

La representación de Quito en su literatura actual

Alicia Ortega

Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador

I. Narrar la ciudad

Cuando asumimos la ciudad como objeto de nuestra indagación literaria –otra forma de pensar la ciudad– sabemos que nuestra reflexión propone como centro de atención y de lectura una invención humana que hace posible particulares formas de estar en el mundo. Concebimos la ciudad, pues, como un artificio –en su dimensión física como conjunto urbano de casas, calles, monumentos, plazas– y como estructura cultural, compuesta por normas y códigos de usos, sistemas de representaciones que la imaginan y la narran, escrituras que hablan de ella y sobre ella al inscribir palabras de nuestras historias personales y colectivas sobre el cemento de su propio cuerpo, como lugares de utopías y de miedos.

Cada ciudad es, entonces, también una creación cultural que me permite reflexionar sobre algunas escrituras –la literatura por ejemplo– como marcas que evidencian modos de habitar, de mirar y de imaginar en el esfuerzo que hacemos, como habitantes urbanos, por apropiarnos de una memoria desde donde fabular un sentido de pertenencia, de identidad y de certeza.

Para hablar de Quito y de sus escrituras es necesario señalar que, en la primera mitad de este siglo XX, la capital del Ecuador vivió significativas transformaciones resultantes de un acelerado crecimiento poblacional (producto de una creciente migración interna) y como realización del progreso y la modernización. Este proceso, complejo y conflictivo, va constituyendo –dentro de la misma ciudad– un Quito antiguo y un Quito moderno.

Paulatinamente la periferia se va instalando en el centro mismo del espacio físico y vital de la ciudad en un proceso que abarca casi todo el siglo y que llega a consolidarse en la década de 1970 como resultado de la explotación y exportación petrolera.

De esta manera se conforman dos ciudades dentro de una: la ciudad vieja –decadente, laberíntica, pobre y sucia que abarca el centro y se desplaza longitudinalmente hacia el sur– y la ciudad moderna –de grandes edificios, centros comerciales, restaurantes, discotecas y barrios residenciales– que se desborda en insólito alargamiento, entre las faldas de las montañas, hacia el norte, como huyendo de sí misma, como huyendo de su propio pasado. El "Centro histórico" permanece como símbolo nostálgico de una supuesta "quiteñidad" que tendría asidero en un conjunto urbanístico fundante y originario de lo que antes fue y de quienes escaparon al norte empujados por el impulso modernizador, la agitación y la abundancia.

Esta fractura urbana se ha instalado en el imaginario ciudadano, por un lado, desde la nostalgia y, por otro, desde el asombro, la angustia y la exclusión, creando fronteras simbólicas por las que transitan voces que desde la literatura proyectan puentes simbólicos hacia la ciudad del pasado entregando a su posible lector vivencias, susurros e historias que como fantasmas se quedaron habitando las viejas casas del otro lado. De esta manera, desde la ficción, el lector que habita la ciudad de hoy encuentra caminos para refamiliarizarse con aquello que ha devenido en algo extraño y lejano, conocido sólo como pieza del patrimonio nacional, desligado de toda experiencia vital y cotidiana. Sabemos que la literatura, como todo relato, actualiza la memoria. La escritura literaria, a la vez que acompaña procesos reales, ofrece los saberes e imaginarios que una comunidad se construye de sí misma y, al mismo tiempo, le entrega motivos para imaginar su propia identidad en el punto de encuentro entre nuestras historias individuales y las narrativas de los avatares de la historia y la cultura que nos abarca.

En toda ciudad palpita una ciudad interior, aquella que se repliega sobre los afectos de sus habitantes, aquella que se ve trazada en un mapa hecho de lugares frecuentados, de caminos recorridos en la urgencia del encuentro, de esquinas reconocidas; en fin de todos esos lugares que al haber sido vividos por nosotros se cargan de afectos y de memoria. Esa ciudad interior finalmente nos reconcilia con nuestro propio pasado, en la medida en que reconocemos esos lugares que no dejan de acompañarnos en una suerte de geografía portátil. Es el paisaje interior hecho de rostros, gestos, palabras que han tenido "lugar" en unos ciertos recorridos hechos de calles, senderos, plazas, casas, sonoridades, plasticidades, geometrías y temperaturas que conforman el territorio múltiple y siempre cambiante de cada ser.

Desde esta perspectiva, nos preguntamos cómo entra la ciudad de Quito –su geografía vivida- en los relatos que hablan de ella; pues parte significativa de la literatura actual de Quito está metafóricamente marcada por dos ejes imaginarios: un "antes" y un "después" de la partición de la ciudad y su consecuente desbordamiento y modernización hacia el norte, por un lado, y el deterioro y abandono de su centro histórico, por otro. De hecho, en términos generales, la ciudad latinoamericana actual aparece fragmentada, caracterizada por la pérdida del concepto de totalidad, pues el tradicional sistema urbano ha dado paso a nuevas tramas en las que ya resulta difícil identificar un "centro". Sin embargo, aunque la gente pertenece más a nuevos barrios que han configurado sus propios centros, el centro histórico de Quito –la ciudad vieja– aún promete un horizonte de deseos y peligros, la posibilidad de descubrir –en su arquitectura que es a la vez esplendor y miseria– una memoria urbana, e iniciar una búsqueda de las claves para configurar nuestros modos de apropiación de la ciudad y de reconocimiento en ella. Esta fractura de la ciudad aparece en el imaginario colectivo y en el discurso literario como un hito fundante de una nueva fisonomía urbana y de una nueva narrativa.

Si nuestras ciudades aparecen fragmentadas, se debe al hecho de que no responden a una estrategia única de ordenación de la ciudad, pues la razón administrativa planifica e institucionaliza una ciudad ideal que permanentemente es desbordada por una ciudad real que se construye, precisamente, en el cruce de múltiples saberes, discursos, temporalidades y culturas que en cada momento hacen de la ciudad un “inmenso tatuaje de memorias”. De tal manera que dentro de cada ciudad en verdad coexisten varias, cada una dueña de una historia, una fisonomía y un conjunto de relatos, normas y acuerdos que permiten orientarse a través de su topografía para caminar por sus calles en la búsqueda insaciable de aquello que anhelamos, intuimos, recordamos . Cada ciudad es una y múltiple aunque al compartir un mismo nombre vivan la ilusión de la unidad como vía de escape a la fragmentación y la locura de saberse la misma y otra a la vez. Podemos pensar el centro histórico de Quito como un poderoso nudo de memorias en el que se cruzan y encuentran, por un lado, los discursos y monumentos históricos e institucionales; y, por otro, las prácticas individuales y colectivas que se proyectan sobre un espacio cargado de significación histórica y social.

Ese "antes" y ese "después" suponen categorías narrativas fundamentales para contar la ciudad en sus sentidos y en sus tejidos históricos, cotidianos, afectivos y utópicos; como también para representar los nuevos modos de experimentar la pertenencia a territorios escindidos. Un "antes" y un "después" que colocan a los personajes, unas veces, exiliados en un presente incomprensible; otras, en un pasado que sentirán como lo único existente; o como hipérbole de una situación límite, en la destrucción de la ciudad como utopía urbana en el escenario simbólico de fin de milenio.

Los tejidos que conforman la trama urbana de Quito, su nueva morfología, se entrelazan con los tejidos del texto narrativo en el acto de narrar y representar la ciudad. Ciudad *partida*,

ciudad *invadida*, ciudad *destruida*, ciudad *escondida*, ciudad *lejana*, ciudad *travesti*, que esconde los otros rostros de Quito, son algunas de las metáforas construidas por nuestra literatura para proyectar una imagen de la ciudad. Estas metáforas evidencian una estrategia textual y, a la vez, una estrategia óptica de los narradores: ¿desde dónde leo la ciudad para escribirla? A partir del análisis de los relatos escogidos es posible dibujar una geografía simbólica de la ciudad de Quito, pues los textos literarios permiten entender particulares modos de apropiación de la ciudad, delimitan fronteras y establecen una relación significativa entre espacio y memoria colectiva.

Quiero detenerme en algunas narraciones para ensayar una reflexión sobre el trabajo que ha hecho nuestra literatura para curar la lesión causada por esa fractura urbana, en el esfuerzo por inventar relatos que puedan articular, aunque sólo sea desde la proyección de un deseo imposible, esos dos espacios desmembrados. En 1979 apareció *Bajo el mismo extraño cielo*, de Abdón Ubidia, que contenía la novela corta *Ciudad de invierno*¹ y en 1982 Javier Vásconez publicó un volumen de cuentos bajo el título de *Ciudad lejana*². En 1993 Huilo Ruales ganó el Premio Nacional de Literatura "Aurelio Espinosa Pólit" con la publicación de varios cuentos publicados bajo el título *fetiché fantoché*³. En 1993 apareció la novela *Del otro lado de las cosas*⁴ de Francisco Proaño Arandi, en 1995 *Ciudad sin ángel*⁵ de Jorge Enrique Adoum y en 1998 *Los archivos de Hilarión*⁶, novela de Santiago Páez. También incluyo dos cuentos de Raúl Vallejo, sobre todo "Te escribiré de París" publicado en *Fiesta de solitario*⁷ y

¹ Abdón Ubidia, *Ciudad de invierno*, Quito, El Conejo, 1982 [1979].

² Javier Vásconez, *Ciudad lejana*, Quito, El Conejo, 1984.

³ Huilo Ruales, *fetiché fantoché*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador (EDIPUCE), 1993.

⁴ Francisco Proaño Arandi, *Del otro lado de las cosas*, Quito, EL Conejo, 1993.

⁵ Jorge Enrique Adoum, *Ciudad sin ángel*, México, Siglo XXI, 1995.

⁶ Santiago Páez, *Los archivos de Hilarión*, Quito, El Tábano, 1998.

⁷ Raúl Vallejo, *Fiesta de solitarios*, Quito, Libresa, 1999 [1992].

la novela de Javier Ponce *Resígnate a perder*⁸. Los títulos mencionados, en general, han contado con el entusiasmo y el amplio reconocimiento de la crítica y del público lector.

II. Representar la ciudad partida: Abdón Ubidia y Javier Vásconez

El narrador de la novela *Ciudad de invierno* construye su relato desde el azoramiento ante una ciudad súbitamente modernizada y la posibilidad que ella misma ofrece a sus habitantes para hablar de nuevas cosas y transitar por nuevas calles. El presente de la ficción narrativa brinda a la experiencia vital del narrador un rostro nuevo de la ciudad de Quito, pues ésta había generado un estilo de vida nuevo e inconfundible donde se combinaban inmensas victorias y escandalosas derrotas:

La ciudad había cambiado, ella había irrumpido en nuestras vidas revolviéndolo todo, metiéndonos en esa fabulosa confusión en donde nunca más sería lo que antes fue. Y lo único que alcanzaba a entenderse en aquel barullo era que andábamos perdidos en una vertiginosa, agobiante, casi angustiosa búsqueda de la felicidad.⁹

En este nuevo estado de cosas la vida de los personajes adquiere una fisonomía imprevista, como si el desbordamiento de la ciudad, con sus cambios físicos y reales, arrastrara a todos en una readecuación violenta de sus vidas. Así, el narrador se ve involucrado en una situación que llegaría a alterar el orden y las relaciones de su vida doméstica y familiar, pues debe esconder a un viejo amigo prófugo de la justicia que había intentado, como tantas otras historias oscuras que se contaban en la ciudad, amasar fortuna de modo violento e imprevisto.

⁸ Javier Ponce, *Resígnate a perder*, Quito, Planeta, 1998.

La presencia del amigo en el hogar desencadena una crisis en la vida de pareja del narrador y pone en duda el sentido mismo de su mundo.

Hacia el final de la novela, el personaje que narra la historia y sus amigos aparecen dando vueltas por las calles de la zona residencial de la ciudad, intentando resolver aquella difícil situación:

Corríamos hacia el lado de lo nuestro, las joviales calles de los pasatiempos y las diversiones. Más allá, casi de seguido, estaban los dos parques de la ciudad, pinos, sauces, álamos, la pequeña laguna, y luego las calles y las casas del centro, y luego el centro histórico decían, y los campanarios y después, lo suficientemente lejos como para el olvido, los vericuetos antiguos y malolientes adonde habríamos de ir, las callejuelas intrincadas y sucias, las casas agobiadas, atestadas de pobres, la vieja gran avenida de los mercachifles y los desocupados, de las traperías y los muebles baratos, de los indios cargadores y de los pordioseros, todo aquello que dormía en la noche, existiendo en el moderno Norte sólo como un mal signo, como un presagio.¹⁰

Esas marcas territoriales, que hablan de posesionamientos y exclusiones, devienen en una suerte de mal presagio para el desenvolvimiento de la historia personal del narrador. Hay una frontera simbólica que impide el paso del protagonista a la ciudad vieja –la de sus recuerdos y su propio pasado– y, a la vez, le niega un asidero físico que posibilite recomponer las imágenes de su propia memoria. No es casual que el narrador se piense y se vea a sí mismo como un ser fragmentado, pues éste se desenvuelve en un espacio que pretendiendo ser el mismo es otro; la nueva ciudad no le devuelve su propia imagen sino una memoria que se dispersa entre los fragmentos de una ciudad que tampoco es una. "El personaje aquel que

⁹ Ubidia, op. cit., p. 28.

¹⁰ Ibid., pp. 82-83.

era yo mismo se me escapaba y descomponía [...]. El personaje que fui en las montañas, esas gentes, ese tiempo, agonizaba dentro de mí".¹¹ Al final del relato el narrador se autodestruye, denuncia y traiciona al amigo, abandona a su mujer y a los hijos para huir a otra ciudad.

Por otro lado, en el cuento "Eva, la luna y la ciudad", que forma parte de *Ciudad lejana* de Javier Vázquez, el narrador vive una situación de entrapamiento que le impide salir de la ciudad vieja para penetrar el espacio desconocido e ilusorio de la nueva. Este personaje ha recibido como herencia familiar una casa antigua y en ruinas poblada por fantasmas, rumores y gemidos; seres del pasado aferrados a un álbum de familia, a las miserias, a las pesadillas, a los escombros de una casa en ruinas.

Las voces de ese pasado persisten en poblar un presente ajeno, a la vez que inquietan y alteran la realidad de quienes habitan la vieja casa. Eva, la mujer amada, agobiada por las presencias y los recuerdos de la casa, abandona la ciudad vieja huyendo de los fantasmas y seducida por los atractivos de la ciudad nueva. El narrador –protagonista de la historia que cuenta y fotógrafo de su ciudad– no puede ir tras ella, no puede cruzar la ciudad y piensa que

Solamente esta ciudad a la cual pertenezco, esta ciudad de las escaleras, los laberintos, las plazas, los zaguanes y los tejados recostándose bajo el cielo podía ofrecerme en aquel momento el interés suficiente para seguir recorriéndola, para violarla sin piedad arrastrándome con Eva por sus calles a fin de descifrarla paso a paso mediante el ojo de mi cámara.¹²

Hacia el final del relato el narrador, agobiado por la soledad y sus fantasmas, decide atravesar los límites y cruzar la ciudad nueva en pos de Eva.. Parecería ser que el deseo solo puede asentarse en la nueva configuración espacial como si Eva, la mujer primigenia y el deseo

¹¹ Ibid., pp. 84-93.

que ella misma encarna, debiera huir del territorio originario para constituirse plenamente y sobrevivir en un espacio sin memoria, sin pasado y sin historia. En la ciudad nueva el narrador se siente extraño, ciego y confundido, pues se encuentra "en una ciudad despiadada, informal y fenicia [que] ha crecido en la abundancia [...]. Una ciudad que me pareció inmensa, fantasmal y ajena a mis deseos."¹³ Al final, el amante no puede permanecer en la ciudad nueva, ni recorrerla; lo nuevo se le aparece más incorpóreo que las voces fantasmales que lo acompañan en la ciudad de origen. Debe renunciar al deseo y a la posibilidad de encontrar a Eva para regresar a la ciudad donde nació.

El estudioso Jesús Martín-Barbero¹⁴ sostiene que los miedos se han convertido en clave constitutiva de los nuevos modos de habitar y de comunicar en el entorno urbano contemporáneo; ellos aparecen como expresión de una profunda angustia que experimenta el habitante de la ciudad frente a los cambios operados en el entorno familiar como consecuencia de un urbanismo salvaje, pues estos cambios son percibidos como pérdida y destrucción del paisaje que supone el sustento material de la memoria colectiva. Por otro lado, es posible entender y relacionar esos miedos con la presencia del *otro* en el espacio vital y cotidiano de nuestras rutinas ciudadanas, el otro que invade, para apropiarse e instalarse, el territorio percibido como propio. No podemos olvidar que la ciudad no solo es el lugar fundamental de la concentración de la población, sino fundamentalmente de una conflictiva heterogeneidad social, cultural, racial. Esa invasión que hace visible la presencia de lo marginal en el cuerpo mismo de la ciudad permite entender la dinámica urbana como un proceso de hibridación que descoloca fronteras y contamina los espacios de los diferentes territorios sociales con las voces

¹² Vásconez, op. cit., p. 129

¹³ Ibid., pp. 123-139

¹⁴ Jesús Martín-Barbero, "Comunicación y ciudad: entre medios y miedos" en *Pre-Textos*, Cali, Editorial Universitaria del Valle, 1996.

y los cuerpos de los *otros*. Por otro lado, dicha invasión evidencia a la ciudad como locus de sufrimiento; en muchos de los textos aquí estudiados la ciudad aparece tomada e invadida por grupos humanos en colisión en una disputa por el espacio, por la vida, por la dignidad, por el derecho a la visibilidad.

En la mayoría de los cuentos que conforman *Ciudad lejana* de Javier Vásconez, los personajes se encuentran atrapados en sus viejas mansiones del centro histórico y sujetos a los recuerdos de un pasado heroico. La narradora de “Historia secreta de una campanilla” permanece encerrada en la habitación de un viejo caserón, aferrada a los objetos que le hablan de un pasado de glorias y riquezas familiares. Ella sobrevive en absoluta soledad de espaldas a “una ciudad lejana y extraña que se extiende ahí afuera”, sujeta no solo al derrumbe de su espacio vital, sino a la destrucción y miserias de su propio cuerpo.

En los relatos que conforman *Ciudad lejana* asistimos al deterioro que sufren las vidas de todos los personajes que, en el proceso de partición de la ciudad, se quedaron físicamente recluidos en un centro marginado y de espaldas al crecimiento modernizador de la ciudad. Ese aislamiento físico implica que los personajes ya no se sientan habitantes de un presente ciudadano, sino que más bien permanezcan aferrados a las viejas paredes de antiguas mansiones, cuyos objetos les hablan y recuerdan un pasado glorioso, antiguas fortunas y hazañas familiares. Es como si la ciudad al haber crecido y cambiado no permitiera a los personajes reconocerse en ella, pues no tienen cabida en una ciudad cuya fisonomía no les entrega el soporte material para sus recuerdos y evocaciones. Ellos permanecen suspendidos en un pasado desde el que perciben la ciudad como algo lejano y extraño a sus vidas. La ciudad que ven ya no existe sino solo en el recuerdo, en el pasado.

En los relatos de Ubidia y Vásquez, la conciencia narrativa intenta tender puentes que articulen y junten los bordes de las dos ciudades. Sin embargo, la fractura espacial deviene en una frontera fatal e intransitable que reduce a sus habitantes a una sola de sus dos mitades. Habitar la ciudad vieja parece ser sólo cosa del pasado, pues ella sobrevive como objeto de encuadre fotográfico, asidero de un lejano eco de voces muertas y entre los recovecos de una memoria atormentada. Por otro lado, el desbordamiento urbano de la ciudad nueva escamotea a su habitante una imagen íntegra de sí mismo que le permita escapar del delirio y la locura.

Por encima de la ruptura espacial, la mitad ausente de la gran ciudad pervive en la fantasía, ya sea como deseo de una búsqueda o como añoranza de un pasado que hace imposible el olvido a pesar de la fisura y la distancia física. El universo narrativo de los relatos leídos construye puentes que, si bien son intransitables, permite que cada una de las dos ciudades se proyecte hacia la otra en el deseo.

III. El obsesivo horizonte de colinas: Jorge E. Adoum y *Ciudad sin ángel*.

En la novela *Ciudad sin ángel*¹⁵ la ciudad de Quito es percibida, desde la mirada del pintor protagonista de la novela, Bruno Salerno, como el espacio vital que provoca un intenso y angustioso sentimiento de amor y odio a la vez. La geografía de Quito es requerida por el pintor como condición de vida, como horizonte imprescindible para mirar y pintar, para exorcizar fantasmas y culpas en el esfuerzo por recuperar los fragmentos de una extraña pasión que pervive inconclusa en el pasado. Durante su residencia en París y frente al cuerpo desnudo de AnaCarla que le sirve como modelo, Bruno Salerno comprende que “para que la ciudad estuviera completa, le hacía falta un gran desnudo –ése, el incendiario, que tenía delante–, horizonte de colinas reclinado sobre sus edificios, en un lienzo menos alargado y más alto que

¹⁵ Jorge Enrique Adoum, *Ciudad sin ángel*, México, Siglo XXI, 1995.

el cuadro que había desenterrado, mientras como con fiebre, doblemente excitado por la mujer y por la idea, pintaba el rostro de AnaCarla.”¹⁶

Así, ese *horizonte de colinas* evocado desde la distancia deviene en escenario vital desde donde el pintor va a procurar ordenar fragmentos de conversaciones, situaciones y rostros que se han quedado dispersos en una memoria que intenta sobrevivir al paso del tiempo y al amor que se ha desvanecido: el cuerpo de la ciudad y de la mujer, geografía y pasión; son elementos que se confunden y superponen para configurar un solo tejido en el que se desenvuelve la trama de la novela.

Han pasado ocho años desde que Bruno Salerno regresó a Quito con Karen, después de haber vivido en París como pintor desconocido y pobre con una joven sudamericana exiliada, AnaCarla, estudiante de historia del arte, que escribe una tesis sobre la obra de Bruno. AnaCarla ha decidido volver a su país para participar en la lucha política revolucionaria. Es después de esta separación que Bruno Salerno regresa a Quito y donde el pintor intentará comprender la ausencia de AnaCarla al recibir la noticia de la desaparición y probable muerte de ella en manos de la dictadura de su país.

Desde la primera página, cuando suena el teléfono que revelaría a Bruno la terrible noticia, Quito adquiere presencia desde la resistencia que Karen, su mujer francesa, tiene hacia la ciudad:

Karen ha ido al correo [...], con su odio doble a la ciudad: el de todos los días, por esa población de mendigos y casi, vendedores de algo [...], convirtiendo a la ciudad en un gran mercado sucio intransitable, con esos letreros de todos los colores, todos los materiales, todos los soportes, todas las ortografías, horizontales, verticales, oblicuos, amontonados, superpuestos, a punto de caer, cabalgándose en una ciudad que desvergonzada se revuelca bocarriba bajo la obscena oferta del comercio generalizado;

¹⁶ Ibid., pp. 23.

y el de cada semana, por los embotellamientos que se agravan, nadie sabe por qué, los viernes.¹⁷

De entrada, la ciudad es sorprendida en falta desde un presente en que se superponen las conversaciones con Karen y los recuerdos que van hilvanando, desde la pérdida, los lazos que lo unían a AnaCarla: reflexiones sobre arte y pintura, literatura y vida, lecturas compartidas, los amigos del exilio; pero también una profunda pasión combinada con silencios, celos, agresiones físicas y verbales. Bruno Salerno desesperadamente intenta comprender la muerte de AnaCarla, la presencia de Karen, su propia soledad; la bruma de la ciudad, la imbecilidad enriquecida, la degradación moral de la política, la inmundicia y la mediocridad de esa ciudad en la que, sin embargo, se siente como “animal atado al palo de su circunstancia, a su geografía. Como si hubiera perdido los otros puntos cardinales de la vida”.

Frente a él la ciudad es un océano de tinta donde brillan, juntándose y rechazándose, las medallas de la luz. Desde su terraza, con una mirada circular, se ven de día todas sus colinas [...]. Por qué se habla, por qué él mismo ha hablado, de las colinas de Roma o de las colinas de Atenas y nadie, ni siquiera él mismo, de las colinas de Quito, se ha preguntado muchas veces, antes de pintar el obsesivo paisaje de fondo de la ciudad.[...] Ya no es como era, mano en cuyo cuenco reposa mientras las callecitas, como dedos abiertos, iban a tocar las nubes: ahora trepan casas de todos los materiales, tamaños, pero siempre humildes y oliendo a orina: la población nace o viene del campo sin saber dónde va a dormir y ha debido tomar por asalto, primero las colinas, tal vez nunca el cielo. Ciudad dormida. [...] Esta ciudad tiene cada madrugada el encanto de las ciudades que uno deja para siempre: es como si fuera a irse, como si mirara por última vez a una amante miope y con lágrimas antes de volverle la espalda en un aeropuerto.¹⁸

¹⁷ Ibid., pp.11.

¹⁸ Ibid., pp. 98-99.

La ciudad está a medio camino entre la posesión y la pérdida, tomada por unos y abandonada por otros; *ciudad dormida* pero que demanda en su silencio y en su bruma una mirada atenta para encontrar en ella los signos o las claves que harían posible la reafirmación de la existencia. Pérdida de la mujer amada y pérdida de una ciudad que ya no es como era y que hace difícil para quien la mira hablar de su paisaje que, aunque obsesivo y recurrente, se ha vuelto impronunciabile.

Cuando calla, Bruno comprueba cómo se oye aquí el silencio, a diferencia de las ruinas de Delfos donde, en cambio, se ve el silencio: tal vez porque uno mira la montaña, y tiene la forma de un inmenso nadador de costado.¹⁹

Comprender la muerte, la soledad, el pasado, los compromisos con la historia, la propia vida es doloroso y complejo, no siempre posible. Solo queda el silencio que se hace visible, la mirada que intenta afirmarse en un paisaje también inaprehensible, los pensamientos desordenados que comprimen la vida en fragmentos de palabras y recuerdos. Bruno Salerno deja su casa para descansar unos días en la playa. Es precisamente fuera de la ciudad, con un empleo y un sentido diferente del tiempo, donde Bruno y Karen redefinen su relación desde la presencia intensa y fantasmal de AnaCarla en sus vidas. Karen se descubre vacía, sola, perdida y desplazada a la sombra de la fama de Bruno:

Tal vez porque he llegado a amar a este país me resulta insoportable la miseria en la calle, ver la mendicidad que a veces es agresiva, hojear el periódico de cada día, ver los programas de televisión cada noche, oír esas radios que parecen la primera que se instaló hace cien años en una aldea, y no hacer nada, no saber qué hacer, no poder hacer nada porque soy extranjera. Y eso es difícil soportar. Entonces me entristece no tener

¹⁹ Ibid., pp. 114.

país, no tener oficio o, como dice AnaCarla ahora, no tener futuro, a menos que sea el regreso al pasado.²⁰

El regreso al pasado no es posible, y Karen decide abandonar a Bruno y regresar a París. El pintor permanecería en su ciudad tratando de encontrarse a través de diálogos imaginarios con AnaCarla, porque “En un mundo como éste, el de ahora, acaso el amor sea lo único que puede salvarnos.”²¹ Bruno Salerno se queda en Quito con sus propios recuerdos y fantasmas; el paisaje de su entorno y la imagen de la mujer amada en el recuerdo se han convertido en claves de sentido que demandan una sensibilidad alerta capaz de capturar la sombra del paisaje inasible y el rostro perdido:

Es curioso, se ha dicho siempre, que un país como éste, con una naturaleza brutal que se despeña sobre el hombre o lo invade, con una luz que no existe en ningún otro lugar del mundo, no sea realmente un país de paisajistas, con excepción de los románticos, o en el que, a lo más, se ha pintado sólo el paisaje urbano: en Quito, al mediodía, no hay sombra, uno la lleva bajo los pies, y sólo los pintores abstractos no han hecho su versión de Quito. La única excepción en la pintura moderna nacional viene precisamente de ese paisaje húmedo o gris, que participa de la imagen universal del trópico y la niega, según se trate de la costa árida y espinosa o de monte adentro y la playa.²²

IV. Lo sucio, lo extraño y lo excluido: Huilo Ruales y Raúl Vallejo

El protagonista y narrador del cuento "Es viernes para siempre, Marilín"²³, de Huilo Ruales, es un oscuro burócrata que, en un monólogo delirante, busca y dialoga con una

²⁰ Ibid., pp. 185.

²¹ Ibid., pp. 199.

²² Ibid., pp. 135.

²³ Huilo Ruales Hualca, *Historias de la ciudad prohibida*, Quito, Libresa, 1997.

imaginaria Marilín a la vez que rememora fragmentos de su vida en medio del desconcierto que le produce el caos de la ciudad que habita:

bésame en los párpados mientras abajo se desparraman los kitos-infiernos. Lo extraordinario es que en esta ciudad nada es cierto. nada. se diría que un alguien omnisciente y travieso arroja, subrepticia y constantemente, piezas incompletas de un montón de puzzles. nada encaja nunca. Y crece y se reproduce y no muere. Y eso es lo precioso. lo terrible. ciudad sin patas ni cabeza. su solo leit-motiv: el desdoblamiento. ciudad travesti. kito-gay. además de ser mil-caras, doble-cara. loca de día y más loca de noche. hembraloba. kito-drácula, precisamente aquí abajo se escinde, se descoyunta con hacha el kito de este siglo. mira marilín-marilón, en esta avenida culmina el kito que ya no sabe dónde meterse y empieza el kito nortícola que se mete donde le parece. este es el kito de los grandes hoteles. terrazas y finanzas. hasta el sol, aquí, trabaja como parte interesada. lo que no soportan sus asiduos oficiantes y feligreses es que no haya un muro-de-berlín para impedir que los otros kitos vengan a joder la fiesta.²⁴

Nuevamente nos encontramos ante la lesión física ocasionada en el cuerpo de la ciudad como resultado de un crecimiento urbano que la ha partido, la ha "desdoblado", la ha multiplicado. Son varios Quitos que, en el imaginario del protagonista, se superponen y se contaminan. No hay ningún muro que impida que los Quitos marginales se filtren, de diferentes maneras, en el Quito norte y moderno. Las fronteras simbólicas que distribuyen el espacio para establecer un orden social jerarquizado son permanentemente transgredidas puesto que las voces provenientes de los "kitos-infernales" atraviesan la ciudad, se resisten a la exclusión y se mezclan con las voces y las piezas incompletas de los otros territorios. En este relato son los "maricas preciosos espantados", los campesinos, la india que "recibe mil fajos de billetes desde

²⁴ Ibid., pp. 92-93.

cierto auto vaporoso a cambio de su guagua de pecho" los que supuran en el "kito-nortícola" y desencadenan, en el imaginario del protagonista del cuento "Es viernes para siempre, Marilín", la metáfora de una *ciudad travesti*.

Es la invasión de lo marginal la que cubre de mil rostros diferentes a la ciudad de Quito. Es una ciudad que remienda sus territorios escindidos con los rostros y las voces de los que viven una suerte de nomadismo ciudadano, de los que al no tener nada que perder sobreviven apropiándose de espacios provisorios. Esos remiendos se convierten en maquillaje grotesco que disuelve las fronteras, interroga la identidad de una ciudad que marca su rostro con las huellas de los otros en un acto de enmascaramiento que se vuelve espectáculo nocturno.

El protagonista, desde el inicio del relato, se encuentra tras una ventana desde donde observa la ciudad, al mismo tiempo que comenta con su imaginaria Marilín lo que ve en la calle. Las observaciones sobre la ciudad se mezclan, en un esfuerzo de la memoria, con diferentes episodios de su vida: un matrimonio tormentoso, el trabajo como burócrata del Ministerio de Finanzas, el inevitable despido y su convivencia con los ciegos en los conventillos del "kito infierno de donde no se vuelve". Al final del texto, el relato del protagonista empata con el presente narrativo: continúa contemplando la ciudad de Quito en su día de fiesta, ha recordado los escenarios de los últimos acontecimientos de su vida, no le queda nada y tampoco nada por recordar, "me duele el ojo de la frente de tanta memoria marilín". En la última escena el narrador parece saltar desde su habitación al vacío, pues parece que la ciudad no guarda para él ningún refugio.

bibakito. bebakito. babakito. bobokito. este es kito, preciosa y no existe. Y vos eres su maravillosa otredad. Espejismo de espejismo. Quiero un trago con guillete en polvo. Preparemos el valse que nos ha esperado tanto. Seamos romeo y julieta para nadie. Para dios-enpersona que por esta ciudad no tuvo tiempo de pasar. o en ella hizo su

deposición divina. bésame. dátame. yo soy tu dios. Yo te hice a mi imagen y semejanza. Salud marilín-marilón.²⁵

La *ciudad travesti* deviene en ciudad desamparada de la que ni dios se ha ocupado, en la que no hay lugar sino para la muerte cuando incluso la memoria, último refugio del desposeído, está cansada. Así, la muerte se hace performance y discurso, "performarse es estar en la ranura donde no cabe ni la memoria ni el olvido."

Carlos Monsiváis sostiene que nuestras ciudades están construidas alrededor de rigurosos y sistemáticos mecanismos de inclusión y exclusión, que marginan a todos aquellos grupos que no corresponden a la norma social, racial y cultural establecida. Así, en toda ciudad se erigen zonas periféricas donde se congregan los habitantes de la pobreza y la miseria, los disidentes religiosos y políticos, los minusválidos, los enfermos, las mujeres, los viejos, las razas no blancas, los homosexuales y toda esa "tribu de los obvios" compuesta de afeminados pobres, prostitutas, travestis.

Los cuentos de Raúl Vallejo, publicados en *Fiesta de solitarios*, exploran esa difícil y ambigua zona de los amores marginales, de los seres atormentados, de los rostros enigmáticos, de las criaturas engendradas en la noche y condenadas a perderse en el laberinto urbano de la transgresión, las coartadas y las máscaras. Sabemos que los homosexuales permanentemente han sido objeto de exclusión, de golpizas y asesinatos; desterrados de sus lugares originales y exhibidos; son siempre lo de afuera, lo marginal repudiado, lo inhabilitado para la pertenencia y la tolerancia. El cuento "Cristina envuelto por la noche" expone, de entrada, a los ojos del lector el cadáver de una muchacha en un juego de correspondencias amorosas equívocas.

²⁵ Ibid., p. 113.

El relato se estructura en torno a la narración del encuentro del travesti con el hombre que lo mataría al descubrir su naturaleza ambigua y una voz que le devuelve el sentido de la imagen de su cuerpo desnudo frente al espejo. “Pertenece –dice el texto– a esa raza que sobrevive entre la repugnancia y la curiosidad, entre el respeto a la norma y el placer por lo distinto [...] arriégate a desafiar a una ciudad que teme al reino de lo ambiguo porque su certeza sobre la vida no resiste la menor duda.” Esa es la voz en la que Cristina se reconoce frente a la soledad y la certeza de su cuerpo desnudo. Esa voz devela los miedos de una “ciudad que no perdona a quienes ponen en evidencia sus dudas”.

En la ciudad representada en los cuentos de Raúl Vallejo podemos hablar de cuerpos trashumantes, cuerpos proteicos y ambiguos, pues la identidad del sujeto está permanentemente negociada en una relación variable del cuerpo y del espacio. En este sentido, se hace necesario tener varias envolturas, varias máscaras que se adaptan a los lugares y circunstancias del día y de la noche. A través de esta trama de interacción del individuo con su entorno, se manifiesta un cuerpo visible y un cuerpo oculto. Este desdoblamiento corresponde a una duplicidad de la ciudad que reserva zonas diversas según los modos de corporeidad.

El cuento largo “Te escribiré de París”, por su extensión casi una novelina, representa una ciudad en la que sus habitantes se mueven en un permanente juego de ocultamientos y de máscaras, pues en ella hay seres que, como Roberto –el ejecutivo que se involucrará en una relación tormentosa y apasionada con Nathalie, el travesti– asumen en el día un rostro que se desvanece en la noche para seguir las pulsiones de sus cuerpos escondidos.

Los personajes del cuento se encuentran lanzados, en el deseo de libertad, a la búsqueda de la belleza equívoca en un paraíso inexistente, que solo ofrece un laberinto infernal en que los seres de la ciudad se pierden, en medio del placer y el sufrimiento. Esta misma ciudad se

exhibe punitiva, condenatoria y violenta, pues también está hecha de “los jóvenes que limpiarán de putas y putos a la Mariscal”, esos “luchadores contra el vicio” que golpean y matan a travestis y prostitutas en la hazaña higienizadora de la ciudad. Como afirma uno de los personajes de este mismo cuento “La intolerancia es padre y madre de todos los crímenes que se cometen en nombre de la moral”. En esta ciudad los protagonistas se pierden sin tener jamás certidumbre de lo que buscan.

V. Travestismo, ficción e incesto: la ciudad de los ocultamientos en Javier Ponce, Juan Manuel Rodríguez y Javier Vásconez.

Walter Benjamin ha llamado la atención sobre la vinculación que existe entre los afectos y pasiones en relación al espacio vivido: “Un barrio complejamente embrollado, una red de calles que yo he habitado por años se desenredó de un solo golpe cuando un día se mudó allí una persona querida.”²⁶ De hecho el espacio vivido supone el espacio concreto y verdadero donde se desarrolla nuestra vida, nuestros afectos, nuestros desplazamientos y, en este sentido, el amor es también una potencia creadora de espacio.

En esta perspectiva de sentido, quiero incorporar la lectura de la novela de Javier Ponce, *Resígnate a perder*²⁷, que precisamente se abre desde la confirmación –hecha en tono de confesión y con una fuerte carga de culpa por parte del narrador– de la íntima relación entre ciudad vivida y la memoria del ser amado.

Caramelo ya no existe, pero yo lo seguiré buscando entre la niebla. La ciudad ya no será para mí sino la constante visión de su cuerpo en cada esquina, y el sentimiento de culpa

²⁶ Walter Benjamin, *One-Way Street* en *One-Way Street and Other Writings*, traducido al inglés por Edmund Jephcott y Kingsley Shorter, Londres y Nueva York, Verso, 1998 [1928], p. 69. (la traducción es mía).

²⁷ Javier Ponce, *Resígnate a perder*, Quito, planeta, 1998.

por el pavor y la cobardía que me impidieron irrumpir en ese cortejo sangriento camino del sanatorio.²⁸

Así comienza esta novela que incorpora una reflexión sobre el amor, la escritura, la homosexualidad en una ciudad que es percibida desde la pérdida del sujeto amado y que evidencia una suerte de condición trágica de quienes se mueven en ella signados por el miedo, la culpa, la soledad y la marginalidad.

Santos Feijó, narrador de la novela, escribe en un tono confesional como ejercicio de purificación que le permita curar el miedo, aplacar el tormento y el dolor de una antigua culpa. Santos nos cuenta que hace cerca de nueve años, cuando aún trabajaba como responsable del archivo histórico de Quito, se había convertido “en el albacea testamentario de una ciudad ya casi inexistente. Todos los mediodías, la inquieta sombra de un joven en el fondo de una cantina me detuvo en la vereda delante de mi hotel.”²⁹ Una línea argumentativa tiene que ver con la obsesión de Santos por el joven homosexual apodado Caramelo. Santos Feijó vigila al muchacho, lo acecha y persigue con ansiedad para dejarse perturbar y cautivar al descubrir en el cuerpo del joven una fragilidad femenina y el aprendizaje de la simulación.

Santos vive, en esa “ciudad ya casi inexistente”, entre el desasosiego que le provoca la sombra de Caramelo y la precariedad de una vida de náufrago solitario entre las habitaciones de un hotel donde la rutina lo ha inmovilizado en una permanente sensación de tedio y pérdida. A la vez que descubre la ternura y la sensualidad del perfil de Caramelo, Santos se va dejando atrapar por el cuerpo y el alma de Nadja –una joven estudiante que consulta en el archivo las memorias de Quito. Santos va de Nadja a Caramelo; con Nadja comparte risas y palabras, diálogos alrededor de la historia de la ciudad y de la historia de cada uno. Caramelo es la

²⁸ Ibid., p. 9.

pasión culposa, la posibilidad de una doble vida, la angustia de la metamorfosis, el juego entre la búsqueda y el disimulo de un viejo que persigue desesperadamente a un joven travesti.

En su relación con Nadja hay algo de fatídico e indefinible. En el afán de Santos por conquistarla de alguna manera acabó llamándola con el nombre del personaje de André Breton: *Nadja*. Como el personaje francés, Nadja es apasionada, enigmática, provocadora; criatura inspirada e inspiradora que gustaba de seducir a Santos con palabras, relatos y gestos equívocos que dejaban ver una suerte de desastre irreparable que arrastrara consigo. Santos había vivido en París sin ningún propósito definido. De esos años solo trajo consigo dos recuerdos que lo marcarían de una manera premonitoria: la seguridad de encontrar algún día a la Nadja que había descubierto en las páginas de Breton y las visiones fugaces del primer travesti que apareció en su vida como anuncio de un tiempo futuro.

Asistimos a la tematización del deseo homosexual que va a fluir siempre como deseo insatisfecho. Lejos de ser una fuerza liberadora, este deseo arrastrará a Santos a una lenta transformación marcada por la culpa, la pérdida y una angustia que se ahonda en un juego de ocultamientos y fantasías voyeristas.

De ese modo fue presintiendo la lenta metamorfosis en su vida. Desde entonces, en las noches esa metamorfosis comenzó a tomar la forma de muchachos vestidos de mujer deslizándose entre la niebla, atrapándole en su seducción, lejanos, carnales, intensos en toda su sensualidad lastimera que clavaba tizones en su cuerpo.³⁰

Santos persigue, lleno de ansiedad y desazón, el cuerpo de Caramelo; lo vigila en el parque y descubre toda la carga de agresión y violencia a la que es sometido Caramelo: golpes,

²⁹ Ibid., p. 13.

³⁰ Ibid., PP. 37

burlas, caricias exigidas que hacen tan doloroso el difícil juego de sobrevivir en la calle. La soledad de Santos exige cualquier compañía y contacto humano; sin embargo solo se mueve estimulado por la promesa del cuerpo de Caramelo que se desliza por ciertas calles de la ciudad: las sombras proyectadas por el movimiento del cuerpo de Caramelo provocan una sucesión engañosa de cuerpos opacos, interpuestos, como si cada uno de ellos buscara huir y desaparecer. En esta ciudad los personajes se mueven de manera equívoca, en espacios sin salida y signados por la violencia, el desasosiego y la soledad.

La angustia con la que vive Santos su propia metamorfosis nos devuelve al epígrafe que abre la novela *He vivido con el miedo de la metamorfosis*. Santos recorre permanentemente las pocas calles que se pueblan las noches de travestis, intuye solo a la distancia la presencia de esos cuerpos masculinos que reinventan en un juego de simulacros la síntesis virtual de todos los sexos y todos los cuerpos; su papel es siempre ser el espectador que espía el desenlace de la escena mórbida, solo la mirada lo involucra en esa búsqueda apasionada por el cuerpo del muchacho que lo deja siempre en el desamparo de su propio deseo insatisfecho y en el vértigo del abrazo contenido en medio de las sombras. A pesar de reconocer en el travesti un alma gemela, Santos se autocondena a la soledad de los seres desplazados. Su destino itinerante solo consigue una tregua y una orientación en la escritura. Al igual que la *Nadja* de Breton leemos un relato / diario que quiere contar los episodios más determinantes de la vida del narrador al margen de su estructura orgánica. Estos episodios, que en gran medida dependen de los azares, nos introducen en un mundo como prohibido que es el de las repentinas proximidades, de las petrificantes coincidencias, de los hechos inesperados que provocan sospechosas asociaciones y que aparentan ser una señal, un anuncio o una premonición.

¿Quién soy yo? Como excepción, podría guiarme por un aforismo: en tal caso, ¿por qué no podría resumirse todo únicamente en saber a quién “frecuento”? Debo confesar que

este último término me desorienta, puesto que me hace admitir que entre algunos seres y yo se establecen unas relaciones más peculiares, más inevitables, más inquietantes de lo que yo podía suponer.³¹

Así comienza la novela de Breton, desde una pregunta por el ser y por su propia identidad que se hace el narrador. También es la pregunta que se intuye detrás de la metamorfosis presentada por Santos. Es la concatenación de ciertas circunstancias y la presencia de inverosímiles complicidades en la soledad, las que han determinado (en el caso de las dos novelas mencionadas) que el narrador se vea arrojado a la proximidad de ciertos seres que provocan la pérdida de la orientación en una total ausencia de paz. La orientación es una categoría espacial que evidencia la incapacidad de efectuar un desplazamiento racional y ordenado

Después de cada cita en la Lonchería Italiana, llegábamos juntos al límite de la ciudad que nos habíamos trazado. Eso tenía que ver con nuestra edad. A mí me tocaba la ciudad del pasado. A ella, la del futuro.³²

Por unas horas, rompí el límite entre las dos ciudades y me aventuré a recorrer algunos bares, cuyos nombres, ella, en distintas conversaciones, había dejado resbalar.[...]³³

Santos ha perdido a Nadja en esta ciudad que se percibe desde el límite de su propia partición. Nadja dejó un día de ir a consultar al archivo histórico y desapareció de la vida de Santos sin ninguna explicación. Santos se lanza a la búsqueda tras las pistas de Nadja en la ciudad. Un día le comunicaron a Breton que Nadja estaba loca y había sido internada en el

³¹ André Breton, *Nadja*, traducción de José Ignacio Velázquez, Madrid, Cátedra, 1997 [1928].

³² *Ibid.*, pp. 124.

³³ *Ibid.*, pp. 125.

manicomio. Hay en su novela también algo de culpa ante la desaparición de Nadja y elabora una profunda reflexión en torno a la reconocida ausencia de frontera entre la no-locura y la locura. El recuerdo de la mujer se recupera y ordena en la escritura. Santos había vivido desde París obsesionado con la compañía de esa Nadja que se encontraba al otro lado del muro. Una mujer que se encuentra a medio camino entre la ficción y la realidad, entre la culpa y el amor; para perderse finalmente entre las calles de Quito sin retorno posible. Nuevamente la recurrente idea de la ciudad partida que deviene desconocida al impedir que sus habitantes tomen posesión de ella de forma total. Otra vez la idea de una ciudad fatídica y devoradora que se traga a la mujer buscada en un gesto que deja sin salida cualquier realización del deseo. La ciudad se desdibuja y se ofrece solo parcialmente para quienes pretenden atravesarla. El narrador –siempre mirando furtivamente– no puede atravesar ni conocer su propia ciudad, como tampoco puede tomar posesión del cuerpo amado que no deja saber de sí oculto entre los recovecos de la urbe. Santos habita la ciudad del pasado, la ciudad de los fantasmas que perviven en el archivo histórico o entre las páginas de la novela leída.

La culpa que persigue a Santos tiene que ver con el episodio que se anuncia desde el comienzo, pero que solo comprendemos al final de la novela. Caramelo ha sido brutalmente golpeado y vejado por el vecindario que festejaba la fiesta de fin de año. Santos asistió a esa cruel escena oculto en el umbral de un edificio vecino sin hacer nada para impedir esa orgía fúnebre. A Caramelo lo han disfrazado de viuda, lo han pateado y violado hasta caer muerto en manos de un grupo de hombres embrutecidos por el alcohol y la lascivia. De hecho, no podemos dejar de reconocer el parentesco de esta muerte con la que sufrió el *Hombre muerto a puntapiés* de Pablo Palacio. En esta línea de lectura podemos ir construyendo una tradición temática que solo ahora comienza a cobrar más fuerza cuando la memoria literaria desarrolla

nuevas estrategias para representar la ciudad vivida. En la ciudad contemporánea la violencia es un problema fundamental, sin embargo no se trata solo de constar el hecho sino de mostrar como ella ha generado a su vez una estrategia de supervivencia, de autodefensa y desplazamientos. Hablo de la violencia que irrumpe desde la ciudad punitiva y excluyente que se quiere limpia y disciplinada. De cierta manera una lectura de nuestra literatura actual nos lleva a diseñar una suerte de poética del infierno, de esa ciudad pensada desde la mirada del desterrado de la polis y condenado a la muerte o a vivir una realidad inestable, dolorosa y a veces diabólica.

Santos Feijó no hizo nada para salvar a Caramelo y es esa la culpa que lo atormenta y provoca una escritura que solo consigna sombras y voces muertas en medio de una soledad absoluta que únicamente le devuelve sus propios fantasmas.

Todos los finales de año ocurría esa ceremonia que era parte de la identidad de esa ciudad habituada a echar tierra sobre las corrupciones y los latrocinios públicos, para cultivar otros nuevos. Virulenta y triste, fanática al momento de condenar, cómplice al momento de olvidar.³⁴

Santos Feijo, Nadja y Caramelo son seres erráticos, condenados a vivir entre las sombras de un deseo que no se deja atrapar por sus cuerpos, en una ciudad que se complace en castigar al que, por más débil, ha evidenciado con demasiado desparpajo la retórica del artificio y el juego de la máscara y la simulación. No es gratuito que la novela de Breton con la que dialoga Javier Ponce prácticamente concluya con una reflexión sobre la ciudad.

³⁴ Ibid., pp. 130.

No seré yo quien medite sobre lo que ocurre con “la forma de la ciudad”, incluso de la auténtica ciudad separada y abstraída de la que vivo por la fuerza de un elemento que sería a mi pensamiento lo que se entiende que el aire es a la vida. Sin la menor nostalgia, veo cómo actualmente se va convirtiendo en otra e incluso me huye. Se escurre, arde, zozobra en el estremecimiento de las hierbas salvajes de sus barricadas, en el sueño de ellas cortinas de sus habitaciones en las que un hombre y una mujer continuarán amándose indiferentes a todos.³⁵

Ciudad fanática y cómplice que condena a sus seres al olvido, a la sombra y a la soledad frente al temor que genera la violencia brutal.

Como en las otras novelas la ciudad no solo se ha alejado sino que ha devenido desconocida. Sin embargo, hay otro elemento que parecería conectar algunas de las novelas analizadas. En el caso de Adoum, Vallejo y Ponce, sus protagonistas aparecen marcados por París. París en el imaginario común se llena de múltiples y, a menudo, contradictorios significados. Es la ciudad del esplendor, de la belleza, de la sensualidad, de una monumentalidad y exotismo que parecería dar cabida a todo: punto de atracción tanto para artistas, revolucionarios exiliados, travestis. París ofrece a todos una promesa de prosperidad y supervivencia. Caramelo y Nathalie sueñan con ir a París porque intuyen que como travestis latinos serán muy bien cotizados en esas tierras. Los dos pretenden huir de una violencia pública que no les permite seguir habitando Quito. Santos Feijó y Bruno Salerno han vivido en París durante algunos años. Bruno marcado por un París que le entregó la pasión por AnaCarla, Santos marcado también pero por una ciudad que exhibe la derrota de las barricadas del 68, los inmigrantes dispersos y el primer travesti que conocería en su vida.

³⁵ Breton, op. Cit., pp. 235.

La promesa de París se diluye, pues los personajes no pueden escapar a una suerte de condena que los somete únicamente al olvido, la marginación y la muerte. Desde esta perspectiva, Quito se percibe en contrapunto con otra ciudad que ofrecería una garantía de liberación, de realización, de búsqueda frente a una ciudad cuyos propios límites parecería obstaculizar la movilidad y el desplazamiento de sus habitantes cuya última y única opción sería resignarse a perder en un juego de solitarios. La ciudad ha perdido su ángel y su aura, pues “los cuerpos tienen su aura, su territorio”³⁶.

La tarde de ese jueves lluvioso en que descubriría la imagen de su perdición, Lucio Simbaña recogió los documentos del escritorio, se incorporó del asiento e inició su andadura hacia la ventana desde donde habría de observar la ciudad invariable y sumisa. Agobiada por las sombras de unos montes inmensos y recostada sobre el volcán amenazante, esta ciudad ha crecido larga y estrecha como un serrucho, posee ese tinte ojeroso del cansancio y, a pesar del sol tropical, parece amortajada y cautiva, falsa y deleznable.³⁷

Así se abre la novela de Juan Manuel Rodríguez que destaca una ciudad cansada, cautiva y agobiada; monótona en sus vicios y clausurada para la pasión. Se trata de una ciudad enferma que a pesar de su pulso inalterable tenía la fuerza suficiente para engullir a sus transeúntes y sepultarlos en tumbas perdidas. En esta ciudad transcurren las vidas Lucio Simbaña y el Coronel Pineda, protagonistas de la novela.

Lucio Simbaña es un oscuro oficinista de la Universidad Central, obsesionado con desentrañar los misterios del Ser y la Nada. Lleva en el rostro la cicatriz de una quemadura que le proporcionaba un aspecto monstruoso. Quería ser redimido y adorado cuando diese a mundo

³⁶ Ponce, op. cit., p. 87.

un libro que revelara el nuevo orden del caos y el sentido de la vida, en el cual la belleza física sería sustituida por la belleza del alma sin engaños. Para cumplir con su proyecto de escritura recorría las calles de la ciudad en busca de la experiencia suprema convencido que hallaría alguna señal. Se trataba de un pensador itinerante, de un filósofo caótico arrinconado en el silencio, la miseria, la rutina y la soledad.

El Coronel Pineda está a punto de retirarse después de gloriosos años al servicio de los tanques. Es un militar muy amedallado que lleva una vida mustia y dichosamente ramplona, resignado a la soledad de su sacerdocio académico. Conforme el relato avanza entendemos que el coronel se ha involucrado con un joven conscripto que, después de una larga convalecencia en el hospital, abandonaría el servicio militar para ser modelo en un estudio de pintura.

La ciudad parece negarle a sus protagonistas la experiencia requerida para la redención y la felicidad. En los paseos alucinados de Simbaña tras la experiencia sublime que le diera la inspiración de la escritura, descubre en un anticuario el cuadro que motivaría su especulación filosófica. Cuando regresa a su casa con la compra descubre que ha recibido, probablemente por error, un cuadro cambiado. Así, se encuentra en posesión de un holograma en el que se distingue una ventana con la cortina descorrida, en cuyo interior se divisaba un cuerpo femenino en el acto íntimo de prender las medias al ligero. Simbaña descubre en ese cuadro la experiencia anhelada y perseguida. Seducido por la tiranía de esa figura que lo desvela, se dedica, primero, a la exhausta contemplación de la bellísima mujer y, luego, a la obsesionante búsqueda de ella en los vericuetos de la urbe.

Nuevamente encontramos algunas situaciones que devienen en motivos recurrentes de nuestros relatos y que permiten esbozar puntos de coincidencia y de contacto: La ciudad

³⁷ Juan Manuel Rodríguez, *El pulso de la nada*, Quito, Libresa, 1996.

parecería esconder un secreto cuya revelación garantizaría la realización y la plenitud existencial de los seres que la habitan y la recorren. La ciudad, por ello, deviene en enigma, en laberinto que demanda unos ciertos recorridos y la capacidad de comprender sus señales siempre cifradas. Se ha privilegiado la ciudad de los seres expulsados, de los seres de la noche y de las sombras.

Esta ciudad -hecha de catacumbas modernas, alcantarillas para albergar a pordioseros, casas de innumerables patios y cuantiosas habitaciones, covachas horadadas en las laderas de las montañas- se muestra moribunda, somnolienta y deleznable. En ella solo parecería cobrar resonancia los lamentos de sus moradores siniestros y extravagantes, el tufo de la indigencia en las casas de la ciudad vieja y una locura indefinible que parecería otorgar cierto toque místico a las búsquedas. Esta es la ciudad por la que transita Lucio Simbaña tras la mujer del holograma con el único propósito de rescatarla en la ciudad laberíntica.

En medio de búsquedas delirantes, el Coronel Pineda encuentra a Simbaña tras las huellas del holograma perdido. En el afán de recuperar el cuadro y convencer a Simbaña, el coronel le explica que la joven retratada es un muchacho, que fue soldado y luego modelo hasta que empezó a vestirse como mujer. Le cuenta que no volvió a ver al joven hasta que un día apareció castrado y cortado en rodajas en la jaula de los leones por órdenes del Servicio de Inteligencia Militar. Como Simbaña se niega a creer en el relato e insiste en la existencia de la mujer del holograma, es obligado a vestirse como mujer. Tras un breve forcejeo por la posesión del cuadro, el coronel dispara y mata a Simbaña.

Esta ciudad de las mil caras parecería estar marcada por la metáfora del engaño, Istar – como había llamado Simbaña a la mujer del holograma- no existe; es solo un muchacho escondido bajo el disfraz de mujer. Solo es posible, como estrategia de supervivencia, el

ocultamiento de la pasión y la estrategia del disimulo. Quienes no dominan dicha estrategia como destreza para camuflar los indicios del cuerpo están condenados a la muerte trágica e impune. Lucio Simbaña y el conscripto Ramos han perecido en el laberinto urbano por no haber sabido dominar las claves para administrar el camuflaje necesario en esa urbe desvanecida y oculta ella misma tras la sombra del volcán. Como si la ciudad desde su misma topografía marcada por la presencia del volcán amenazante, se ocultara amortajada tras la bruma y la sombra de la imponente montaña volcánica. “El coronel Pineda, metido en la cama, dormitaba absuelto por la bruma que, bajando del volcán, se posesionaba de los habitantes de la ciudad.”³⁸

Sabemos que por la ciudad deambula un continuo fluir de espacios, tiempos, cuerpos, memorias que como una inmensa red tejen la urdimbre de esa ciudad tan cercana al laberinto. ¿Cómo se define el límite que separa la ciudad real de la ciudad de ficción y de papel? ¿Cómo disputan la *polis* -que se quiere siempre ordenada y perfecta- con la ciudad real y vivida día a día por sus habitantes desde el pulso de la pasión, la memoria, el dolor y la necesidad de sobrevivir en medio de las trampas, los riesgos y los retos?

voy a ir componiendo el personaje de una ciudad imaginaria, pues la otra, la ciudad real, se ha ido desvaneciendo entre los recuerdos y la lluvia. ¿Cómo definirla sin correr el riesgo de limitar su horizonte? Una ciudad es la memoria del lugar donde uno habita o un álbum abierto donde se conservan los recuerdos de una felicidad pasada y mentirosa. También es una manera de convivir con los fantasmas del amor.

Así se define la ciudad al comienzo de la novela de Javier Vásconez, *La sombra del apostador*³⁹, ciudad provinciana en la que el narrador se enfrenta a la tarea de ordenar desde la escritura unos ciertos hechos vinculados a un crimen que se anuncia desde el comienzo. El

³⁸ Ibid., pp. 208.

narrador es un cronista reportero, que colecciona recortes de prensa y fotografías que le daban las pistas para descubrir la conciencia de la ciudad como plano subjetivo de urbe. Los personajes parecen estar atrapados en los designios de un destino inexorable: Roldán, luego de haber cumplido su condena por asesinato, recibe una llamada anónima que lo haría responsable de un nuevo homicidio.

El Coronel Castañeda ha comprometido al alcalde Castillo en la construcción de un nuevo hipódromo en la ciudad; para ello han preparado una Gran Carrera y un premio hípico con el propósito de crear la afición a los caballos. La novela está poblada por personajes misteriosos, enigmáticos, de gestos indescifrables, que no dicen nunca todo lo que saben y que parecen espiarse los unos a los otros constantemente para adivinar la carta que se esconde bajo la manga del vecino. Los motivos que desencadenan la acción tienen que ver con un asesinato que se anuncia desde el comienzo y que está relacionado con el desmesurado anhelo de construir un hipódromo en el páramo; un coronel atrapado en los límites de su propia soledad y decadencia; un jockey cuya intuida y trágica muerte lo ha sumido en un desasosiego de pesadillas y pérdidas múltiples; un alcalde desquiciado por el recuerdo del fantasma de su madre muerta y la obsesión del triunfo y la riqueza; una mujer sensual y silenciosa, que cumple misteriosas idas y venidas por la ciudad ocultando su secreto; un asesino que cumple su misión sin tener ninguna certeza ni convicción de lo que hace; una rusa que no deja de colocar flores en las tumbas del cementerio en el afán de restituir la memoria de sus padres; un cronista que se mueve tras las confusas pistas del misterioso crimen y tras las huellas de la mujer amada, guiado por los rumores, el miedo y la desconfianza.

³⁹ Javier Vásquez, *La sombra del apostador*, Quito, Alfaguara, 1999.

[El narrador nos previene de la naturaleza ficcional de su escritura, no esconde su tarea de inventar una ciudad paralela. “Imaginar una ciudad es igual que inventar un sueño para poder estar dentro de él, pero escribir sobre ella es un acto de soberbia.” Sabemos que la ciudad que leemos ha sido construida con los retazos de los recortes y fotografías de prensa; con los rumores, chismes y habladurías que se han levantado en la ciudad habitada por el cronista. Por tanto asistimos a la invención de una ciudad narrada que se escribe en referencia a una ciudad real que, al mismo tiempo, es también una invención y un espejo de la ciudad vivida por el autor.]

Al final de sus búsquedas, el cronista solo se encontrará con la locura, el deterioro de unos seres condenados a la incomunicación y a la soledad. Como los protagonistas de otras novelas habrá de recorrer la urbe tratando de leer y comprender las pistas y las huellas de la mujer amada, evasiva y siempre oculta. Solo la encontrará en el momento de su deterioro cuando comprenda la tristeza y el agravio a la que está condenada por un padre vicioso y pervertido.

La ciudad parece escamotear a sus habitantes la recompensa amorosa: Lucio Simbaña solo encuentra el holograma de una mujer inexistente, Santos Feijó condenado a la culpa de vivir una memoria atormentada por gritos asfixiados.

Nuevamente se destaca en la novela la presencia casi sacralizada de los volcanes, en una visión sensual y poderosa de las montañas: “Cada vez que lo veo [dice Sofía] me espanto, porque es como una ballena en reposo. Está en todas partes y nos vigila. Cambia de forma según de donde se lo mire.”⁴⁰ Los volcanes habrían definido la historia, el temperamento y las obsesiones del coronel, como un enigma oculto que demandara ser recuperado y resuelto:

⁴⁰ Ibid., pp. 71.

O quizás era una mezcla de miedo y respeto lo que sentía frente a ellos, cuando se despertaba por la noche y los volcanes ya no estaban allí. A medida que la luna se anunciaba, envuelta por un anillo dorado, los nevados parecían haberse desvanecido en la oscuridad. Angustiado recorría la galería de la hacienda preguntándose dónde estaban, si eran los guardianes de la noche y de sus sueños, como una vez le contó un indio.⁴¹

Esos volcanes devienen casi en eje cósmico o abertura hacia lo trascendente que devolvería a la ciudad cierto aire sagrado y reverencial, que convocaría a sus habitantes al miedo y a la reverencia. Esa presencia montañosa deviene en principio de orientación y certeza, que condenaría unas veces al ocultamiento tras una bruma que borraría cualquier pista de salvación y otras veces se levantaría como utopía de conquista y de vida.

VI. Ciudad enigma y las fuerzas oscuras: Huilo Ruales, Francisco Proaño y Santiago Páez.

. La ciudad representada en los textos que conforman "Leyendas olvidadas del reino de la tuintifor", de Huilo Ruales,⁴² aparece oscura y devastada; ella sobrevive, entre escombros y ruinas, a un terremoto que habría destruido gran parte de la ciudad. Los personajes se mueven en parajes urbanos a los que corresponden cuerpos impuros, enfermos, tullidos, desfigurados. Quito es contemplado y vivido desde la tragedia cotidiana de una multitud marginal y desarraigada que, después del terremoto, ha invadido la ciudad vieja para saquearla y apropiarse de sus espacios. La presencia de la multitud en la literatura no es nueva, pues sabemos que fue uno de los temas predilectos de los literatos del siglo XIX quienes, en medio

⁴¹ Ibid., pp. 87.

del asombro ante continuos e intensos cambios urbanos, experimentaron miedo y repugnancia, a la vez que se sintieron atraídos por las grandes masas.⁴³

En los relatos de Ruales la multitud no anunciaría el inicio de un proceso de cambio y modernización sino que, por el contrario, lo cerraría de manera apocalíptica. El centro de Quito ha sido tomado por las masas más indigentes de la ciudad: son campesinos, indios, borrachos, prostitutas, ciegos, locos, huérfanos, mutilados y mendigos que habitan en las calles y entre las sombras de la iglesia de Santo Domingo, ahora destruida, en medio de escombros, ratas e inmundicia. Estas masas, harapientas y ambulantes, han descendido desde los barrios periféricos, a través de la Avenida 24 de Mayo, para instalarse en el Quito viejo. Esta avenida – “la tuentifor” – sirve de puente que articula el centro oficial de la ciudad con sus márgenes.

¿Cómo está representada la fractura urbana de la ciudad de Quito en un discurso que, a la vez que ficcionaliza el derrumbe y la destrucción de la ciudad, es enunciado desde la perspectiva del que se ha tomado, bajando desde las periferias, el centro de la ciudad? La invasión del centro por las masas implica, de una parte, la posibilidad de resignificación de ese espacio, y, por otro lado, un desafío radical al orden de las exclusiones ya que el deseo de ese grupo humano es acceder a los bienes y a la posibilidad de supervivencia, aunque precaria, que ese centro representa.

El centro aparece, de esta manera, destacado: narrado desde una mirada marginal que tiende puentes entre los territorios para sobrevivir en ellos. Sabemos que podemos percibir la ciudad que habitamos sólo fragmentariamente, pues una visión global y totalizadora es posible solamente desde un ángulo exterior a ella. En la experiencia real percibimos únicamente las

⁴² Húlio Ruales, *Fetiché Fantoche*, Quito, Ediciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1994 [1993].

⁴³ Cfr. Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1990.

calles que transitamos, los edificios que habitamos, los espacios en que se desenvuelve nuestra cotidianidad afectiva, intelectual y laboral.

Es posible tener una visión más completa y global de una ciudad desde una perspectiva aérea o desde un mirador colocado en un sitio estratégico; pero también es posible hacerlo desde el discurso literario que inventa un rostro, complejo y matizado, de la ciudad. Así, la literatura interroga y abarca la ciudad desde diferentes ángulos de visión que se complementan, intercalan o superponen. De esta manera, el discurso literario entrega al lector un conjunto de saberes –históricos, geográficos, sociales, culturales, entre otros– que giran alrededor de la ciudad, al mismo tiempo que la nombra y la construye. El trabajo con la ciudad desde la literatura no es sólo un trabajo de referencialidad sino un trabajo de enunciado, pues la ciudad es inventada y construida en el espesor del lenguaje. Más allá de pensar si la ciudad representada es real o ficticia, el lenguaje que la narra nos habla de imaginarios, percepciones y subjetividades que conforman sensibilidades, dramas, temas de felicidad o de angustia de los ciudadanos de fin de siglo.

En la ficción de Ruales lo marginal aparece en el centro de la ciudad de Quito: las masas indigentes transitan por sus calles y plazas, habitan espacios que, en principio, les son ajenos. En definitiva se trata de una *ciudad invadida*: esta vez los personajes –sus habitantes marginados y originalmente expulsados– no están atrapados en una de sus dos mitades, sino que la atraviesan y se apropian de ella pero en el momento mismo de su destrucción:

La invasión deviene en metáfora de un modo de supervivencia que resolvería de modo paradójico, pues la cura es paralela a la destrucción de Quito, la herida simbólica producida en el cuerpo de la ciudad. Las masas improvisan puentes que, a la vez que articulan la ciudad, permiten transitarla y habitarla, en medio de un juego de disputas con el poder para tomarse el

espacio público. Este juego de invasiones y exclusiones señalan procesos de higienización y reordenamiento territorial que el discurso del poder desencadena como mecanismos para consolidar el orden de la ciudad. Esta toma de los espacios públicos evidencian, además, un conflicto entre la significación y la función de dichos espacios, pues ellos son recuperados de acuerdo a lógicas diferentes a la razón ordenadora de la planificación inicial. Los espacios se espesan de nuevos sentidos en la medida en que responden a las necesidades y a los avatares cotidianos de sus nuevos habitantes que alteran el orden e imprimen una fisonomía diferente, de hacinamiento y deterioro, a la urbe ahora invadida:

en un principio los aglutinaban en camiones y, tumefactos, heridos, los arrojaban en los páramos, en la selva; sin embargo, salvo los ancianos y los moribundos, otra vez volvían a quito [...]. entonces vino la época auténtica del terror, cuando la noche del quito viejo y sureño, poblaba sus oídos de gritos y disparos, aunque al amanecer la gente no encontraba rastro de muerte ni de sangre.⁴⁴

Todos buscan consuelo en una poderosa y misteriosa droga que llaman "el edén azul". Son tantos los desaparecidos que la gente que vive en la calle comienza a inventar relatos que explicarían la ausencia de sus conocidos, puesto que "la gente no ha muerto sino que ha sido escogida para ir a gozar del edén". Todos narran versiones diferentes sobre un lugar llamado "el edén", aunque coinciden en que se trata de un lugar maravilloso en el que todos quisieran morar; una suerte de sueño, de utopía, de ciudad ideal. En la ciudad destruida todos buscan una clave, una marca que indique la puerta de entrada al edén.

⁴⁴ Ibid., p. 22.

el edén no es un sitio: es un anhelo: mientras más fragoroso es el anhelo más real se vuelve el edén: el edén se multiplica como los hombres: como los espejos. por eso el edén de quito es un espejo de quito y, así como sucede en todos los espejos, quito en el espejo no se repite: es el otro lado: lo que aquí es escombros allí es nacimiento: lo que es vacío allí es música.⁴⁵

En medio de la destrucción la ciudad ideal proyectada sobre Quito no existe sino como un delirio, como un secreto que esconde el deseo de la muerte, como un proyecto que se sostiene sobre la ausencia, sobre el vacío de una ciudad real vivida desde la angustia y la miseria. Roberédfor –personaje contrahecho y lisiado, que sobrevive en las calles inventando cuentos– ha decidido encontrar el edén y se lanza frenéticamente en su búsqueda para escapar de su vida miserable. El recorrido precipitado que hace sobre su silla de ruedas dibuja una suerte de mapa del centro de la ciudad de Quito: al recorrer las calles la voz del narrador se confunde con la del personaje para presentar al lector las historias, las miserias, la fisonomía y los secretos que esconden ese centro ahora destruido e invadido.

Parece que la meta final es huir, escapar de ese Quito odiado y destruido; Roberédfor intuye que el edén no existe, pero debe simular su búsqueda para encontrar su propia muerte y escapar de la ciudad: "este viaje entre absurdo e irreal, posiblemente generado por los locos brotados de quito, un viaje inventado por los sueños de esos locos, le permitirá quizá, entrar en la locura de un edén fuera de la realidad. Fuera de este infierno de quito".⁴⁶ Roberédfor y su acompañante mueren atropellados por varios carros cuando atraviesan la autoruta para encontrar la entrada al edén.

⁴⁵ Ibid., p. 32.

⁴⁶ Ibid., p. 73.

La *ciudad partida* es ahora una *ciudad invadida*: los límites de sus territorios han sido desplazados, pues sus habitantes marginales se han tomado el centro de la ciudad en una situación precaria y de supervivencia. La lógica de la vida ha sido trastocada, pues los ciudadanos deben habitar la ciudad infierno para encontrar, en el delirio y en la muerte, la ciudad prometida, el edén que tampoco existe y que escondería una imagen inventada de sus propias vidas. Esta idea de encontrar, camuflada en algún lugar de la ciudad, la puerta de entrada al edén nos remite a la arquitectura misma del Quito colonial y sus periferias céntricas. Este Quito se presenta al paseante no solo como una ciudad laberíntica, llena de múltiples y diferentes perspectivas, de gradas que resuelven las irregularidades topográficas, de altos muros que contienen las casas empinadas, callejuelas que se abren a paisajes inesperados; en fin ella aparece a la imaginación del caminante como una *ciudad escondida*, pues al abrir la puerta de entrada de cualquiera de sus casas es posible encontrarse ante el vacío de una quebrada que deja entrever otros muros y otras casas que se reproducen en una insólita perspectiva al infinito.

Los muros que protegen las casas esconden otras casas, otros patios, otras familias, otras voces que no se dejan fácilmente escuchar desde la calle a quien no sabe mirar entre los intersticios de sus paredes y sus puertas, entre las rendijas y grietas de sus muros. Descubrir los espacios interiores supone un juego de ocultamientos entre lo que se esconde y lo que se deja ver, como si la arquitectura misma respondiera a una suerte de ética de la simulación y la eroticidad

La novela *Del otro lado de las cosas* de Francisco Proaño Arandi está organizada alrededor de una idea fundamental que funciona como clave de lectura: la realidad física y tangible esconde un orden oculto que se deja intuir a través de signos y huellas que marcan el engranaje cotidiano y presente de las cosas. El protagonista de la novela se instala, disfrazando

su nombre e identidad, en la casa de inquilinato de la familia Bejarano –antigua mansión que habría pertenecido a su familia–, pues debe descubrir los secretos de su pasado para recomponer su memoria y la imagen de su propia identidad dispersa entre los escombros de la desvencijada y sórdida casa familiar, ahora conventillo de lo que antes fuera una gran mansión del centro de Quito.

En esta novela aparece nuevamente, como un trauma colectivo, la fractura de la ciudad que, junto con el consecuente deterioro del casco colonial de Quito, aparece entretejida con los hilos del drama y la tragedia de aquellos que se quedaron en una ciudad ahora apropiada por "verdaderos esperpentos humanos, piojosos, caterva de vendedores ambulantes". Los personajes de la novela viven en la ciudad vieja, sin poder ni querer salir de ella, mirando al pasado y extrañados ante una ciudad que les perteneció pero que ya no es la misma. La grandeza del pasado "se acabó hace años [...] cuando todos se fueron al norte, a los barrios residenciales", cuando todo se perdió "en el vendaval de la emigración y la muerte".

El protagonista de la novela debe reconstruir la verdad de su propia historia familiar: la trágica muerte del padre, el patrimonio y la herencia usurpada por el tío paterno. El protagonista vigila los movimientos y las palabras de quienes habitan la vieja casa para descubrir el misterio de un enigma nunca resuelto y que tiene que ver con la búsqueda de una carta de identidad, de un origen, de un punto de partida. Parece que las cosas de esa vieja casa escondieran entre las líneas de su deterioro las pistas que permitirían reconstruir la memoria para llenar los silencios y los vacíos de una historia incompleta. La casa familiar es ahora "laberinto, limbo y purgatorio", un conventillo de habitaciones exiguas y hacinadas, de malos olores, de baldosas rotas, puertas desvencijadas, huecos, espacios de polvo, grietas, suciedad y miseria.

Quienes se quedaron atrapados en la vieja casa viven exiliados del presente, reclusos en otro tiempo, aquel que les perteneció y que sobrevive como memoria entre los escombros y la destrucción de la ciudad vieja:

Lo que ve, no son estas calles, ni estos zaguanes, ni las plazas o parques que frecuentamos. Ni siquiera la ciudad –esta ciudad–, es la misma de ella. Su mirada vaga indiferente ante el abigarramiento que nos incomoda o lastima, o que nos alegra, según la perspectiva de cada uno: las veredas pobladas de cientos de mercachifles –mendicidad encubierta por la vocinglería–; los atrios de las iglesias, antes suntuosos, plagados ahora de pordioseros; las antiguas fachadas, antaño claras y blancas, maculadas hoy de orines [...] Cuando entra en una casa, no se percata del generalizado deterioro, de los patios convertidos en urinarios, de los zaguanes sórdidos, ni de las azoteas que se han venido abajo y cedido su lugar a la roca, al cieno, a los amontonamientos de basura.⁴⁷

El territorio original y familiar aparece invadido por lo extraño –la suciedad, los mendigos, los vendedores, los indios, los nuevos pobladores– y el extrañamiento parece ser la experiencia cotidiana que empuja a los personajes a permanecer reclusos en un pasado que se resiste a mirar y asumir el nuevo orden de las cosas. El pasado pervive en el presente pues el mundo de los objetos esconde entre sus fisuras los secretos, las historias y las tramas de su pasado. La misma ciudad aparece como un gran enigma que obliga, a quienes la habitan, a dominar las claves de lectura para saber interpretar los signos de que está hecha.

Toda ciudad –hablo de la vieja ciudad, mezclada, mestizada, conquistada cien veces– expresa, de manera implícita en su arquitectura, en las pinturas de las iglesias monumentales y los conventos, en las piezas de imaginería, en sus retablos y

artesonados, una búsqueda, o el proceso de una búsqueda acuciosa, urgida y atormentada.⁴⁸

La ciudad como una búsqueda que, a la vez, supone una indagación por la verdad, una pregunta por el origen. Así, la ciudad aparece como laberinto, como un aparente caos que, sin embargo, esconde un orden preciso; un espacio que supone varias alternativas de lectura, de búsqueda, de indagación, de recorrido, aunque, como todo laberinto, sólo uno de sus caminos culmina felizmente en la dilucidación del enigma y de la verdad.

Los personajes permanecen atrapados en la ciudad vieja, aquella que sobrevive entre los fantasmas de su pasado y la legión de seres marginales que la invadieron, exiliados en "sus recónditas arquitecturas, entre las frescas penumbras y las claridades cegantes"; entre "su deterioro o su vejez, o su juventud extrema en el instante en que parece más bien morir, diluirse; verificar el extraño maridaje del esplendor y la mugre". Esa ciudad, que esconde un enigma en el claroscuro de su trama urbana, genera en un impulso de supervivencia sus propias utopías que se confunden con los proyectos de los diferentes personajes: el proyecto imposible de Elina que devuelve la ciudad a su pasado: "sería una buena idea que muchos de ellos regresaran a vivir en la ciudad vieja. De pronto todo volvería a ser como antes. Mejor dicho, las casas se conservarían mejor. No habría tanto tugurio." El discurso del futuro que se ampara en "un gran proyecto internacional que está en marcha 'para salvar la ciudad'", evidencia que la novela trabaja también con discursos y utopías que circulan en la ciudad real, la imaginan y la proyecta en un ideal de supervivencia en el nuevo milenio.

La *ciudad enigma* entrega, para quien sabe buscar entre los intersticios de su deterioro, los caminos para articular sus territorios escindidos, las pistas para reconstruir sus memorias y

⁴⁷ Ibid., pp. 30-31

sus leyendas, los fragmentos que esconden historias secretas, los signos que opacan o transparentan las verdades de cada ser que la habita, los discursos de sus utopías, las voces que la narran y la inventan, las escrituras que la marcan y la evidencian, los símbolos que restituyen su pasado, las huellas de quienes la recorrieron, la imaginaron, la evocaron en el deseo imposible de escapar de ella o recuperarla

La *ciudad enigma* esconde las claves que conducirían al Edén de Ruales, oculta las pistas que permitirían al personaje de Proaño recuperar su historia familiar y confunden al protagonista de *Los archivos de Hilarión*, la novela de Santiago Páez, en el esfuerzo por resolver oscuros crímenes y misteriosas desapariciones.

La novela de Páez comienza con la inserción en el texto de una crónica roja; luego, leemos una estampa de la ciudad que reúne un demente, un asesino y un moribundo e inmediatamente leemos la llegada del protagonista, Manuel Medina, a Quito. El protagonista llega a la ciudad después de veinte años y lo primero que percibe todavía desde el vagón es que “Ese monstruo alargado, compuesto por miles de luces ínfimas le era desconocido”.

La ciudad aparece desde el primer momento como un *monstruo alargado* que causa asombro y desconcierto. Toda la vida que bulle en la Estación del Sur y que está hecha de objetos dispares, personas agolpadas y ahumados restaurantes “le parecieron posesos de alguna locura que les obligaba a gesticular gestos torpes y violentos, mientras se expresaban atropelladamente en gritos, risas e insultos que le eran incomprensibles.”⁴⁹ El rostro nuevo de la urbe no se deja leer y deviene en garabato incomprensible para quien ha perdido las claves de su lectura y orientación.

⁴⁸ Ibid., p. 119.

⁴⁹ Ibid, p. 16.

Al salir a la ciudad Manuel elige al azar una de las callejuelas, en su recorrido percibe una sombra que lo sigue hasta que “casi a ciegas transitó por los tenebrosos recovecos, palpando las irregulares superficies de los antiguos edificios.” Cansado de huir entra a un salón, mantiene una extraña conversación con el demente del primer cuadro de la novela y, luego en la calle “en medio de una atmósfera sin definiciones”, descubre el rótulo de una pensión para alojarse. La pensión está hecha de escaleras crujientes, viejas lámparas inservibles, pasadizos tenebrosos, espejos gastados en una extraña mezcla de podredumbre e incienso.

Así, desde el comienzo están presentes los elementos que funcionarán como motivos claves y recurrentes en el ordenamiento o escamoteo de los acontecimientos: el azar, la persecución, la desazón, la precariedad que desdibuja el perfil de las cosas.

Lo primero que hace en la pensión es contactar a un viejo amigo de los años universitarios para pedirle trabajo. Mientras camina por las calles de la ciudad vieja en dirección al café en el que han concertado la cita, piensa que “Todo en Santiago de Quito había cambiado; todo, sin embargo, permanecía igual. Una multitud de vendedores y transeúntes llenaban las aceras. Con alguna dificultad llegó a su destino, una cafetería en la que todo era falso”. Toda ciudad se mueve en medio de un equilibrio, más o menos precario, entre el cambio y la permanencia. Lo nuevo surge en medio de las ruinas de lo viejo pero sin opacarlo del todo, lo viejo pervive en medio del impulso innovador para que sea posible el reconocimiento de un urbe que aunque cambia su rostro conserva por fuerza de la costumbre el mismo nombre. Sin embargo, la precariedad de ese equilibrio, en este caso, dificulta el andar de su caminante. Además, debemos considerar que esta ciudad, aunque referida a Quito, es una ciudad inexistente: Santiago de Quito. Esta misma invención que imposibilita asirla de un mapa

plenamente reconocible acentúa más la desazón, el desconcierto y la precariedad de sus personajes.

Helmut, el amigo entrevistado, contrata a Manuel Medina para que encuentre a Hilarión Campaña, reportero de crónica roja desaparecido misteriosamente. Tras las pistas de Hilarión, Medina recupera los archivos en los que el cronista guardaba las crónicas aún no publicadas. La novela se desarrolla en contrapunto entre las crónicas y los sucesos en los que el detective se involucra.

Toda la trama de la novela se desarrolla en las antiguas casas del centro de Quito, convertidas ahora en tugurios, donde habrían ocurrido asesinatos, envenenamientos y desapariciones, en medio de orgías satánicas, vecinos ciegos, prostitutas y santeros. Parecería que todos estos personajes demenciales solo pudieran encontrar asidero y capacidad de acción en un derruido laberinto de escombros, grutas, pasadizos, mugre, oscuridad y paredes desgastadas:

Los pasos del detective lo conducen, a través de esta topografía misteriosa y desconcertante, a una ermita en la que se enfrenta a unos pandilleros adolescentes violentos y agresivos; más tarde –“cuando encontró las escaleras que devolverían al centro de la ciudad [...] se sintió ingresando en un nebuloso infierno sin límites ni definiciones”– se enfrenta a una cofradía de fanáticos salvadores del mundo, a otras bandas criminales, adivinos y dementes. Ese espacio, infernal y desdibujado, lo confunde y hace imposible esa búsqueda que finalmente es realizada sin ninguna certeza de saber lo que se busca. La ciudad se vuelve escenario de una batalla fratricida en la que todos combaten desde móviles pasionales y agresivos.

La cofradía compuesta de “místicos embrutecidos” persigue, en alianza con la policía, a toda una masa urbana hecha de una abigarrada y grotesca mezcla de “monstruos y santos”:

viejas alucinadas que creen en santos, ciegos que creen en brujos, jóvenes que juegan a matar, dementes, prostitutas y criminales.

Hilarión Campaña habría inventado las crónicas para inducir a Medina a promover la rebelión de los “monstruos”. En la ciudad, “hecha de monstruos y santos”, todos se persiguen en una búsqueda secreta y no confesada de poder total. Finalmente Medina escapa después de haber seguido algo similar a una suerte de ruta de iniciación:

Podía regresar a la ciudad, volver al laberinto con la clave del laberinto, para dominar sobre los monstruos y reventar los viejos muros de la urbe, le había costado tanto ser el Mesías de dementes, criminales y las rameras que podía cobrarse el sufrimiento e instaurar un difuso reino. Y también podía irse, huir hacia el oriente por la senda verde de la cañada [...].

Helmut es asesinado por la cofradía religiosa, las bandas se enfrentan de modo salvaje; los archivos de Hilarión suponen una escritura casi indescifrable que habla de una experiencia colectiva, afecta la conducta de los habitantes de la urbe, guía los pasos del detective hacia un misterio siempre insoluble y que solo conduce a una suerte de enigma primario y originario de la ciudad, como si sus habitantes estuvieran condenados a ser devorados por ella en el incierto afán de encontrar una liberación, una verdad siempre postergada, un secreto inmanejable y suicida.

Ruales, Proaño y Páez comparten una sensibilidad estética similar frente a la ciudad, pues los tres autores estudiados construyen un escenario urbano asolado en la que, sin embargo, sus habitantes viven una fiesta agónica en el afán de fundar, como estrategia final de supervivencia, un territorio que asegure un cobijo –aunque precario– en la ciudad que inicialmente los expulsa. Estos escritores fundan un espacio utópico que moviliza a los personajes en el deseo de conocer una clave que garantice la conquista y resignificación de la

ciudad, pues parecería que los mapas que ordenaban el espacio se han borrado para dar cabida al caos y al azar. Es como si la ciudad se derrumbara como efecto de una fuerza maligna que explotara desde adentro para dejar a la urbe en escombros y asolada.

VII. Los narradores de Quito

Los narradores de Quito han tenido especial predilección por indagar en la opacidad oculta y secreta de la ciudad, han privilegiado el aspecto misterioso que hace de la urbe un complejo enigma que demandaría, para quienes deseen descifrarla, la familiaridad de unos saberes locales destinados solo a algunos iniciados. Podemos percibir una fascinación por la destrucción interna de la ciudad, que encarna el deterioro de sus antiguas construcciones, la pérdida de los referentes espaciales y la decadencia de los personajes que se exhiben en su decrepitud, en su soledad o en su repulsión. En algunos casos el narrador protagonista se asume como detective de la ciudad y se lanza a la búsqueda del enigma que, sin embargo, nunca llega a resolver.

Estos textos construyen una *ciudad secreta* en la que se mueven los personajes, que tienen peso y que se filtran a través de todos los intersticios de la ciudad manifiesta; podríamos decir que lo que marca a los personajes son los contornos, los caminos, los escombros de una ciudad opaca que se opone a la transparencia de la ciudad moderna. No se insiste en la monumentalidad de la ciudad, sino más bien en sus angostas calles y pasadizos secretos, en los tenebrosos recovecos y en las superficies irregulares, en las ruinas descoloridas y en los escombros. Estos espacios abigarrados y de luces mortecinas parecieran dar cita a los personajes que se precipitan en una búsqueda desenfadada de las verdades primordiales.

Es como si todo el encanto de Quito radicara en un desdoblamiento de sus espacios que participan, a la vez, del sueño y de la realidad. Nuestros escritores han comprendido, desde una lúcida intuición poética, que la dimensión espacial no puede ser captada directamente sino fundamentalmente en la intimidad de los dispositivos simbólicos. Los narradores de Quito parecieran confirmar que no hay ciudad interesante sino a través de la combinación de elementos incongruentes que producen una coherencia paradójica, secreta y misteriosa. Del desorden aparente de los diversos estratos arquitectónicos, irrumpe la belleza y el misterio que hace de la ciudad un enigma que debe ser descifrado para ser recuperado en la memoria y en el habitar. En esta ciudad los personajes han hecho de la soledad una elección en medio de una búsqueda de la verdad o de la mujer amada que, en relación a un trabajo cartográfico, parecería estar siempre condenado a la fracaso y la destrucción.

