final por la partida de él. En una medida, al llorar ella devela su impotencia ante el hecho de que su *performance*, cargado o no de amor, no ha sido lo suficientemente eficaz como para retener al hombre a su lado. Aunque el lugar de enunciación que asume el poeta en *Mujer, la de ébano ardiente* es polémico, me parece que revela a un Ledesma vacilante antes que a un Ledesma machista. De hecho, he querido partir por analizar este texto ya que esta postura no volverá a repetirse en poemas posteriores y más bien nos permite observar cómo la revisa drásticamente en buena parte del *corpus* que de aquí en adelante tra-

19. Luce Irigaray, *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Akal, 2009, p. 17. El subrayado es mío.

20. *Ibid.*

bajaremos. Encontraremos otras tensiones, mucho más productivas, que generan frutos tanto en términos de construcción de imágenes como de reflexión en torno al estar en el mundo desde una postura que agrieta la normatividad de género.

Judith Butler, en *Cuerpos que importan*, se refiere a la genealogía de la palabra *queer*.<sup>21</sup> “El término ‘*queer*’ operó como una práctica lingüística cuyo propósito fue avergonzar al sujeto que nombra o, antes bien, producir un sujeto *a través de* esa interpelación humillante. La palabra ‘*queer*’ adquiere su fuerza precisamente de la invocación repetida que terminó vinculándola con la acusación, la patologización y el insulto”.<sup>22</sup> Butler se refiere a la necesidad de reapropiarse del término, de reivindicarlo en oposición al empleo homofóbico que se ha hecho de él en los diferentes ámbitos de la vida social; su reterritorialización significa así un acto de resistencia. Podría parecer anacrónico referirse a una conciencia *queer* en el poeta ecuatoriano; sin embargo, en la tensión de su poesía, percibimos un gesto de continua resistencia hacia la consigna de moldear (no importa cuál sea el molde) el enunciado poético. Su gesto, creemos, puede leerse hoy, en función de un aparato teórico *queer* ya que este, tal como lo trabaja Butler, no se atiene únicamente a la visibilidad homosexual,<sup>23</sup> sino como un sitio discursivo desde donde se busca poner en entredicho la normatividad y la regularización de género.

La crítica ha coincidido en referirse a la poesía de Ledesma como la del sujeto escindido.<sup>24</sup> Esa identidad siempre en entredicho, esa fragmen-

---

21. En el *Concise Oxford Spanish Dictionary*, encontramos estas tres acepciones de la palabra en su traducción al español:

1. (odd) raro, extraño
  2. (male homosexual) (colloquial & sometimes pejorative) maricón (familiar & pejorative) gay
  3. (unwell) (British English colloquial) mal, indispuesto.
22. J. Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 318.
23. Señala Butler sobre lo *queer*: “Esta posibilidad de transformarse en un sitio discursivo cuyos usos no pueden delimitarse de antemano debería defenderse, no solo con el propósito de continuar democratizando la política *queer*, sino además para exponer, afirmar y reelaborar la historicidad específica del término”. *Ibid.*, 323. El subrayado es mío.
24. “[...] el sujeto poético, escindido y quebrantado, parece no solo desdoblarse, sino, efectivamente, romperse en varias personas dentro del juego literario”, Juan José Rodríguez, *David Ledesma Vázquez*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007, p. 9; “Nuevamente, hay un desencuentro interior entre el ser y su sombra. El hombre desconocido es posiblemente el “fulano” del poema anterior que regresa a su infan-

tación del sujeto poético ledesmiano, evoca el acto de *forclusión* que exige toda normatividad:

Siguiendo a Lacan, Žižek sostiene que el “sujeto” se produce en el lenguaje a través de un acto de forclusión (*Verwerfung*). Lo que se niega o rechaza en la formación del sujeto continúa determinando a ese sujeto. Lo que se deja fuera de este sujeto, lo excluido por el acto de forclusión que funda al sujeto, persiste como una especie de negatividad definitoria. Como resultado de ello, precisamente porque se ha fundado –y en realidad se refunda continuamente– mediante una serie de forclusiones y represiones definitorias que constituyen un sujeto discontinuo e incompleto.<sup>25</sup>

La negatividad definitoria a la que se refiere Butler parece ser una constante en la conciencia del yo poético ledesmiano.

*Los días sucios* es el poemario de Ledesma que integra *Triángulo* (libro en colaboración con Ileana Espinel y Sergio Román Armendáriz). Las líneas de todos los textos que lo conforman están como esparcidas en la hoja. Esa particular disposición tipográfica, además de producir un ritmo particular en los poemas, parecería mostrar que las palabras estuvieran escapando de un centro. La enorme sangría de algunas líneas parecería dibujar la brusquedad de la huida de ciertas palabras ante la inminencia del trágico destino de nombrar y al nombrar, determinar excluyendo:

Cabeza triste.

Degollada.

Sola.

Cabeza en busca de mi cuello.

Ausente.

En busca del instante desolado  
En que repito y cuento los difuntos  
Las largas viejas secas.

Los extraños

Que cruzan enlutados por la calle.<sup>26</sup>

---

cia”, Ángel Emilio Hidalgo, “David Ledesma Vázquez: el cantor de su propia tragedia”, en David Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007 p. 228.

25. J. Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, pp. 270-271.

26. D. Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, p. 101.

Las palabras se esparcen haciendo que el lector dude: ¿a qué sustantivo está calificando el adjetivo “Ausente”? Podría ser al cuello o a la cabeza. Podría ser también al “todo” que cabeza y cuello conforman juntos. Ese “todo” no está; es imposibilidad en tanto toda identidad es siempre exclusión, forclusión de algo. El problema de la identidad en Ledesma es fundamental y va de la mano del asunto del nombre.

En el poema *El espejo* (de *Gris*) Ledesma se llama a sí mismo “David”:<sup>27</sup>

Yo estoy allí.  
Yo soy David.  
¡Estoy gritando!  
Soy yo que vuelvo.<sup>28</sup>

En este texto, la problematización de fondo tiene que ver con la cuestión de la interlocución. La imagen especular es una suerte de destino infausto, ante la imposibilidad del diálogo con otro, ante la negativa del otro a mirar al sujeto que desesperado grita. El espejo le devuelve al yo poético una imagen de sí mismo que nadie más ve. Cuando este dice “Estuve aquí”,<sup>29</sup> está refiriéndose al retorno a un lugar del pasado donde reconoce que ha vivido un dolor, en donde lo “ahogaron contra el muro”.<sup>30</sup> Más adelante, la voz poética menciona “Yo estoy allí”, remitiendo a la constancia con la que permanece en un nuevo lugar, aquel lugar donde compra “la cadera atormentada”.<sup>31</sup> Se produce un movimiento entre el “aquí” y el “allí”, que evoca tanto un desplazamiento espacial –como ya hemos observado–, y uno temporal –que se evidencia en el paso del uso inicial del tiempo verbal pasado (“Me ahogaron”, “Alguien dijo”, “yo que estaba”) hacia el uso final del presente (“No me conocen”, “Yo estoy”, “Yo soy”). Tanto en el “aquí” como en el “allí”, el sujeto es abatido por su soledad y el estado de las cosas permanece inmutable. Podríamos decir que

27. En *Autorretrato con una pena* (de *Gris*), Ledesma utiliza el mismo recurso:  
Este pobre David que nada pide/ sino un poco de paz para vivir,/ una piedra pequeña en  
que apoyar/ la cabeza cansada de palabras,/ y un centavo de sueño que permita/ creer  
que todavía hay gente buena.  
Este pobre David que nada pide... *Ibíd.*, p. 78.

28. *Ibíd.*, p. 66.

29. *Ibíd.*

30. *Ibíd.*

31. *Ibíd.*

a pesar del movimiento del yo poético entre uno y otro espacio-tiempo, no existe diferencia entre ambos; decir “aquí” resulta igual a decir “allí”, el uno es imagen especular del otro. El yo se mueve entre el lugar en donde nadie lo reconoce, donde nadie dialoga con él, donde prevalece el silencio, y otro sitio en donde compra, desde el anonimato también, el sexo. En este poema, el pronombre personal “yo”, el reflexivo “me” y el posesivo “mis” se repiten constantemente. En la soledad de este sujeto, la autorreferencialidad es inevitable y decíamos que nos remite al problema de la identidad. El yo poético trata de determinar su lugar de enunciación, pero a lo único que atina es a dar cuenta de estas dos imágenes suyas, intercambiables. En síntesis, podríamos referirnos al “espejo” en Ledesma como una suerte de cronotopo<sup>32</sup> que remite a un determinado movimiento espacial y temporal del sujeto poético a través del cual adquiere conciencia de su soledad radical.

También es posible leer al poema mismo como un espejo: “Soy yo que vuelvo”,<sup>33</sup> dice David. El retorno a la poesía es inevitable. Allí vuelve él una y otra vez para gritar. Sus gritos suponen una llamada de atención a un interlocutor que, se deduce, no está viendo ni está escuchando al ser humano –“Están sordos. No me asisten”–,<sup>34</sup> pero que es probable que sí esté atento a la palabra poética, en tanto lector. La autorreferencialidad inevitable del poema acompañada por el acto de gritar parecerían dibujar a un “yo” que quiere superar su condición de soledad, que se ve condenado a ella porque la única forma de superarla es en el otro.

El sujeto al que nombra la palabra “David” es un sujeto problemático: “Desde hace años que muero y resucito”,<sup>35</sup> dice el yo poético. Al resucitar y nombrarse a sí mismo, se está constituyendo una y otra vez. Ese nombrar permanente coincide con el acto mismo de constitución del sujeto, “[l]uego –desde la perspectiva de Laclau– sus rasgos descriptivos serán fundamentalmente inestables y estarán abiertos a todo tipo de rearticulaciones hegemónicas”.<sup>36</sup> El sujeto ledesmiano se constituye, así, en

32. Entiendo aquí por cronotopo lo que señala Bajtin en *Teoría y estética de la novela*, p. 237: “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”.

33. D. Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, p. 66.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*

36. J. Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, p. 296.

posibilidad abierta no regularizada, en sujeto *queer*. Hemos observado que esto no ocurre con tranquilidad, sino, al contrario, con mucho dolor para el yo poético.

A continuación, las líneas en las que el yo se refiere al sexo:

Ceñido al sexo.

A su materia oscura.

Comprando la cadera atormentada.

El labio.

El alarido.

El mordisco.

Gimiendo por la sal de la entrepierna.<sup>37</sup>

Vásconez Romero, el encargado de la edición de 2007 de la poesía completa de Ledesma, se refiere a estos versos en los siguientes términos: “Su poesía no deja de ser viril por este amor turbio, es más, adquiere una fuerza inusitada cuando, transido de un deseco con sabor a culpa, va detrás de esa pasión innombrable”.<sup>38</sup> Gemir es una acción que refleja sin tapujos la postura del yo poético; así, creemos que no es un tono culposo el que predomina en estas líneas. Este sujeto gimiente de placer, que asume que tiene que pagar por mantener relaciones sexuales, que además no puede desprenderse del sexo porque va ceñido a él, va dibujando para el lector el devenir del acto sexual: el encuentro de los labios, el alarido de placer, el mordisquear el cuerpo. Aunque lacónica, la descripción es precisa. Es quizás el hecho de que el yo poético se refiera a una cadera atormentada lo que lleva a Vásconez a pensar en la culpa. El yo poético está dando cuenta de una realidad, la de la prostitución, y en todo caso parecería más pertinente leer en sus palabras, antes que culpa, un reclamo ante el hecho de que para vivir a plenitud su sexualidad, él tenga que recurrir a alguien que venda su cuerpo; a fin de cuentas, parecería ser que el reclamo de fondo se da por estar condenado a no poder amar. Coincidimos con Vásconez en su lectura de la fuerza que va adquiriendo el yo poético, línea tras línea del poema. La fuerza de su voz se aprecia en el uso del presente progresivo, de

37. D. Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, p. 66.

38. César Vásconez Romero, “Perfil contra las llamas”, en David Ledesma Vázquez, *Obra poética Completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007, p. 12.

los imperativos y de los signos de exclamación: “¡Estoy gritando!”, “¡Oh, amarradme, amarradme –¡oh sí!–, amarradme!” , “estoy rodando”.

En *Deshacer el género*, Butler hace una distinción fundamental entre el límite de lo que se percibe como humano y lo que no:

Darse cuenta de que se es fundamentalmente ininteligible (que incluso las leyes de la cultura y del lenguaje te estimen como una imposibilidad) es darse cuenta de que todavía no se ha logrado el acceso a lo humano, sorprenderse a uno mismo hablando solo y siempre *como si fuera humano*, pero con la sensación de que no se es humano; darse cuenta de que el lenguaje de uno está vacío, que no te llega ningún reconocimiento porque las normas por las cuales se concede el reconocimiento no están a tu favor.<sup>39</sup>

La palabra y el grito del yo poético son los del ser humano que se da cuenta de que no lo es a los ojos de los otros, del que se da cuenta, como se ha mencionado ya, de su profunda e insalvable soledad. El interlocutor sordo es el que lo vuelve ininteligible. La alusión al encuentro sexual en este poema no es gratuita. Ya nos hemos referido a cómo Ledesma es considerado sujeto abyecto por ser homosexual. Mientras para el yo poético ledesmiano “la sonrisa apacible de un muchacho”<sup>40</sup> es cosa grata, amable; para quien, en palabras de Butler,<sup>41</sup> es el “heterosexual melancólico”, esa imagen no significa más que aquello que ha debido forcluir para poder “ser”. En el poema, el yo no se regocija en su dolor. Las últimas líneas de “El espejo” rezan:

Aullando, sí.

Mordiendo.

Combatiendo.<sup>42</sup>

La voz combativa no calla, sino que enfrenta. Así como el poema avanza –no solo hacia abajo en la hoja, sino que los márgenes se desplazan, con cada verso, un tanto más hacia la derecha–, da la sensación de que ese

---

39. Judith Butler, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 53.

40. D. Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, pp. 75, 82.

41. Ver “Melancholy Gender / Refused Identification”, en Judith Butler, *The Psychic Life of Power. Theories in subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997, pp. 132-150.

42. D. Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, p. 67.

yo poético avanzara en una lucha por ocupar el espacio de amor que se le niega. Combate vehemente el suyo, de juventud, radical.

### CUADERNO DE ORFEO: DESMONTANDO EL MITO

El poemario que Ledesma más amaba, según lo refirió su mejor amiga, la poeta Espinel, a Alejandro Carrión, fue uno que vio la luz al año de la muerte del poeta, *Cuaderno de Orfeo*. Este es un libro inconcluso, señala Carrión. Tanto Orfeo como Narciso, a quien Ledesma dedica un poema de *Gris*, son figuras que en el ámbito de la poesía homoerótica devienen símbolos del amor entre hombres.<sup>43</sup> Así lo señala Woods: “The poet Orpheus, whose singing animated the trees and anaesthetised the damned is a natural subject for poetry. His tragic double loss of Eurydice is well suited to the demands of the hetero-erotic arts; but his later advocacy and practice of the love of boys, and his consequent death at the hands of the vengeful Maenads, lend themselves, also, to the purposes of homo-eroticism”,<sup>44</sup> y cita a Marcuse en *Eros y civilización*:

“The classical tradition associates Orpheus with the introduction of homosexuality. Like Narcissus, he rejects the normal Eros, not for an ascetic ideal, but for a fuller Eros. Like Narcissus, he protests against the repressive order of procreative sexuality”.<sup>45</sup> La elección del mito de Orfeo como símbolo del que será su último poemario parece sugerir múltiples sentidos. Siguiendo la línea de lectura que hemos propuesto, esta elección se inserta en la tradición del rompimiento con una heteronormatividad por la cual, en función de lograr la procreación, se reproduce el orden

---

43. El hecho de que su Narciso preceda a su Orfeo, puede leerse desde la reflexión que hace Woods en torno a las tres edades del hombre: “Three types of male physique, three distinct ideals, occur in Western art: the adolescent pliancy of Narcissus; Apollo’s firm but graceful maturity and the potency of Heracles, tacitly poised on the verge of deterioration. They could almost be seen as the same body at different stages of its development” Gregory Woods, *Articulate Flesh. Male homo-eroticism and modern poetry*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1987, p. 9. Para Woods, Orfeo reemplaza a Apolo como objeto poético o artístico debido a que el principio apolineo de autoconocimiento y moderación se opone a los valores creativos y apasionados de Dionisios.

44. *Ibíd.*, p. 30.

45. *Ibíd.*

binario: masculino-femenino. Se trata, en consecuencia y volviendo a Marcuse, de la propuesta de un erotismo “más completo”.

*Cuaderno de Orfeo* está constituido de 13 poemas cortos. Son poemas dramáticos, y en su diálogo, señala Carrión, “juegan los imposibles más desolados, en un ambiente desesperado”.<sup>46</sup> El mito de Orfeo y Eurídice evoca la imposibilidad del amor por la vehemencia del amor mismo. Orfeo no resiste la tentación de ver si Eurídice sigue detrás suyo y voltea para verla antes de que el sol hubiera bañado todo su cuerpo, contraviniendo la disposición de Hades y Perséfone. Así, Eurídice retorna al inframundo, esta vez para siempre. El posterior deambular de Orfeo, su renuencia a tocar cuerpos femeninos y la iniciación de jóvenes tracios en el arte amatorio<sup>47</sup> lo llevan a la muerte. El poemario de Ledesma no recrea el mito completo. El último poema es el del lamento por la inminencia de la soledad del poeta Orfeo, ante la desaparición definitiva de Eurídice. Aquí, si acaso, podría radicar el hecho de que este sea considerado un poemario incompleto. Sostenere que lo es porque no fue corregido por su autor, tal como sugiere Carrión, resulta forzado. La incompletud, en todo caso, es el eje central del poemario. Los varios lamentos que componen el libro reflejan justamente esa condición. El poema “El tormento de Eurídice” termina con los siguientes versos: “No existe nada grato, nada amable; / ni una palabra húmeda de amor, / ni un dulce llanto que verter, ni acaso / el fuego alucinado en que me quemó!”.<sup>48</sup> El tormento de la ninfa en el inframundo radica en la conciencia de que es imposible la presencia de la palabra de amor, esto es, la presencia del amado. Pero esta dolorosa constatación adquiere otra dimensión cuando la propia Eurídice sugiere

---

46. Alejandro Carrión, “David Ledesma Vázquez, el testigo de su propia agonía”, en David Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007, p. 252.

47. “Al año, concluido por los marinos Peces, el tercer/ Titán le había dado fin, y rehuía Orfeo de toda/Venus femenina, ya sea porque mal le había parado a él,/o fuera porque su palabra había dado; de muchas, aun así, el ardor / se había apoderado de unirse al vate: muchas se dolían de su rechazo./ Él también, para los pueblos de los tracios, fue el autor de transferir/el amor hacia los tiernos varones, y más acá de la juventud/ de su edad, la breve primavera cortar y sus primeras flores”. Ovidio, *Metamorfosis*, en <<http://www.sepeap.org/archivos/libros/literatura/Siglo%20I%20ac%20-%20Publius%20Ovidius%20Naso%20-%20Metamorfosis.pdf>>.

48. D. Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, p. 121.

que es posible que el fuego que la consume, el del inframundo,<sup>49</sup> también sea una alucinación. Ese fuego, en el proyecto poético de Ledesma, puede tener otras connotaciones: podría funcionar como metáfora de la poesía, tal como sugiere Vásconez Romero;<sup>50</sup> o podría ser también una metáfora del propio deseo puesto en tela de duda. Si el deseo se repliega sobre otro, así como el amor, aquí la soledad obliga a Eurídice a replegarse sobre sí misma y esa autocontemplación no la satisface. Después de conocer el verdadero amor en otro, el narcisismo deviene postura a la que no se retorna. En ese mismo poema, la voz poética menciona. “No hay sobre la tierra un ser que me ame, / que crea en mí, que espere de mí algo / sino su propia forma de alegría”.<sup>51</sup> Este reclamo es contundente: la soledad del yo poético se da en un mundo en donde los otros no están dispuestos a mirarla a ella, sino a hacer de ella el instrumento para alcanzar la alegría. Ese es el inframundo, el lugar de la reificación del otro. En términos sartreanos, el tormento de Eurídice le genera, a ella misma, náusea.

En *La canción de Orfeo*, por el contrario, nos encontramos con un sujeto que asume la responsabilidad del goce del otro: “Dime cómo es tu piel, qué resorte, / qué mecanismo ideal hace encender / esa luz tan purísima que, a veces, / te alumbra desde el fondo las pupilas”.<sup>52</sup> En ese reconocimiento, radica uno de los ejes del universo amatorio ledesmiano. El yo poético reconoce el cuerpo del otro y quiere saber cuál es la caricia que va a despertar su deseo. Reconocernos sujetos vulnerables ante el otro permite que el mundo sea vivible, tolerable, señala Butler.<sup>53</sup> El otro eje del universo amatorio ledesmiano es la pérdida. Orfeo pierde a Eurídice y el duelo por su segunda muerte lo vive en su propio cuerpo, tal como lo menciona en su *Segundo lamento*: “Tu cuerpo ya no está. / Y es en mi cuerpo / como un vacío de inasible tacto”.<sup>54</sup> La tensión es evidente: somos en el otro, pero también estamos condenados a vivir el duelo de la pérdida para alcanzar el pleno reconocimiento de esa condición. La poesía de Ledesma se inserta en ese intersticio. Es índice de la pérdida. Orfeo es

49. Aunque tal como Ovidio describe al inframundo, Eurídice sale de las sombras y no está sometida al tormento del fuego. La imagen del fuego responde a la iconografía católica.

50. C. Vásconez Romero, “Perfil contra las llamas”, en David Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, p. 15.

51. D. Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, p. 121.

52. *Ibid.*, p. 125.

53. J. Butler, *Deshacer el género*, p. 36.

54. D. Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, p. 127.

sujeto incompleto; Eurídice, lo propio. Los dos están atravesados por la ausencia del amante.

En *Cuaderno de Orfeo*, la soledad se impone. El poemario cierra con *Última balada de Orfeo*: “Puede el hombre saltar sobre sí mismo / pero, infaliblemente, se vuelve al mismo sitio. / La verdad es que siempre uno está solo!”.<sup>55</sup> Estos versos recuerdan la problemática planteada a propósito de *El espejo* en párrafos anteriores. Aunque hemos observado que se trata de una soledad enriquecida –inflamada porque la existencia del otro, aunque temporal, afecta radicalmente al sujeto poético–, como bien sostiene Rodríguez, esa forma especular de estar en el otro “podría ser una reflexión del yo, hasta devolverse hacia sí mismo”.<sup>56</sup> La imposibilidad de estar en el mundo con el otro y la inminencia del retorno al “sí mismo” responden a fuerzas que sobrepasan a los sujetos en cuestión. La norma que imponen Perséfone y Hades para que Eurídice pueda volver a la vida es profundamente arbitraria; Orfeo no la reconoce, no puede lidiar con ella: es una norma que, *a priori*, lo está condenando a la soledad. En el verso “La verdad es que siempre uno está solo”, habría que definir a ese “uno”; desmontar al mito, dar con el aparato regulizador para comprender cómo el sujeto deviene escindido, para entender la verdadera naturaleza de su soledad.

## VOLVER A SODOMA

Cuando, en los primeros párrafos de este trabajo, nos referíamos al Guayaquil de la década de 1950, observábamos que la ciudad asfixia no solo en términos espaciales, sino sociales –en función de preservar un *statu quo*– por lo que la abyección recae sobre ciertos grupos humanos. Es constitutivo de lo abyecto, señala Kristeva, el no respetar los límites, los lugares, las reglas.<sup>57</sup> En una operación semejante a la de la forclusión que define la identidad de un sujeto, la planificación del espacio urbano se realiza en función del rechazo a ciertos comportamientos y seres con los que

---

55. *Ibid.*, p. 130.

56. J. J. Rodríguez, *David Ledesma Vázquez*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007, p. 14.

57. J. Kristeva, *Poderes de la perversión*, p. 11.

la ciudad no quiere identificarse y margina.<sup>58</sup> Ledesma dibuja en algunos de sus poemas esa ciudad asfixiante. Ahí, el constante proceso modernizador lo vuelve todo ajeno; sus habitantes alienados no pueden tocar nada, porque la ciudad que ellos han construido con su trabajo no es para ellos.

En “Film”, contenido en *Club 7*, el yo poético, aburrido, no sabe si ir al cinema o a bostezar escuchando misa. Al ser que la figura de Dios se ha desgastado, “Cristo a estas horas vale menos / que la peor escena / de Libertad Lamarque”,<sup>59</sup> ver una película es una posibilidad mucho más grata. El cine es el lugar ideal para la fuga. Pero el film no solo hace que el sujeto lírico huya del discurso religioso o de la figura de Dios, sino que, al recrear la miseria del mundo, lo obliga a enfrentarla. La ilusión del cine, su ficcionalidad, sin embargo, liberan al sujeto del llamado ético a actuar o a cuestionar ya que no se trata de una *real* miseria. Abren la posibilidad de escapar de la sala si no le gusta aquello que ve: la injusticia cometida contra otro, el dolor del otro, tal como sostiene Sontag: “En la vida moderna –una vida en la cual lo superfluo reclama nuestra atención– parece normal apartarse de las imágenes que simplemente nos provocan malestar”.<sup>60</sup> Así, la sala de cine, en este poema, deviene alegoría de la vida moderna en donde la desgracia es ficcionalizada y no se exige ningún tipo de intervención de parte del espectador. La voz poética se lo reprocha al sujeto, al lector:

Por lo demás, no temas.

Es un film.

Si no te gusta, puedes irte.

Igual

se quejará la calle de tu olvido.<sup>61</sup>

---

58. Hoy, a más de cincuenta años de la muerte de Ledesma, la normativa de uno de los espacios de recreación más visitados en Guayaquil, el *Malecón 2000*, prohíbe que en el parque se realicen actos que atenten contra la moral. La ciudadanía se ha quejado una y otra vez porque el criterio sobre lo moral al que se atienen los guardianes del parque, por disposición superior, es ridículamente arbitrario. Está prohibido, por ejemplo, que los visitantes del parque estén abrazados.

59. D. Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, p. 64.

60. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, en <[http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Sontag\\_Ante\\_el\\_dolor\\_de\\_los\\_demas.pdf](http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Sontag_Ante_el_dolor_de_los_demas.pdf)>.

61. *Ibíd.*, p. 65.

“La ciudad”, de *Los días sucios*, también ofrece el panorama de la urbe moderna, de radicales diferencias sociales, consumida por el consumismo, valga la redundancia:

Y las gentes hundidas hacia adentro.

Caminando.

Comprando.

Revendiendo.<sup>62</sup>

En esa ciudad, el grito es pequeño, “Imposible de oírse por el ruido”.<sup>63</sup> Mientras la urbe moderna prolifera, Sodoma, ciudad mítica, desaparece. Precisamente en “Los ángeles que huyeron de Sodoma”, recogido en la antología venezolana del 62, el amor entre hombres ocurre en una suerte de *locus amoenus* que se contrapone a la imagen de ciudad evocada por el autor en el resto de su obra poética. Sabemos por los relatos bíblicos que Sodoma es arrasada por la depravación de sus habitantes. Desde una lógica ledesmiana, esta ciudad se destruye porque ahí donde es posible otra forma del amor, la ley del Padre impone la devastación. En su poema, Ledesma ha escogido no representar la destrucción de la ciudad, sino solo dibujar una versión diferente a la de la ciudad perversa que presenta la Biblia. En contraposición a la lógica capitalista que gobierna “La ciudad”, en Sodoma

el agua caía del manantial  
no para perfumar jardines gráciles  
ni para levantar robustos cedros,  
sino más bien  
por el puro placer de caer.<sup>64</sup>

La ausencia del impulso teleológico capitalista nos remite a pensar una sociedad en donde las normas legitimadoras en general (y en particular las de género) no se imponen en la conformación de los sujetos que habitan ese espacio. La imagen de esta ciudad anhelada es una imagen utópica, sin duda, de la que sin embargo es posible rescatar la imagen del amor como el motor vital: el trabajo de los hombres se hace con “manos puras”,

---

62. *Ibid.*, p. 107.

63. *Ibid.*

64. *Ibid.*, p. 137.

“y amaban al amigo que –a la tarde– / después de sudar juntos en las eras / brindaban el vino de su amor al hombre / con una luz purísima en los ojos”.<sup>65</sup> Más que destacar la descripción idealizada del *locus*, me interesa destacar en este poema la línea que he venido rastreando en la obra de Ledesma, aquí presentada no ya desde la negatividad o la imposibilidad, sino desde la viabilidad: ahí donde el otro no es abyecto, es posible el amor.

En las dos primeras partes o estrofas, la voz poética describe a los habitantes de Sodoma. Si bien en el título los identifica como ángeles, luego se refiere a su suelo como “arado por hombres que tenían las manos puras”.<sup>66</sup> Esta proliferación de posibilidades –hombres que son ángeles, o ángeles que son hombres, o ángeles mezclados con hombres– problematiza la cuestión de la identidad. Aquí no se trata de poner en tela de juicio la humanidad del sodomita, sino de observar su manera de estar en el mundo y de crear vínculos afectivos. La primera parte cierra con una anáfora: “donde el amor se daba con un gesto sencillo / como quien da un abrazo, / como quien toma un fruto”.<sup>67</sup> Si algún lector percibe una otredad que lo molesta en la imagen del sodomita, la frase “como quien” que aquí se repite invita más bien a crear vinculaciones con ese otro desde lo humano compartido. En la tercera parte, la voz poética describe la ciudad propiamente. Es una ciudad construida para el disfrute de los hombres, no ya para su división. Así, las altísimas torres allí se alzan no para que sirvan de viviendas o templos, sino más bien “por la oscuridad de ver los cielos”.<sup>68</sup> Las dos partes finales describen las interacciones entre los sodomitas –ángeles y hombres–. El tono de las últimas líneas es de luminosidad. La voz poética nos refiere radiantes cabezas, una luz cautiva de la tarde para siempre y amigos que se aman.

En esta misma línea, la de la viabilidad del amor, se inscribe “El encuentro”, poema breve de apenas cinco versos que abre *Cuaderno de Orfeo*. Después del título, aparece una acotación entre paréntesis que dice: “(*Voces a diúo*)”.<sup>69</sup> Aunque, por los poemas que siguen, sabemos que son las voces de Orfeo y Eurídice, el autor ha decidido dejar en suspenso, por lo menos en este primer poema, la identificación de los personajes. El poema reza:

---

65. *Ibíd.*

66. *Ibíd.*

67. *Ibíd.*

68. *Ibíd.*

69. *Ibíd.*, p. 117.

Apenas nuestras vidas se han tocado  
como dos manos en saludos, como  
dos labios en sonrisa. Y esto ha sido  
un milagro de aquellos que conmueven  
los más hondos abismos de la Tierra!<sup>70</sup>

Se da un desplazamiento con respecto a la naturaleza de las imágenes en este poema. De las primeras dos que evocan partes del cuerpo humano –las manos saludando, los labios sonriendo– se pasa a una imagen planetaria, de paisajes inmensos, inabarcables –los abismos del mundo–. Las voces poéticas, se podría decir, sienten en el microcosmos de sus cuerpos el estremecimiento del macrocosmos que es la Tierra. La estructura que subyace en este poema responde a una lógica de los afectos. Las personas afectan el mundo; el mundo afecta a las personas; las personas se afectan entre sí. Deleuze señala que los afectos “aren’t feelings, they’re becomings that spill over beyond whoever lives through them (thereby becoming someone else)”.<sup>71</sup> La sola existencia del otro, en este poema, afecta al ser humano y ese afecto que es devenir se inserta en el orden de la alianza.<sup>72</sup> El afecto, la alianza, se da entonces en dos niveles en este poema: entre los dos sujetos que se encuentran y entre esos sujetos y la Tierra. El sentido particular del poema revela que cada sujeto deviene el otro y deviene Tierra. Podríamos decir que solo a través de esos devenires se asume la existencia del otro, en toda la expresión de la palabra existencia; con todo lo que implica hacer, de esa otredad, carne de su carne. Por otro lado, le devuelve a la Tierra el valor de ente integrador; le devuelve a sus abismos la cualidad, a veces olvidada por los seres humanos, de generar conmociones.

Llama la atención en “El encuentro” la utilización del recurso del encabalgamiento. Según Cohen, este es “una pausa grande en medio de un verso”,<sup>73</sup> una interrupción. Ese ritmo interrumpido por el encabalgamiento invita a pensar en otras interrupciones, no ya en el nivel fónico, sino en el nivel semántico del poema. Aunque por sí mismo “El encuentro” ofrece, entre otros, el sentido que aquí he procurado leer, es preciso acercarnos a él en la perspectiva del poemario. *Canción de Orfeo* empieza

---

70. *Ibíd.*

71. Gilles Deleuze, *Negotiations, 1972-1990*, New York, Columbia University Press, 1995, p. 137.

72. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 2002, 5a. ed., p. 245.

73. Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1984, p. 62.

con esta reivindicación del afecto producido en términos de un encuentro que es físico. Nos hemos referido anteriormente, sin embargo, a otros poemas del libro que dan cuenta de la separación inminente de los dos sujetos poéticos, Orfeo y Eurídice. Se podría decir entonces que Orfeo deviene Eurídice de forma definitiva, al punto que, en adelante, él no tendrá más relaciones sexuales con mujeres, sino solamente con jovencitos tracios. Pero recordemos que llamábamos la atención sobre el hecho de que el poemario no reproduce esa última parte del mito de Orfeo y llega apenas hasta la segunda y definitiva separación de los dos amantes. Esa omisión podría leerse a la luz de este primer poema. El futuro de Orfeo después de la separación no hace parte del poemario quizás porque la intención del poeta es enfocarse simplemente en la dinámica del afecto en función de su contingencia material, física. Después de la separación, todo lo que ocurra a Orfeo será índice de la interrupción del afecto; dibujarlo en el poema podría desviar la atención del lector de la real instancia problematizada. Si bien, como mencionaba anteriormente, no es gratuito que Ledesma haya escogido a Orfeo como figura central en tanto hay una crítica subyacente al aparato regularizador heterosexista, me parece también que el poemario trasciende esta coyuntura y se abre hacia la potencialidad constructiva del encuentro entre seres humanos.

### “PUEDO DECIR QUE ESTOY EN TI, QUE VIVO”

Al mes de la muerte del poeta, se publica en la revista *La semana* un breve texto en prosa titulado *La semana perdida*. Ahí, se narra un pasaje típicamente ciudadano: un personaje empobrecido, en su pieza ruinosa, empieza a escribir una carta en la que imagina una vida perfecta. En el proceso de escritura, él se detiene, una y otra vez, en reflexiones en torno a las imágenes perfectas, pero inventadas, que de su vida cuenta a un receptor que jamás recibirá la epístola. De a poco, empieza a renegar de esas imágenes. Va mostrando las costuras de la “perfección”. Al final, el sujeto rompe la carta y dice “¡Algún día!” y sale a la calle, pasando por un “patio hediondo a mariscos”.<sup>74</sup> Entre otras cosas, el narrador se refiere a una esposa imaginaria perfecta:

---

74. D. Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, p. 215.

¿Qué es buena una esposa [sic]? Una mujer bonita a la que tomamos más o menos virgen; le decimos el tradicional “te amo”. La primera noche de bodas la poseemos, dándole normas de pudor entre nuestras piernas [...] Ella deberá ser el consuelo y la ayuda para el esposo, al que pertenece por exclusión sexual y espiritual. En resumen: Una buena esposa es un juguetito más o un perrito obediente y bien educado.<sup>75</sup>

El tono de este texto es el sardónico al que la crítica se ha referido para calificar al último Ledesma.<sup>76</sup> La imagen de la mujer que nos presenta en este texto es muy diferente a la que trabajó en el poema de juventud *Mujer, la de ébano ardiente*, a la que nos hemos referido al comienzo de este trabajo. Aquí, Ledesma no escatima tinta para criticar al aparato social y esa suerte de juego de roles que implica la vida matrimonial en el caso de ciertas parejas. Compara a la hipotética mujer con “un perrito obediente y bien educado” ya que esta parece estar entrenada para repetir ciertos comportamientos y no cuestionarlos. La carta es instancia ficcional; sin embargo, en el juego de dar cuenta de las miserias que toda vida en apariencia perfecta esconde, el narrador va desmontando cómo cada acto de la mujer es la repetición performativa, la repetición de la norma, por la cual ella se constituye en “mujer”. Escribe Butler, a propósito de la identidad de género, que no se trata de una identidad estable, sino “más bien, es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos*, [...] una identidad construida, un resultado performativo llevado a cabo que la audiencia social mundana, incluyendo los propios actores, ha venido a creer y a actuar como creencia”.<sup>77</sup> No es gratuito que sea un personaje en absoluta pobreza el

---

75. *Ibíd.*, p. 211.

76. “Casi toda la obra literaria de este gran poeta joven resume una desgarradura e inquietante tortura que a veces busca escaparse por la puerta sardónica, ese amargo humorismo que en ocasiones se convierte en una antesala de la locura y la muerte en una peligrosa pirlueta al borde de la prosa y de la poesía”, Adalberto Ortiz, “Liminar para *Cuaderno de Orfeo*”, en David Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007, p. 115.

77. Judith Butler, “Actos performativos y construcción del género” en *Debate Feminista*, No. 18, 1998, p. 297. Para Butler, la verdadera eficacia de la normalización ocurre por la repetición constante de la ley, como si fuese una cita; en esa repetición radica su carácter performativo: “Si una expresión performativa surte efecto provisoriamente (y yo sugeriría que su éxito solo puede ser provisorio), ello no se debe a que haya una intención que logra gobernar la acción del habla, sino únicamente a que esa acción repite como en un eco otras acciones anteriores y *acumula la fuerza de la autoridad mediante la repetición*

que hace estas reflexiones. No es una pobreza exotizada, ni nada parecido. El despojo de toda pertenencia le brinda la lucidez del que no tiene vendas o del que ya no puede ser chantajeado. Su pobreza lo hace abyecto a los ojos de los demás. Desde ahí, desde la conciencia de la abyección, este personaje dibuja con desencanto las relaciones humanas. En su soledad, ese sujeto anónimo no tiene nada que perder y por eso puede darse el lujo de ser honesto. La pobreza económica va de la mano de la sobrada lucidez de este personaje que revela las miserias a las que se suelen someter los seres humanos para cumplir con el montaje social.

La poesía tiene la cualidad de estar siempre más allá de cualquier aparato teórico o crítico que intente nombrarla o decir algo sobre ella. La producción de David Ledesma Vázquez, sin embargo, se inserta en un marco temporal en el que la vida social responde a diferentes aparatos reguladores: la Iglesia, la norma heterosexual, el capitalismo, el compromiso político, y resulta pertinente tratar de desmontar, en el *corpus* poético, los diálogos que Ledesma entabla con esa contemporaneidad suya, observar las tensiones que se generan en su poesía cuando esos aparatos intentan permear el ámbito de la creación artística. Su suicidio a temprana edad es el índice último de la tensión entre el deber ser impuesto por la normatividad y la propia circunstancia vital. La sensibilidad del poeta lo vuelve más vulnerable a las miserias de la sociedad y su obra poética es esa sensibilidad hecha discurso, hecha palabra. Es lo abyecto hecho conciencia, hecho lenguaje. En ese sentido, sería posible hacer una lectura del suicidio de Ledesma en los mismos términos en los que Alberto Moreiras ha leído el de Arguedas: “La última palabra de Arguedas sobre la posibilidad de resignificación no viene a nosotros a través de la demonización mágico-real, sino a través de su contrapartida textual: a través del suicidio como el ‘fin’ de la transculturación”.<sup>78</sup> El suicidio del peruano es el punto culminante de la tensión que genera la imposibilidad de una identidad en su país; es el índice de la imposibilidad de la transculturación. En el caso de Ledesma, su suicidio deviene también índice de una tensión entre la regularización heterosexista y el universo de los afectos del ser humano, y

---

*o la cita de un conjunto anterior de prácticas autorizantes*”, J. Butler, *Cuerpos que importan*, p. 318.

78. Alberto Moreiras, “José María Arguedas y el fin de la transculturación”, en Mabel Moraña, edit., *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/Universidad de Pittsburgh, 1997, p. 221.

más concretamente del sujeto homosexual. En el poema que encontraron en uno de sus bolsillos el día de su muerte, el yo poético dice: “Amor mío, perdóname... Lo sé, / ahora puedo amarte. Nada más. / Puedo decir que estoy en ti, que vivo / libre, sin huesos, / como un aire vivo, / como algo que sí puedes amar”.<sup>79</sup> Solo muerto, y superada su condición de abyecto, él deviene ser que puede ser amado.

Me ha interesado acercarme a la obra de Ledesma desde ciertas categorías críticas de la teoría *queer* propuestas por Judith Butler, porque encuentro que estas ofrecen la posibilidad de vislumbrar una nueva humanidad, una nueva forma de estar en el mundo al lado del otro y de uno mismo. La poesía suele hacer lo mismo. Por un lado, porque sensibiliza al lector, lo mantiene en vilo, expectante, en tanto hecho estético; esto es, como señalaría Borges, “la inminencia de una revelación que no se produce”.<sup>80</sup> Por otro lado, porque los motivos que aborda invitan a replantearse desde lo profundo aquello que se ha percibido tradicionalmente como un asunto cerrado, una categoría clausurada. Sin duda, la obra de Ledesma deberá, con el paso del tiempo, ser sometida a interpretaciones que permitan desentrañar con mayor eficacia el complejo universo que la conforma. Creo que la lectura que aquí planteo deja pendiente una investigación del archivo ledesmiano, para detenerse en sus procesos de creación escrituraria y en su correspondencia. Es un hecho que las amistades más cercanas de Ledesma fueron depositarias de sus más profundos dolores, tormentos y dudas, así como también de sus alegrías, satisfacciones y esperanzas. La mayor parte de ese archivo lo conservan su hija, Carmen Ledesma, y el hermano de Ileana Espinel. Esa investigación es, en parte, el trabajo que quedaría por hacer. Por lo pronto, quiero volver a la declaración de Miguel Donoso Pareja en sus *Memorias de un Yo mentiroso*. Las disculpas públicas y el reconocimiento de la propia estrechez de mente en su juventud permiten pensar que es posible el cambio. La poesía de Ledesma se erige por encima del prejuicio y genera verdad. ✱

Fecha de recepción: 22 diciembre de 2012

Fecha de aceptación: 28 enero de 2013

---

79. D. Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, p. 205.

80. Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 12.

## Bibliografía

- Badiou, Alain, “La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal”, en <<http://www.elortiba.org/badiou.html>>, 1 de mayo, 2013>.
- Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- Borges, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1964.
- Butler, Judith, *The Psychic Life of Power. Theories in subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997.
- “Actos performativos y construcción del género”, en *Debate Feminista*, No. 18, 1998, pp. 296-314.
- *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006.
- *Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007.
- Carrión, Alejandro, “David Ledesma Vázquez, el testigo de su propia agonía”, en David Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007, pp. 235-255.
- Cohen, Jean, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1984.
- Concise Oxford Spanish Dictionary*, en <<http://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=queer>>, 23 de abril, 2011.
- Deleuze, Giles, *Negotiations, 1972-1990*, New York, Columbia University Press, 1995.
- Deleuze, Giles y Félix Guatarri, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 2002, 5a. ed.
- Donoso Pareja, Miguel, *A río revuelto. Memorias de un Yo mentiroso*, Quito, Planeta, 2001.
- Engeststein, L., “Soviet policy toward male homosexuality: Its origins and historical roots”, en *Journal of Homosexuality*, vol. 29, Issue 2-3, 1995, pp. 155-178.
- Espinel Cedeño, Ileana, “En la primera década de la muerte de David Ledesma Vázquez”, en David Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007.
- Hidalgo, Ángel Emilio, “David Ledesma Vázquez: el cantor de su propia tragedia”, en David Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007.
- Holland, Nancy J., “Looking Backwards: A Feminist Revisits Herbert Marcuse’s *Eros and Civilization*” en *Hypatia*, vol. 26, Issue 1, en <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1527-2001.2010.01127.x/pdf>>, 22 de abril, 2011.
- Irigaray, Luce, *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Akal, 2009.
- Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, México D.F., Siglo XXI, 2000.
- Ledesma Vázquez, David, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007.
- Moreiras, Alberto, “José María Arguedas y el fin de la transculturación”, en Mabel Moraña, edit., *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, Pittsburgh, Insti-

- tuto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Pittsburgh, 1997, pp. 213-231.
- Ortiz, Adalberto, “Liminar para *Cuaderno de Orfeo*”, en David Ledesma Vázquez, *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007, p. 115.
- Ovidio, *Metamorfosis*, en <<http://www.sepeap.org/archivos/libros/literatura/Siglo%20I%20ac%20-%20Publius%20Ovidius%20Naso%20-%20Metamorfosis.pdf>>, 23 de abril, 2011.
- Pérez Pimentel, Rodolfo, “David Ledesma Vázquez”, en *Diccionario biográfico Ecuador*, en <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo4/l2.htm>, 20 de febrero, 2012.
- Rodríguez, Juan José, *David Ledesma Vázquez*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007.
- Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, en [http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Sontag\\_Ante\\_el\\_dolor\\_de\\_los\\_demas.pdf](http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Sontag_Ante_el_dolor_de_los_demas.pdf), 1 de mayo, 2013.
- Vásconez Romero, César, “Perfil contra las llamas”, en David Ledesma Vázquez, *Obra poética Completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007.
- Woods, Gregory, *Articulate Flesh. Male homo-eroticism and modern poetry*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1987.