

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Del otro lado de las cosas y Ciudad de invierno:

dos recorridos opuestos en la ciudad de Quito

Marialuz Albuja

2002

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

.....

Marialuz Albuja

19-09-02

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Del otro lado de las cosas y Ciudad de invierno:
dos recorridos opuestos en la ciudad de Quito

Marialuz Albuja

2002

Tianjin-República Popular China

Tutor: Fernando Balseca

PROPÓSITOS Y CONTENIDOS DE LA TESIS

Este trabajo es un estudio cultural entrelazado con la literatura. Nuestro objetivo es analizar los cambios ocurridos en Quito durante su transición de *aldea a ciudad modernizada*.

Para ello, hemos escogido dos novelas ecuatorianas que ilustran dichos cambios (tanto en la distribución espacial de la ciudad como en los efectos producidos en el sujeto urbano): *Del otro lado de las cosas* de Francisco Proaño Arandi, y *Ciudad de invierno* de Abdón Ubidia.

Nuestra preocupación central reside en hacer una lectura del recorrido que ambos protagonistas realizan en la ciudad de Quito, puesto que cada recorrido es una especie de *radiografía* de la ciudad.

Dichos recorridos son opuestos: el protagonista de la primera novela *regresa* al centro de Quito en busca de sus raíces. El protagonista de la segunda novela *abandona* la ciudad porque ha perdido conexión con el pasado. Esto significa que los dos, aunque sus recorridos vayan en dirección contraria, experimentan la misma sensación de desarraigo y soledad.

Nuestro trabajo consta de tres capítulos: el *primer capítulo* centra su atención en *Del otro lado de las cosas* y reflexiona sobre el Quito antiguo, su imaginario, su relación con el pasado y su condición actual. El *segundo capítulo* centra su atención en *Ciudad de invierno*, cuya acción se desenvuelve en la parte moderna de Quito y, por lo tanto, invita a un análisis de los nuevos modos de vida traídos por la modernidad, la deconstrucción del discurso totalizador y la desorientación del sujeto urbano. Por último, el *tercer capítulo* ofrece una reflexión sobre aquellos aspectos que ambos narradores protagonistas privilegian a la hora de narrar la ciudad.

RECONOCIMIENTOS

Agradezco a la Universidad Andina y a toda su gente, en especial a Fernando Balseca por dirigir esta investigación, a Alexandra León por su paciencia y apoyo en todo momento, a Alicia Ortega por su creatividad y energía inspiradora, y a Raúl Serrano por su infinita ayuda y gran conocimiento de las fuentes bibliográficas.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	7
PRIMER CAPÍTULO	
<i>Del otro lado de las cosas:</i>	
Regreso al pasado y al Quito colonial.....	22
1.1. Estrategias para reconstruir la memoria.	
<i>Del otro lado de las cosas: la casa y la ciudad</i>	23
1.2. Ciudad real versus ciudad ideal.	
Distintas voces para narrar la ciudad.....	31
SEGUNDO CAPÍTULO	
<i>Ciudad de invierno:</i>	
El abandono de la ciudad y la desconexión respecto del pasado..	39
2.1. La <i>época</i> : ruptura entre pasado y presente.....	42
2.2. La modernidad como generadora constante de pasado.....	50
TERCER CAPÍTULO	
El regreso y el abandono:	
algunos puntos en común entre dos movimientos opuestos.....	56
CONCLUSIONES.....	67
BIBLIOGRAFÍA.....	69

INTRODUCCIÓN

Antes de entrar en los capítulos que conforman esta reflexión, es importante aclarar ciertos puntos que servirán como base para su mejor ubicación temporal y literaria.

Empezaremos por decir que éste se trata de un estudio cultural entrelazado con la literatura. Esto significa que las dos novelas escogidas para el análisis no son leídas desde una perspectiva literaria sino cultural, enfocada en analizar los cambios ocurridos en Quito durante su transición de aldea a ciudad modernizada. De tal modo, no nos preocuparemos por aspectos tales como el estilo narrativo de los autores (salvo en esta introducción, donde la ubicación histórico-literaria de los escritores requiere de una breve descripción de la corriente literaria a la que pertenecen, así como de un estilo que, por dicha inscripción en un tiempo y en una sociedad, tiene algunos aspectos en común). Tampoco nos enfocaremos en la trama de cada novela, ni en otras consideraciones que entrarían en un análisis literario de personajes, recursos narrativos, etc.

Nuestra preocupación central reside en hacer una lectura del recorrido que los protagonistas de ambos textos realizan en la ciudad de Quito. Dichos recorridos están descritos en las páginas que vienen a continuación, por lo que estas páginas preliminares no entrarán en detalles al respecto. Sin embargo, creemos necesario aclarar que los mencionados recorridos conforman el hilo conductor de este trabajo, pues en ellos está presente una radiografía de la ciudad de Quito en sus polaridades norte-sur, sector antiguo-sector moderno, lo pobre-lo rico, lo hegemónico-lo marginal, etc.

Tal radiografía ilustra los cambios ocurridos en la urbe y en sus habitantes durante la época del “boom” petrolero, cambio que hizo de la vieja aldea de Quito una ciudad de rápido crecimiento y expansión, invadida de súbito por el consumismo, el capitalismo y la modernidad.

Sin embargo es válido hacerse la siguiente pregunta: ¿por qué echar mano de la literatura, cuando existen otros textos no literarios que también realizan semejante radiografía?

Aparte de una preferencia personal por la literatura entre las otras ciencias sociales (aunque los Estudios Culturales se nieguen a hacer distinciones o fijar límites entre éstas), creemos que la literatura contemporánea tiene una estrecha relación con la ciudad, tanto a nivel latinoamericano como en lo que corresponde al Ecuador.

Varios críticos ecuatorianos afirman que la ciudad es un personaje principal de las novelas inscritas en la nueva narrativa ecuatoriana, y por ello necesitamos ubicarnos dentro de la nueva narrativa y su contexto, al cual pertenecen los autores de *Ciudad de invierno* (1979) y *Del otro lado de las cosas* (1993), Abdón Ubidia y Francisco Proaño Arandi, respectivamente.

Para comprender el presente es necesario mirar al pasado, no sólo en lo literario sino también en lo social y en lo político (aspectos que están estrechamente unidos), y para ello debemos mirar a ese Quito que, según Agustín Cueva en su ensayo “Claves para la literatura ecuatoriana de hoy”¹, era una *joya exclusivamente artesanal* hasta principios de los cincuenta, cuando las calles de la ciudad fueron asfaltadas por primera vez.

¹ En: *Lecturas y rupturas: diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador*.

Pero los procesos de modernización solamente se aceleraron en los años sesenta, época en que “la concepción del tiempo, del espacio y de los ritmos vitales [...] todo aquello de que se nutre precisamente la literatura” (Cueva, 188), comenzó a cambiar de manera cada vez más rápida y sorprendente.

Cueva nos explica cómo, a partir de tales cambios, la generación del treinta perdió su fuerza y su vigencia, ya que el Ecuador rural comenzó a descomponerse “sin engendrar de inmediato una sociedad de nuevo tipo” (Cueva, 189). Esto quiere decir que la sociedad urbana, como la conocemos ahora, habría de tardar más tiempo en completar su formación. Quito y Guayaquil no se convirtieron en ciudades de la noche a la mañana, pero el carácter rural del país había sido ya invadido por los procesos de cambio. Esto ocasionó el declive del realismo social que, como sabemos, tenía su base en una sociedad agraria y, a diferencia del *nuevo realismo* (nombre con que Diego Araujo Sánchez denomina a la narrativa contemporánea en el Ecuador²), estaba marcado por un *positivismo determinista* donde una actitud racionalista y lógica prefiguraba a los personajes en forma estereotipada, sin la profundidad que los nuevos personajes o antihéroes encuentran en la narrativa actual.

Sin embargo, no podemos dejar de lado algo que Raúl Vallejo, en el prólogo de su recopilación *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX. Antología crítica*, señala: en 1927 aparece *Un hombre muerto a puntapiés* de Pablo Palacio, diferente a las obras de la generación del 30 pese al momento de su aparición y, por tanto, generadora de una polémica respecto de la narrativa de Palacio. Para algunos autores, como por ejemplo Miguel Donoso Pareja, dicho autor es precursor, con gran adelanto, del nuevo realismo (narrativa contemporánea), mientras que para otros, como es el caso de Agustín Cueva, corresponde a una rama tardía del vanguardismo

² Araujo desarrolla el tema de la *nueva narrativa ecuatoriana*, sus antecedentes y sus características en el ensayo titulado “Tendencias en la novela de los treinta últimos años” (ver la bibliografía al final de este trabajo).

latinoamericano³. Pero sea cual fuere la respuesta a esta discusión, Diego Araujo⁴ señala que en la década de los cincuenta la obra de Palacio aparece como algo *insólito y singular*, pues se trata de una literatura que no intenta reformar la realidad (como lo intentaba el para entonces gastado realismo social) sino mostrarla en su decadencia. Araujo califica a la narrativa de Palacio como una narrativa de ruptura radical, donde el escritor no prestó su voz al proletariado (cosa que habían hecho los autores del realismo social) sino que “registró desde el interior la crisis de los valores burgueses; no reprodujo fielmente la realidad, sino la desacreditó pues pretendía ‘invitar al asco de nuestra realidad actual’”. (Araujo, 77)

Pablo Palacio constituye, por lo tanto, una renovación literaria y una etapa de transición entre la generación del treinta y los grupos que habrían de venir con posterioridad. Sin embargo, Agustín Cueva⁵ afirma que la literatura ecuatoriana de hoy no proviene de Palacio sino que más bien forma parte de la nueva narrativa latinoamericana cuyo desarrollo se dio en los años sesenta con Borges, García Márquez, Carpentier, Cortázar, Fuentes, Rulfo, y otros. Por otra parte, Cueva reconoce en la literatura ecuatoriana de hoy la influencia de lecturas pertenecientes a la tradición universal: Sartre, Durrell, Miller, etc. De tal modo, siguiendo la tesis de Agustín Cueva, Pablo Palacio podría constituir una *isla* en medio de nuestra evolución literaria.

Pero si queremos profundizar más en la causa de la ruptura que separó a la literatura de los treinta de la literatura posterior, es necesario poner atención a lo que tan acertadamente explica Fernando Tinajero en su ensayo “De la violencia al desencanto”⁶, donde hay una metáfora que se entiende perfectamente si, primero,

³ Vallejo, op.cit.

⁴ Araujo, op.cit.

⁵ Cueva, op.cit.

⁶ En: *De la evasión al desencanto* (ver bibliografía al final de este trabajo).

recordamos algo que Diego Araujo desarrolla en su ya citado ensayo. Los escritores de los años treinta surgieron de una clase media que evolucionó separadamente de los grupos terratenientes, de la burguesía comercial, de los indígenas, campesinos, obreros y artesanos. Pero no se trataba de una clase media uniformada en sus opiniones. Había una tendencia de *ruptura* y una tendencia de *asimilación*. Los primeros constituyeron el *movimiento renovador* de la década del treinta, mientras que los segundos apoyaron a los grupos dominantes.

Tinajero nos explica la relación, comparable a un *matrimonio* entre el primer grupo (tendencia de ruptura) y el proletariado: dichos intelectuales pobres pero cultos se unieron en una misma lucha con esos obreros pobres y sin cultura, formando así el Partido Socialista. Sin embargo, para los años cincuenta los intelectuales se habían instalado cómodamente en la sociedad burguesa (pese a que la atacaban a través de las letras) mientras los obreros seguían igual que antes, esto es, en una situación débil y sin ventajas). De tal modo, retomando la metáfora de Tinajero, el *matrimonio* entró en crisis porque la posición de ruptura que había marcado la generación del treinta se vio opacada por la actitud burguesa de los intelectuales, lo cual le quitó fuerza a sus argumentos y validez a su posición.

Esto ocasionó, según lo desarrolla Diego Araujo⁷, una disminución en la novelística de los veinte años siguientes. De ahí la presencia aislada de Palacio en un momento en que los temas y el lenguaje empezaban a tomar rumbos distintos. Por otra parte, sugiere el mencionado crítico, surgió simultáneamente una tendencia que deseaba acercarse a los mitos y a la *realidad mágica* del mundo montubio, pero no vamos a entrar en este punto por cuanto tal narrativa no se relaciona con la ciudad y sus cambios.

⁷ Araujo, op.cit.

Es importante recordar que del 48 al 60 los grupos dominantes se enriquecieron aún más gracias a la exportación de banano. Sin embargo, los grupos populares vieron empeorada su pobreza, fenómeno que se reflejaba en un crecimiento del suburbio y en un aumento del desempleo en las áreas urbanas que, de repente, comenzaron a enfrentar nuevos problemas, así como un modelo desordenado de expansión. Esto no significa que el campesino haya estado en mejores condiciones; al contrario, su miseria se agravó. Sin embargo, Diego Araujo resalta el hecho de que las ciudades empezaban a cambiar, como también lo observa Agustín Cueva, y esto acarreó un inevitable cambio en la literatura y en la vida. Cambio que, lo hemos dicho, no trajo de inmediato un nuevo modelo social y, por tanto, las respuestas literarias atravesaron un largo proceso de gestación hasta llegar a la nueva narrativa ecuatoriana.

Si por un lado Diego Araujo nos habla de la novela, Cecilia Ansaldo⁸ nos recuerda el cambio de actitud en el cuento ecuatoriano de los años cincuenta. Se trata de escritores que decidieron superar el realismo social, pero cuya vinculación con la generación del treinta siguió siendo muy obvia. Por ello, los *Diez cuentos universitarios* publicados entonces en Guayaquil no alcanzan a lograr la ruptura que logra Palacio.

La década del sesenta nos trae un panorama de ruptura absoluta con el pasado. El grupo Tzántzico fue el siguiente movimiento literario que tuvo fuerza en el Ecuador. Agustín Cueva lo define como “el acto más renovador que conocieron las letras nacionales desde la generación del 30” (191).

El cambio en la manera de escribir representaba un deseo de transformar la sociedad. Los nuevos escritores reemplazaron el *lenguaje burgués* por la *violencia*

⁸ “El cuento ecuatoriano de los últimos treinta años” (ver bibliografía al final de este trabajo).

verbal y, en términos generales, el tzantzismo representó una “profunda revolución cultural en nuestra intelectualidad, que así modificó no sólo sus formas de escribir y de sentir, sino también sus maneras de vivir.” (Cueva, 192)

El objetivo era destruir el mundo en vez de totalizarlo. De ahí la primacía de los *géneros de la fragmentariedad*, usando las palabras de Agustín Cueva⁹, quien define a los años sesenta como aquellos de la guerrilla latinoamericana, vivida en el Ecuador en forma de *actitud vital y guerrilla literaria*. De ahí la gran participación de este grupo de intelectuales en la acción político-cultural, hasta el punto de haber puesto la acción por encima de la creación literaria. A este respecto Raúl Vallejo¹⁰ afirma que los textos del tzantzismo son de poca calidad. Esto se puede notar en la Revista *Pucuna*, por ejemplo, donde la fuerte actitud está por encima del trabajo estético.¹¹

Vallejo recoge las características principales con que Alejandro Moreano define al tzantzismo:

1) El arte como actitud vital, 2) el parricidio, 3) las tesis del compromiso de la literatura, 4) la poesía oral escenificada y agitacional y, a la vez, la experimentación formal, 5) la invocación y la propuesta de una cultura nacional y popular, y 6) el carácter subversivo de la actitud intelectual (18-19).

Fernando Tinajero¹² nos explica que los tzántzicos no estaban adheridos al marxismo. Fue su filiación respecto de Sartre y Heidegger la que les hizo ver la revolución como *un acto de creación total*. Este deseo de crearlo todo nuevamente suponía acabar con los lazos que los unieran al pasado. De ahí el parricidio y la

⁹ Cueva, op.cit.

¹⁰ Vallejo, op.cit.

¹¹ Opinión de Iván Carvajal citada por Vallejo en el prólogo de su antología (ver bibliografía al final de este trabajo)

¹² Tinajero, op.cit.

consecuente orfandad que, finalmente, no encontró una propuesta consistente para reemplazar lo destruido.

En los sesenta decae la exportación bananera que había tenido su auge durante la década anterior. Cecilia Ansaldo¹³ nos recuerda que Velasco Ibarra gobernó dos veces en dicho periodo, y que la Junta Militar estuvo tres años en el poder. Fue entonces cuando se llevó a cabo la *campaña anti-marxista*, cuyo objetivo era desprestigiar a la Revolución Cubana que, como hemos visto, causaba tanto entusiasmo en el país. En consecuencia de tal campaña, algunos escritores ecuatorianos fueron desterrados o encarcelados.

Jorge Dávila Vásquez y Alexandra Astudillo, en el estudio introductorio de los *Cuentos escogidos* de Abdón Ubidía, definen al tzantzismo como un movimiento cultural que

[...] pretendía fundir en una sola realidad la ética y la estética de la praxis social, política y artística, inspirándose en los escritos teóricos del joven Marx; del existencialismo, liderado por su ideólogo, el filósofo francés Jean-Paul Sartre, y de la teoría y práctica de la revolución, expresadas en textos del Che Guevara [...]
(Astudillo y Dávila Vásquez, 13).

Pero es preciso seguir avanzando hacia el nacimiento de la nueva narrativa ecuatoriana que, como veremos, no tiene relación con el tzantzismo¹⁴ aunque muchos narradores contemporáneos formaron parte del movimiento. Es importante aclarar, por otra parte, que el tzantzismo se manifestó principalmente en la poesía.

En su breve recorrido por el cuento ecuatoriano, Ansaldo también se adentra en la década de los setenta: allí tuvo lugar el quinto velasquismo cuya caída llevó al país a un “gobierno militar revolucionario”, nombre con que Rodríguez Lara calificó al golpe de Estado para deponer a Velasco Ibarra.

¹³ Ansaldo, op.cit.

¹⁴ Agustín Cueva afirma, en el ensayo citado, que la nueva narrativa ecuatoriana no nace del tzantzismo sino del “boom” latinoamericano.

Las compañías transnacionales invirtieron en el Ecuador. Fueron los años del “boom” petrolero y también fueron años de fuerte represión: la política laboral impuesta por Rodríguez Lara tenía restricciones que ocasionaron huelgas y paros cuyo desenlace, muchas veces, fue violento. Un triste ejemplo de dicha represión es la masacre ocurrida en el Ingenio Aztra (1977). Afortunadamente, la constitucionalidad se restauró al final de la década.¹⁵

Ansaldo considera a esta época la de mayor entusiasmo literario en América Latina. Los escritores ecuatorianos, con criterios ya maduros, se agruparon y se dedicaron al estudio disciplinado, así como a promover la *iniciativa cultural*. Tuvo gran importancia la creación del Frente Cultural en Quito.¹⁶ La mayor preocupación de los escritores se centró en la calidad del trabajo literario, y *La Bufanda del Sol*, revista donde se publicaron textos exigentes, producto de un oficio bien cultivado, se convirtió en una muestra de tales cambios.

Abdón Ubidia y Francisco Proaño Arandi formaron parte de esta propuesta innovadora, junto con Iván Egüez, Raúl Pérez Torres, Fernando Tinajero, Ulises Estrella, Humberto Vinueza, Raúl Arias (estos tres últimos, poetas que habían pertenecido al tzantzismo) y otros autores que no vamos a enumerar en su totalidad. Sus textos aparecieron en *La Bufanda del Sol* y, al mismo tiempo, dichos escritores impulsaron la creación de talleres literarios nutridos por el deseo de motivar un nuevo tipo de militancia: *la militancia cultural*.¹⁷ El arte y la política rompieron su antigua relación.

La sociedad, debido a la riqueza generada por el petróleo, empezó a experimentar el consumismo. Vallejo nos explica que la clase media ascendió en la

¹⁵ Ansaldo, op.cit.

¹⁶ Si se quiere ahondar en la formación del Centro Cultural, ver el ensayo de Tinajero citado en estas páginas.

¹⁷ Término empleado por Vallejo en el prólogo de la obra citada.

escala social y que la modernización de las ciudades (Quito y Guayaquil) acarrió consigo un crecimiento explosivo, sin orden ni control. Por otra parte, la liberación general de las costumbres trajo una mayor libertad sexual, y todos estos fenómenos, entre otros, son ilustrados en las dos novelas analizadas en los capítulos que vienen a continuación (a tal punto que Agustín Cueva, en *Lecturas y rupturas*, cita un pasaje de *Ciudad de invierno* para ejemplificar los nuevos modos de vivir traídos por la modernización de las ciudades).

Diego Araujo señala el fenómeno de la *especialización* en el campo intelectual¹⁸ a partir de los setenta. Los escritores ya no tienen que realizar tareas correspondientes a otras ciencias sociales (antropología, historia, sociología, filosofía, etc.) “El novelista, por consiguiente, aspira a ser sólo y en primer lugar novelista” (78).

En los ochenta se ven los frutos de los talleres literarios, pero Vallejo afirma que éstos desaparecen porque la escritura es un trabajo que requiere soledad.¹⁹ Así, la literatura de la nueva década no sólo ha dejado afuera la política, sino que ha visto disolverse los grupos que antes la caracterizaban. Esto, como lo afirma el autor, marcará la condición de soledad que rige el trabajo de los escritores en los noventa.

Nos parece necesario echar mano de las características que Vallejo encuentra en el *nuevo cuento* ecuatoriano pues, si bien *Ciudad de invierno* y *Del otro lado de las cosas* son novelas (no entraremos en la discusión sobre la calidad de *cuento largo* o *novela corta* de la primera), pensamos que dichas características pueden extenderse a la narrativa ecuatoriana en general (excepto en los aspectos que caracterizan únicamente al cuento y que, por obvias razones, no incluiremos aquí.)

¹⁸ Araujo, op.cit.

¹⁹ Vallejo, op.cit.

Para dicho autor, esta nueva manera de escribir surge a partir de la década del setenta, puesto que entonces ha sido superada la oposición entre el realismo social (generación del 30) y el realismo psicológico (Pablo Palacio). Por otra parte, en los setenta ya no existe la polaridad entre literatura urbana y literatura rural. Los escritores nuevos no pertenecen a ninguna escuela sino que practican la libertad de estilo. Además, nace una estética que concuerda con la del “boom” latinoamericano cuyo apogeo se daba en esos años (y en los 90, a su vez, la evolución estética irá de la mano con el nuevo discurso literario en América Latina). La literatura escrita por mujeres cobra una fuerza inusitada en la última década. Ha terminado el *parricidio* y se han extinguido los frentes culturales. La producción literaria es producto de un trabajo individual y la crítica, a su vez, encuentra sustento en la teoría literaria.²⁰

Pero Vallejo no se queda en la descripción de los cambios literarios. Nos habla también de la nueva ciudad que se construye en los setenta. Esa ciudad es “el espacio donde sus habitantes pasarán a formar parte de un proceso de construcción de un sujeto urbano moderno” (31). Y este sujeto urbano está presente en la nueva narrativa, así como la nueva ciudad.

La llamada posmodernidad se nos presenta, entonces, en el momento en que nos damos cuenta de nuestra condición de sujetos fragmentados y los/as escritores/as asumimos un tiempo que es la historia sin tiempo histórico, porque el texto narrativo de ficción conjuga una multiplicidad de discursos literarios en él (31).

Así, Vallejo también nos acerca al sujeto fragmentado que somos y que escribimos. Dicho sujeto experimenta la deconstrucción de los *absolutos*, razón por la que mueren las utopías totalizadoras que, en la etapa anterior, habían unido a los escritores. La muerte de las tradiciones, valores, etc, ocasiona una desorientación que

²⁰ Vallejo, en el prólogo de la citada antología, se refiere a la escritura actual como un *proyecto estético personal*.

está presente en los protagonistas de *Ciudad de invierno* y *Del otro lado de las cosas* (así como en tantos otros cuentos y novelas de la época).

Ahora, creemos necesario explicar por qué estas dos narraciones han sido las *escogidas*, cuando hay tanto material que nos acerca al conflicto del sujeto urbano moderno, a los cambios efectuados en la ciudad, a la necesidad de supervivencia, al individualismo, a la soledad de héroes problemáticos o *antihéroes* cuya tragedia cotidiana sobrepasa los acontecimientos de *la historia*.

Diego Araujo, al referirse específicamente a la nueva novela ecuatoriana²¹, menciona el aumento de la dimensión reflexiva de los personajes, lo cual permite una profunda introspección que no existía en las novelas de la generación del treinta. Los protagonistas de las dos novelas estudiadas en este trabajo son también los narradores que nos acercan, desde su *yo fragmentado*, a las *múltiples dimensiones* de la realidad²². Esto implica que el lector no tiene la certeza de que las cosas hayan sido como le son contadas. La lógica ya no funciona sino la intuición y otras instancias del inconsciente. Pero, aún así, se nos podría decir que otros relatos también tienen un narrador protagonista escindido, puesto que la nueva novela, en general, presenta estas características. También se nos podría decir que la ciudad representa una presencia primordial en la novela contemporánea, en el cuento y hasta en la poesía, y que en casi todos los textos narrativos hay un lenguaje que se acerca a lo poético, abriéndole paso a la ambigüedad. Se nos podría hablar de rupturas temporales y se nos podría enumerar aún otras características de la nueva novela, del nuevo cuento, de la nueva ciudad...

Sin embargo, como hemos aclarado al inicio de esta introducción, no estamos haciendo un análisis literario sino un estudio cultural combinado con la literatura.

²¹ Araujo, op.cit.

²² Términos que Araujo utiliza en su ensayo sobre la novela (op.cit).

Queremos enfocarnos en los recorridos *opuestos* que cada protagonista realiza al atravesar la ciudad. Y, para efectos de tal estudio, las dos novelas parecerían estar *hechas a la medida*. Es cierto que *Ciudad de invierno* fue publicada en 1979 como parte de la colección de relatos *Bajo el mismo extraño cielo*, mientras que *Del otro lado de las cosas* apareció en 1993, pero si nos fijamos en el método generacional propuesto por Ortega Y Gasset²³, ambas novelas pertenecen a la misma generación literaria. Por otra parte, Abdón Ubidia y Francisco Proaño Arandi nacieron en 1944. Esto significa que son coetáneos y que vivieron los mismos acontecimientos históricos, políticos, culturales y literarios (ambos se adhirieron al grupo tzántzico, participaron en el Frente Cultural, publicaron en *La Bufanda del Sol* y, sobre todo, experimentaron el cambio de una sociedad agraria a una sociedad urbana).

¿Pero por qué *Ciudad de invierno* en lugar de otra obra del mismo autor? En *Sueño de lobos* también aparece Quito, y se trata de la novela más extensa de Ubidia. La pregunta es válida, pero la respuesta es clara: “En efecto, una característica esencial de la novelita²⁴ es que se trata de la primera vez en Ubidia que la ciudad se transforma en el personaje principal del relato, lo que determina la fuerza de lo urbano en éste” (Astudillo y Dávila Vásquez, 21).

Ciudad de invierno marca un nuevo paso en la narrativa de Ubidia y, pese a su brevedad, es considerada una obra clásica de nuestra literatura.

En cuanto a *Del otro lado de las cosas*, María Isabel Hayek en su ensayo “Viene la muerte callada en la saeta: *Del otro lado de las cosas*”²⁵ ubica la historia narrada en dicha novela a finales de los setenta y durante los ochenta. Es por ello que la hemos escogido pues, si bien los setenta son los años de la bonanza (Vallejo²⁶

²³ José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo. Esquema de las crisis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1965.

²⁴ Los autores se refieren a *Ciudad de invierno*.

²⁵ En: *Kipus: revista andina de letras* (ver bibliografía al final de este trabajo).

²⁶ Vallejo, op.cit.

menciona que un barril de petróleo costaba casi cuarenta dólares, de ahí el consumismo y el despilfarro presentes en *Ciudad de invierno*), los ochenta son años de crisis debido a la caída del precio del mismo. Esto aumenta las tensiones en la ciudad debido al mayor número de migrantes y, por ende, a un choque mayor entre las clases. La deuda externa, dice Vallejo, así como el interés en lograr la *modernización* del estado, ahondan aún más las diferencias entre el viejo Quito y el Quito moderno.

Del otro lado de las cosas, publicada catorce años después que *Ciudad de invierno*, muestra una realidad aún más exacerbada, en la que los límites norte-sur de la ciudad casi nunca son atravesados por sus habitantes.²⁷ Si bien la novela de Ubidia nos presenta un Quito cuya clase media y alta escapan de lo viejo y de lo pobre desplazándose hacia el norte, la novela de Proaño Arandi nos muestra un Quito en donde la represión impuesta por la clase dominante genera *los antihéroes* que Schultz²⁸ ubica en el sur de la ciudad. Es evidente el aumento de la violencia debido a la crisis, el narrador describe las acciones de un grupo revolucionario, los cinturones de pobreza son mucho mayores.

Sin embargo, pese a la década de diferencia entre finales de los setenta y finales de los ochenta (años aproximados de aparición de cada texto), las dos novelas nos colocan frente a protagonistas que no quieren dejarse absorber por los nuevos modos de vida impuestos en la ciudad. Esto significa que el ser urbano sigue luchando por encontrar su propio espacio. Los que tienen posibilidades continúan escapando de la *persecución* de los grupos marginales. Los que no tienen cabida en esta carrera *hacia arriba* se refugian en el sur. Por esta razón hemos centrado nuestro

²⁷ Si se quiere ahondar en este punto, consultar Bárbara Schultz, “El imaginario urbano en *El secreto* de Javier Vásconez y *Sueño de lobos* de Abdón Ubidia” (ver bibliografía al final de este trabajo).

²⁸ Schultz, op.cit.

análisis en *Ciudad de invierno* y *Del otro lado de las cosas*, dos novelas que ilustran cada caso respectivamente y que, como ya dijimos antes, se complementan entre sí.

PRIMER CAPÍTULO

Del otro lado de las cosas: regreso al pasado

y al Quito colonial

Del otro lado de las cosas es una novela en la que el lector asiste a un doble recorrido: la búsqueda de identidad emprendida por Rodrigo Javier Bejarano, protagonista de la historia, y su regreso a la parte vieja de Quito, donde se encuentra la casa que le ha sido usurpada a su padre y, por ende, a él, debido a un problema de herencia.

Se trata de un viaje interno y externo. El primero está determinado por el recorrido hacia la identidad perdida, y el segundo se manifiesta en el desplazamiento del protagonista desde el Quito moderno al Quito colonial.

La *entrada* al pasado, o el intento por recuperarlo, se identifica con tal movimiento hacia el centro de la ciudad. Es por esto que dicho viaje toma forma de *regreso*:

Lo único real parece ser ahora el infierno. Yo también soy entonces un exiliado, un exiliado de mí mismo y del sueño en esta atormentada vigilia. Quizás por ello *vigilo* y permanezco despierto. Acaso, también, en virtud de ello, *he regresado*. He emprendido un aciago camino hacia el origen. Y sé, de antemano, que al final no me será posible encontrarlo (Proaño, 100).

Esta sensación de exilio es, justamente, la que impulsa al personaje a buscar el origen. Pero se trata de un origen cuya recuperación es imposible porque existe una fisura entre la imagen ideal, de fundación o de génesis, y la ciudad real, inmersa en el vértigo del cambio.

Por esto, la única vía factible para acercarse a aquel perdido origen es la memoria. Memoria que, como veremos a continuación, no se limita a los *recuerdos del pasado*, pues éstos se almacenan como datos acumulados a lo largo de la vida, y no constituyen un verdadero *regreso*.

El protagonista de la novela de Proaño Arandi desea recuperar la *memoria* (la suya propia: antepasados, identidad, origen, así como la de una ciudad dividida entre la parte nueva y la parte colonial). Por ello, veremos a continuación ciertas estrategias para lograrlo.

1.1. Estrategias para reconstruir la memoria. *Del otro lado de las cosas*: la casa y la ciudad

En esta sección del capítulo nos detendremos a mirar la manera en que Rodrigo Xavier Bejarano emprende el doble recorrido ya explicado. Para ello, tomaremos en cuenta ciertas ideas de Walter Benjamin, así como de Gastón Bachelard, debido a las similitudes que la novela guarda con ellas. Pero dejaremos que el texto hable primero: “La ciudad que me fue dado contemplar cuando niño, desde el balcón de la sala, era la misma que podría mirar si despertara cuatro siglos atrás, o aún antes, en un tiempo previo, de fundación y de génesis” (Proaño,16).

Es importante resaltar que la ciudad contemplada en la infancia, la imagen que podría haber sido vista cuatrocientos años atrás, ha sido desplazada por la irrupción de la modernidad. Ya no es la *señorial* zona donde antes se ubicaran los fundadores, los grupos dominantes, las familias de alcurnia, tal y como lo describe Ángel Rama al referirse a la distribución de la ciudad planificada en forma de *damero* (los grupos dominantes en el centro y los grupos marginales expulsados en la

medida de su distanciamiento respecto del orden y la letra)²⁹. Al contrario, la parte colonial se ha convertido en un refugio de marginales, de indígenas desplazados, mendigos, vendedores ambulantes y prostitutas.

Sin embargo, esta decadencia de la utopía soñada por españoles en busca del mito de una ciudad ideal³⁰ no borra las imágenes -también míticas- grabadas durante la infancia del personaje. Tal fenómeno sucede porque la infancia es el tiempo idílico que eterniza el momento e idealiza la percepción.

Así, Graeme Gilloch, en su libro *Myth and metropolis: Walter Benjamin and the city*, afirma que, para Benjamin, la mirada infantil puede aproximarse a los objetos sin dejarse engañar por la máscara que los recubre. Y esta mirada del niño que *descubre* es solo comparable con la mirada del adulto que ve *por primera vez* una ciudad desconocida. Ambas formas de observación constituyen para Benjamin el requisito indispensable al momento de reconstruir la memoria y traspasar las fronteras del tiempo.³¹

Pero ¿por qué utilizamos el término *reconstruir*? Porque Benjamin concibe a la ciudad como una *ruina* cuyo *rescate* es necesario, y esto implica un proceso de reconstrucción: Gilloch afirma que el estilo fragmentario de los escritos de Benjamin tiene relación con su concepción del complejo urbano como el lugar de la desintegración de la experiencia, así como con su reconocimiento de la necesidad de salvar las ruinas de la sociedad contemporánea.³²

En la novela de Proaño Arandi está presente la mirada del niño que ve lo que los demás no perciben, es decir, aquello que permanece bajo la apariencia actual del mundo, su dimensión oculta (*el otro lado de las cosas*):

²⁹ En *La ciudad letrada*, ver “La ciudad ordenada”.

³⁰ Tesis central de Ángel Rama en *La ciudad letrada*.

³¹ Gilloch recoge estos datos en las secciones dedicadas a analizar los escritos de Benjamin sobre Berlín y París. Ver capítulo titulado “Imágenes urbanas: de las ruinas a las revoluciones”.

³² Dentro del mencionado capítulo, ver apartado “Memorias urbanas: infancia y laberinto”.

En el resquicio de un relámpago, en una curvatura del tiempo, *he retornado*, y aquí estoy, con los ojos de entonces, los ojos de *él*, que era yo, rememorando en la visión el fragmento de otra (ciudad) contemplada en el remoto pasado, algo que no es artificio de la memoria³³ y que simplemente está allí, real, latiendo en la dimensión palpable de las cosas (17).

El adulto que intenta redescubrir su ciudad en el intento de mirarla *por primera vez* (tal como lo hacen el niño y el extranjero) es, según Benjamin, el verdadero observador. He ahí el requisito necesario para reconstruir la memoria, traspasando las fronteras temporales que conviven entre sí. Fronteras que se entrecruzan y se diluyen debido a la *porosidad*³⁴ (término utilizado por Benjamin para describir la falta de límites específicos entre los diversos fenómenos urbanos. Es así como lo nuevo y lo viejo, lo público y lo privado, lo sagrado y lo profano, etc, conviven en medio de la impermanencia y la anarquía espacial. Y esta porosidad que elimina límites exactos es, precisamente, la cualidad que hace de la ciudad una entidad caótica que imprime en la ciudad una noción de laberinto.

Sin embargo, son privilegiados los seres que atraviesan dichas fronteras y son capaces de leer y descifrar la ciudad. He ahí la importancia del *paseante* adulto (cuyo recorrido, como hemos dicho, sería comparable al del *recién llegado*, para quien la ciudad se abre como laberinto), y la importancia del niño (que goza de una conexión íntima y particular con los objetos).

Es importante resaltar el juego de perspectivas que nos ofrece Benjamin: la óptica de la historia (presente en el adulto) y la pequeñez del niño, cuyo conocimiento se considera *errado* y, sin embargo, es capaz de revelar las facetas escondidas del paisaje urbano, desenmascarando así la falsa apariencia de las cosas.

³³ Entiéndase, en este contexto, *memoria* en tanto esfuerzo por recordar.

³⁴ Graeme Gilloch retoma este concepto cuando hace referencia a los escritos de Benjamin sobre la ciudad de Nápoles (ver capítulo citado).

Esta variación de puntos de vista es la que Rodrigo Javier Bejarano aplica en su doble recorrido hacia el pasado. Por ello dijimos anteriormente que no se trata de un ejercicio de evocar recuerdos. Se trata, más bien, de un ejercicio vivencial que consiste en volver a sentir lo mismo que se sintió al mirar la ciudad por vez primera. De ahí que no basta con datos ni conocimientos. Al contrario, es preciso despojarse de ellos para recuperar la mirada inicial (presente en el niño y en el extranjero como algo inherente a su condición de observadores sin prejuicios).

Esto nos lleva a corroborar que dicha clase de recorrido tiene doble dimensión: recorrido externo y mensurable por las calles de la ciudad, así como viaje interior hacia aquello que se esconde tras las apariencias.

Los hábitos crean indiferencia y convierten el entorno, antes fascinante, en algo prácticamente invisible (*lo siempre igual*). Frente a esto, Benjamin busca recurrir a la mirada *pre-habitual* antes explicada. En la novela, Rodrigo Javier Bejarano *regresa* a la ciudad antigua en busca de los lugares donde se ubicaron las vivencias que desea recuperar (vivencias de sus antepasados, memoria colectiva), y para ello se convierte en *adulto recolector* y *niño coleccionista* (este último está considerado por Benjamin como el arqueólogo urbano por excelencia). Y es aquí donde entra en juego la noción que Benjamin tiene sobre el laberinto, dado que el tiempo se desdobra y permite la convivencia entre el adulto actual y el niño que fue³⁵, “como si el tiempo se hubiese ensañado en anudarse mas allá de las falaces categorías de presente y pasado” (Proaño, 60).

Este desdoblamiento temporal se da en la ciudad a cada momento, pues, como lo explica Gilloch, Benjamin concibe el pasado como un laberinto donde da vueltas la memoria, haciendo posible que los objetos sean encontrados, una y otra

³⁵ Gilloch, op.cit.

vez, como si se tratase de un nuevo descubrimiento³⁶. Por lo tanto, el observador se encuentra con el pasado tal y como una persona extraviada en un laberinto regresa, una y otra vez, al mismo lugar:

En la tarea emprendida, o reemprendida, me han orientado, precariamente, los libros, las ilustraciones, y sobre todo los planos. Pero nada ha sido tan eficaz como recorrer la ciudad al azar, dejándome ir y sorprender por sus recónditas arquitecturas, entre las frescas penumbras y las claridades cegantes: palpar su deterioro, su vejez, o su juventud extrema en el instante en que parece mas bien morir, diluirse (Proaño, 112).

Los distintos tiempos coexisten sin importar su transcurrir lineal, y el protagonista se deja llevar por el laberinto urbano. El anonimato y su condición de caminante sin rumbo fijo se lo permiten.

Rodrigo Javier Bejarano es un ser sin raíces, desconectado y solo en la ciudad. La parte moderna lo ha expulsado y por ello regresa al centro. Pero su viaje solo servirá para confirmar que no se puede capturar el origen, que el desarraigo es una condición del habitante de la ciudad modernizada y que, por tanto, el sentido de la *morada* (esto es, del *habitar*) se debe reconstruir o recuperar desde el presente, aunque (como hemos visto) sin perderse en las apariencias actuales de las cosas.

Gastón Bachelard, al igual que Benjamin, considera necesario ir más allá de la *descripción* para entonces recuperar o alcanzar las *virtudes primeras* en la función del habitar.³⁷

Nos interesa la propuesta del autor por cuanto la novela de Proaño Arandi gira, en gran parte, alrededor de la casa de los Bejarano, y Bachelard en su ensayo

³⁶ Gilloch se refiere al *laberinto* como una de las concepciones más importantes de Benjamin respecto de la ciudad, y hace referencia a éste en varios capítulos de *Mith and metropolis*.

³⁷ En su libro *La poética del espacio*, ver “El sentido de la choza”.

referente a las funciones del habitar, *El sentido de la choza*³⁸, nos lleva a reflexionar sobre el papel de la memoria (entre otros caminos que no incluiremos en este trabajo) como instancia para recuperar simbólicamente el sentido de la morada. Por medio de ella podemos trascender la funcionalidad racional del espacio físico y adentrarnos en aquello que constituye la *pertenencia* a un lugar (específicamente, a una casa que nos da su cobijo).

No es gratuito que en *Del otro lado de las cosas* la casa Bejarano aparezca como un microcosmos que reproduce a la ciudad. En dicha novela, la estructura de la casa se esparce a partir de un centro donde está el poder hacia una periferia donde se encuentran los desposeídos, tal y como en el modelo de la *ciudad ordenada* del cual habla Rama³⁹ (por ello la hemos calificado como un *microcosmos* que reproduce a la ciudad). Sin embargo, dentro de esa mansión decadente, sus habitantes encuentran la noción de *morada* o pertenencia, sea cual sea su situación frente al centro.

El protagonista de la novela quiere reconstruir la memoria de su ciudad y de su vida personal a partir del presente, y para ello vuelve a la mencionada casa, ahora a punto del derrumbe. Así pues, desde un escenario de espacios *reales* tiene acceso a los *ensueños*⁴⁰, y esto le permite recuperar una noción de *intimidad protegida*.

Rodrigo Javier Bejarano va en busca de la casa para poder reconstruir sus referentes: la identidad que le falta y que desea recuperar. Es por esto que la casa ocupa un lugar privilegiado en la novela, pues puede ser leída como la *concha inicial*⁴¹ que Bachelard sitúa en el terreno de la infancia (debido a que el niño, en contraposición al adulto, *sabe* habitar), y también puede ser leída como una reproducción, en menor escala, de la estructura de la ciudad.

³⁸ Ibid.

³⁹ En su libro *La ciudad letrada*, ver “La ciudad ordenada”.

⁴⁰ Término utilizado por Bachelard cuando se refiere a aquello que va más allá de la presencia física de los objetos.

⁴¹ Bachelard, op.cit.

Pero antes de continuar es preciso explicar el concepto de *concha inicial*, elemento que confiere al adulto la capacidad de unir *memoria e imaginación* en el intento de *regresar* al pasado, esto es, de recuperar las impresiones perdidas: para Bachelard, la casa constituye *nuestro rincón del mundo*, algo así como un *primer universo* o un cosmos. Dicha concha inicial pervive en la memoria, pero a partir de una mezcla entre realidad y virtualidad, memoria e imaginación. No importa si hemos olvidado los detalles de su edificación. Nuestra memoria, combinada con la imaginación, guarda (a manera de ensueño) el recuerdo borroso de la casa primera. En el caso del protagonista de la novela, tenemos que su conocimiento de la casa le ha sido transmitido a través de sus padres, quienes le han narrado la historia allí ocurrida. Es así como, a base de la realidad y de la fantasía, Rodrigo Javier Bejarano intenta recuperar aquello que le pertenece. O, dicho de manera más precisa, aquello a lo que él quiere pertenecer: un espacio en donde sentirse protegido dentro de la ciudad.

Bachelard plantea la importancia de la casa como “uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre” (36). Y, como principio unificador de todo, el ensueño:

Testimonios recónditos que cobran sentido, un sentido crucial, en la mirada alucinada del niño que yo era, solitario vigía en el balcón principal de la casa, hipnotizado por la altura o la luz, por ese perpetuo crepúsculo o por la sinuosa extensión de los campanarios y las techumbres (Proaño, 16).

Rodrigo Javier Bejarano hace un esfuerzo consciente para no perderse en las apariencias actuales de las cosas aunque sabe que, de todas formas, la memoria es frágil y los recuerdos, como tales, son insuficientes. Es necesario, como hemos visto,

recurrir a otro nivel de acercamiento, a otro nivel de observación. Para ello regresa a la casa Bejarano, perteneciente a su familia.

Bachelard nos explica cómo la casa primera pervive en nosotros y es acarreada a todas las casas donde habitaremos después. Esto ocurre porque la infancia llega a ser mayor que la realidad, haciendo de la *casa onírica*⁴² algo más real que la misma casa natal y su recuerdo.⁴³

De este modo, existe un puente entre aquello que plantea Bachelard y aquello que ocurre con el personaje de Proaño Arandí y su regreso al centro: ambos, aunque expresada de distinta manera, se plantean la pregunta que Rodrigo Javier Bejarano se hace a sí mismo: “¿Qué datos me aporta, desde su inmediatez, desde su propia niebla, el presente?” (Proaño, 11). Una puerta o un rostro, un corredor, una calle... Lo inmediato también está revestido de cierto misterio, de cierta *niebla* que el observador lleva consigo desde las percepciones primeras y que, sin embargo, en lugar de emborronar la percepción, la agudiza: permite que la apariencia actual de los objetos no se interponga en nuestra búsqueda de aquello que se esconde más allá (el pasado, la memoria, el tiempo en que supimos habitar).

El pasado es *el otro lado de las cosas*: aquello que no vemos pero que permanece agazapado y puede ser desempolvado por el verdadero observador, único capaz de encontrar lo que se esconde tras “un trozo de fachada, una placa con el nombre de un personaje que ya no vive allí en una puerta, un balcón con vidriera...” (Proaño, 30).

Rodrigo Javier Bejarano se deja guiar por el ensueño que pervive en la casa de sus antepasados: una mancha de sangre en la pared, el sonido y la súbita presencia de un caballo y su jinete desde un mundo fantasmal, el deambular sin tregua de la

⁴² Aquella que sobrevive en el ensueño (Bachelard, op.cit.)

⁴³ Notar la importancia que, tanto Benjamin como Bachelard, confieren a la percepción infantil.

señorita Elena Puig (testimonio viviente del pasado), su prima Elina (misteriosa y elusiva, pero siempre alerta a las señales del *otro lado*).

El joven protagonista ha salido de la parte moderna de la ciudad, abandonando los nuevos edificios que constituyen, según Bachelard, una ruptura traída por la modernidad a la poética del espacio⁴⁴. Va en busca de la casa. Y en ella intenta recuperar el pasado. En ella intenta capturar la esencia de una ciudad olvidada por el ritmo acelerado de la modernidad. Una ciudad cuyas ruinas deben ser recuperadas.

1.2. Ciudad real versus ciudad ideal. Distintas voces para narrar la ciudad

En el apartado anterior hemos visto que el observador, en concreto el protagonista de esta novela, debe aprender a perderse en la ciudad y contemplarla como si lo hiciera por primera vez, pues dicho modo de percepción le sirve como instrumento para rescatar la memoria. Sin embargo, existen otros pilares sobre los que *el presente* intenta tejer la memoria, o destejerla (esto es, desenmascararla): por un lado, la voz del poder que pretende la existencia de un pasado señorial cuyo orden aún debe mantenerse y, por otro lado, la voz de los que intentan desenmascarar la decadencia presente en la ciudad real.⁴⁵

En la novela, esto se evidencia a través del empeño que ponen los dueños de casa en impartir órdenes y aparentar señorío (cuestión que analizaremos más adelante), así como en las voces de los marginales:

⁴⁴ Bachelard, op.cit.

⁴⁵ Sebastián Salazar Bondy, en su ensayo titulado *Lima la horrible*, plantea como tesis central esta contradicción.

Cuando el tendero, por ejemplo, se ha referido a Elena Puig, lo ha hecho con cierta piedad malsana, evocando los antiguos tiempos y las salas de mansiones que ahora solo son conventillos y desvencijadas casas de inquilinato. [...] “Todo eso se acabó hace años”, ha enfatizado, “cuando todos se fueron al norte, a los barrios residenciales” [...] los cuartos, como usted ve, invadidos de pordioseros, pobres, los indios del mercado que viven entre semana y se van los sábados a sus tierras, allá en el campo (Proaño, 27-28).

Es así como tenemos un Quito colonial del que solo quedan construcciones y recuerdos. Palabras, textos, leyendas que lo narran. Pero el presente lo coloca ante nuestros ojos como un refugio de los desplazados, como el lugar donde las familias de renombre ya no quieren quedarse.

Sin embargo, dichas familias juegan un papel de suma importancia en la construcción verbal de la memoria oficial, en su permanencia inmutable a través de textos y símbolos.

Para explicar esto, haremos referencia a Sebastián Salazar Bondy, quien en su ensayo titulado *Lima la horrible* realiza un estudio sobre dicha construcción verbal y sus intenciones de mantener a un grupo privilegiado en el poder.

La ciudad real es totalmente distinta de la ciudad ideal, es decir, de aquella que fue planificada y construida como un proyecto organizador y de dominación. Por ello, se podría decir que la ciudad real es el fracaso de la ciudad ideal, así como el fracaso del proyecto modernizador.

La utopía fundadora se ve contrariada por el desorden que irrumpe en la ciudad real (mezcla de individuos, razas, grupos, tiempos: laberinto, porosidad, etc, como ya hemos visto en el apartado anterior). Sin embargo, existen grupos que desean mantener los símbolos del pasado, para así impartir un orden que, de otra manera, estallaría en pedazos, como lo explica Salazar Bondy: “los usufructuarios

del sistema que satura el presente de pretérito y anula el futuro revirtiéndolo suponen que mientras perdure la falacia habrá orden” (Salazar, 63).

El autor ve a la ciudad actual como algo que ha sido construido sobre un espejismo, esto es, como una *imagen* que se ha querido proyectar desde el pasado hacia el presente para, de esa manera, mantener los privilegios de pocas familias.

Es interesante, sin embargo, mencionar aquellos elementos que el autor propone como pilares de la falacia, pues coinciden con los elementos que, en Quito, han cumplido con la misma función.

Salazar Bondy señala a la literatura, a la música, al arte y a la arquitectura como medios utilizados por el poder para legitimar su permanencia. Se refiere, por supuesto, a los estilos tradicionales de dichas manifestaciones. Y, al decir *tradicional*, nos referimos al estilo que formó parte del proyecto colonizador español: construcciones barrocas, arte colonial, música que exalta el pasado y sus añoradas costumbres (por ejemplo, los valeses peruanos), obras literarias que recrean viejos escenarios y tradiciones⁴⁶, todo esto con el afán de idealizar aquel pasado que, para el autor, jamás fue idílico ni maravilloso. La presencia de tales manifestaciones artísticas y culturales siguen alimentando el mito de una ciudad que todos añoran, incluso los desposeídos y marginales. Además, justifica la presencia de estructuras que han sido así *desde siempre* y que, por lo tanto, nadie desea cambiar. El pasado es una especie de paraíso perdido al que se mira con nostalgia. Igual fenómeno se puede apreciar en la ciudad de Quito, donde el Centro Histórico invita a la nostalgia y a un cierto deseo de recuperar el pasado.

⁴⁶ En el apartado dedicado a la literatura, Salazar Bondy se refiere a las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma como algo totalmente nocivo, por cuanto está al servicio de lo que busca el poder: idealizar un pasado que jamás fue ideal y que, sin embargo, aparece como algo pintoresco y digno de mantenerse.

Esto, si tomamos en cuenta la novela de Proaño Arandi, se manifiesta en los recorridos que hace el protagonista por conventos y construcciones antiguas que testifican un pasado señorial. Pasado que, sin embargo, se encuentra en decadencia y es desenmascarado por la presencia, en su mismo centro, de los más desplazados de la sociedad. De ahí que también la familia Bejarano (esto es, el viejo Bejarano, impulsado por su yerno) tenga intenciones de mudarse al norte, como lo hace todo el mundo. Al norte, donde surgen nuevos centros de poder que excluyen y expulsan a los seres marginales, como es el caso del protagonista que escapa hacia la ciudad vieja en busca de raíces, pues la ciudad moderna genera en él una constante sensación de desarraigo.

Ángel Rama, en *La ciudad letrada*⁴⁷, analiza la intención clara del poder en el proyecto fundador de la ciudad latinoamericana, cuyo orden debía establecerse antes de la existencia real de la ciudad. El objetivo de dicha planificación era evitar un desorden posterior y, para ello, los signos (debido a su condición de *permanencia* a través del tiempo) eran utilizados para mantener el *rígido encuadre* de las cosas.

Los símbolos construidos por la mente ordenadora (como aquellos que menciona Salazar Bondy), ubicaron en primer plano a la *letra escrita*, vía legitimadora del poder. Pero lo que nos interesa resaltar en este análisis es el *carácter ideal* que existe tras las apariencias de la ciudad moderna (y, en este caso, de nuestra propia ciudad): “La construcción de la ciudad futura no fue menos obra del deseo y la imaginación, no fue menos respuesta al movimiento desintegrador del sólido escenario de los hombres, que la construcción de la ciudad pasada” (Rama, 99).

La ciudad real demuestra claramente la destrucción del sueño ideal. Ahora el centro de la ciudad es el refugio de vagabundos, criminales, prostitutas y gente que

⁴⁷ Ver capítulo “La ciudad ordenada”.

vive en la miseria. Estos son quienes ocupan aquel centro concebido como el lugar donde debían habitar los letrados. Así mismo, la estructura de la casa Bejarano repite la estructura de la ciudad planificada: el centro, es decir, el lugar donde se ubica el poder hegemónico en el laberinto de la mansión Bejarano (con sus diversos patios, corredores y recovecos) es el departamento de los dueños de casa. De allí salen las órdenes impartidas a los inquilinos (de los cuales se guarda un registro escrito con sus datos personales). Son órdenes incuestionables que actúan a manera de polis y que fijan las reglas del comportamiento general. Después están los cuartos de los inquilinos, cuya ubicación respecto del departamento donde viven los dueños dependerá de la renta mensual, de la proveniencia social, etc. Esto ocurre porque, pese a que todos son pobres y desplazados, también entre ellos existen diferencias. Y, finalmente, tenemos a los indios ubicados en los extramuros de la casa. Sus cuartos se reducen a cuchitriles miserables que los albergan durante sus estancias semanales en la ciudad.

Ángel Rama justamente nos explica que los indios, en la organización de la ciudad planificada, quedaban fuera del centro, ubicándose en la periferia, tal y como ocurre en la mansión.

Sin embargo, también los desplazados construyen la realidad, desentrañan la memoria, fabulan y hacen circular estas fábulas de boca en boca. Tal es el caso del tendero en la novela, cuyas palabras escucha el protagonista. Tal es el caso de los chismes entre los inquilinos acerca del insomnio de la señora Bejarano y acerca de los fantasmas que allí habitan. Lo mismo ocurre con las averiguaciones que hace el protagonista para desentrañar lo que sucede en la desvencijada mansión.

En este caso ya no nos encontramos frente al discurso dominante que intenta articular la realidad para ponerla a su servicio (esto es, para justificar el orden de las

cosas en una sociedad dominada por unos pocos). Nos encontramos, más bien, frente a un grupo de desplazados que, por el hecho de ser inquilinos en una misma casa, se han constituido en un grupo que comparte la misma noción de hogar. Noción que deben defender y proteger contra la amenaza de la modernidad que intenta arrebatarles su rincón. Es por ello que esta gente (incluidas Elina y la señorita Puig) ha creado un ámbito *fantasmal*.

Armando Silva⁴⁸ desarrolla dicho concepto en su libro *Imaginarios urbanos*, y explica que lo imaginario y lo real se confunden porque el camino entre lo físico y lo simbólico es de doble vía. Esto ocurre porque la *ciudad vivida* no podría ser tal si no contara con la construcción simbólica que la dota de imágenes y fantasías.

Así pues, el sujeto que recorre la ciudad tiene que privilegiar aquellos aspectos que más le interesan o conmueven, y es así como se crea la noción de *territorio*, categoría que Silva opone a la de *mundo*.

El territorio vendría a ser un espacio diferencial, marcado y recorrido por sus habitantes, quienes al usarlo y nombrarlo marcan los límites en un *croquis* que nada tiene que ver con la noción arbitraria de *mapa*, donde las líneas dibujadas no expresan la experiencia de sus habitantes sino que obedecen a otros intereses de tipo organizativo, político, etc (tal como lo explica Rama en la elaboración de la ciudad letrada como un símbolo que se antepone a la cosa).

El *mundo* es aquello que se encuentra fuera del territorio poseído; aquello que no pertenece a la ciudad vivida por un cierto grupo; aquello que está fuera de los recorridos habituales de un determinado sector de habitantes.

⁴⁸ Los conceptos que hemos tomado de Armando Silva se encuentran desarrollados y explicados detalladamente en el capítulo “De la ciudad vista a la ciudad imaginada” (ver bibliografía al final de este trabajo).

Dichos habitantes viven lo imaginario como si fuera real. Y ahí reside eso que Silva denomina *lo fantasmal*. En este campo, el sujeto urbano elabora su relación con la ciudad (con aquel sector de la ciudad que *le pertenece*).

No está demás decir que Benjamin⁴⁹ también se refiere a ello cuando se detiene a analizar los recorridos realizados por el sujeto urbano. Recorridos guiados por los afectos más que por la conveniencia o la practicidad. Recorridos que privilegian los *monumentos* del paseante moderno: la casa donde se nació, la escuela a la que se asistió, el parque donde se jugó con un amigo.

Es así como en la novela el protagonista regresa al centro en busca del monumento que representa su pasado: la casa de los Bejarano. Y allí encuentra las leyendas que circulan entre los inquilinos, las visiones que la llenan de espanto por las noches, los ya citados chismes, es decir, lo fantasmal. Todo esto, experimentado como algo real. Creencias, leyendas, temores comunes que son vividos por los inquilinos y que dotan al *lugar* del carácter que éste supone: sitio habitado, en contraposición al mundo exterior no conquistado:

[...] aquí todavía es posible la noción del rincón, del refugio, aún es dable una posibilidad de salvación; lo otro es la calle, el viento, la noche, dimensiones físicas que enmascaran, cuando nos hundimos en ellas de modo irreversible [...] algo peor que la muerte: algo peor que el infierno, su paulatina intromisión en la vida (Proaño, 17).

Podemos hacer una comparación con el *lugar* y el *no lugar*, en el sentido en que los entiende Marc Augé. Para dicho autor, el *lugar*⁵⁰ está definido por una idea de totalidad que, pese a los cambios efectuados a través del tiempo, sigue manteniendo la ilusión de permanencia. Tal idea de totalidad viene dada por los relatos de fundación de un pueblo, y en busca de ellos va el personaje de la novela:

⁴⁹ Gilloch (op.cit).

⁵⁰ Ver capítulo “El lugar antropológico”.

regresa al centro de Quito para encontrarse con las historias allí presentes, la arquitectura antigua y, dentro de la casa, las leyendas respecto de su propia familia.

Esto ocurre porque, como lo explica Augé, en el lugar habitado reside la memoria. Y, si bien el centro de Quito también ha sufrido cambios con el paso del tiempo, todavía permanecen los textos que lo narran, los mapas que lo dibujan, el arte que lo caracteriza, la rectitud de sus calles distribuidas geoméricamente alrededor del centro de poder.

Otra es la realidad del Quito moderno, cuyo incontrolado crecimiento sigue el ritmo de una explosión y cuyos espacios están plagados de *no lugares*. Pero vamos a aclarar este concepto en el segundo capítulo, dedicado a *Ciudad de invierno* (novela cuyo escenario es el norte).

Para finalizar este capítulo, queremos que la novela hable por sí misma, ilustrando lo que ya hemos mencionado respecto del *lugar* y su importancia dentro del texto: “[...] todo esto constituye todavía un refugio, un último refugio: ceno, miasmas, ira latente: pero aún un lugar, un sitio al que acogerse, -como la patria para otros-.” (Proaño, 129)

Aquí queda claro que, si bien se trata de un grupo de marginales agazapados en una casa de inquilinato a punto de derruirse, la noción de lugar es indispensable para el ser humano⁵¹. Es por ello que la lucha por el espacio se convierte en un asunto tan importante dentro de la ciudad: poder *estar* en un lugar, protegido de la intemperie, significa estar a salvo del *infierno* (término que, como hemos visto, utiliza el joven Bejarano para describir el caos de la ciudad no conquistada).

⁵¹ Nótese que el *lugar* de Augé bien puede ser equivalente al *territorio* de Silva.

SEGUNDO CAPÍTULO

Ciudad de invierno: el abandono de la ciudad y la desconexión respecto del pasado

En este capítulo nos concentraremos en el análisis de *Ciudad de invierno*, cuyo protagonista realiza un recorrido totalmente opuesto al que hemos estudiado en *Del otro lado de las cosas*.

Abdón Ubidía nos pone frente a un personaje cuyo nombre no llegamos a conocer a lo largo de la narración, y cuya huida del pasado, del centro y del origen está representada por:

1. El abandono del Quito colonial por parte de las familias adineradas cuando éstas se mudan al norte en busca de otro *centro*, dejando atrás a los marginales y desposeídos.
2. El abandono que hace el personaje de la ciudad donde ha vivido: el norte de Quito, la familia, los amigos, el trabajo, en un impulso incontrolable por desconectarse del pasado y del presente, es decir, de todo cuanto conforma su vida y sus relaciones interpersonales.

Para entender este movimiento que constituye una *salida* o, mejor dicho, una *huida* respecto de todo centro (desplazamiento antagónico frente al *regreso* ya estudiado en el capítulo anterior), es importante mencionar que no en vano el protagonista de la historia carece de nombre. Sus raíces han sido cortadas por la llegada de la modernidad y toda la novela gira alrededor de la desconexión con el pasado. No importan su identidad ni su origen, pues él no va a buscarlos.

Al contrario, el lector es testigo del cambio experimentado por el personaje, quien parte de un estado de estancamiento en el seno de la vida urbana moderna y termina en un abandono repentino de la ciudad y de todo lo que ésta significa para él.

Es necesario (si volvemos a comparar el recorrido de Rodrigo Javier Bejarano con el recorrido de este personaje que escapa y sale de la ciudad) notar que los dos son seres marginales. El primero lo es desde la falta de un lugar donde habitar. El segundo lo es desde el abandono de aquel lugar que cree ocupar en la ciudad. Ambos son expulsados por el vértigo del Quito moderno, pero el primero vuelve al centro, en busca de raíces, mientras el segundo elige el vagabundeo en otra metrópoli donde ya nunca intentará tener lo que antes tuvo. Dos extremos que comparten una misma condición, como si los límites de la ciudad moderna empujaran hacia afuera a aquellos que, en busca de un lugar se refugian en la parte vieja, y a aquellos que, dándose cuenta del absurdo de sus vidas, terminan por autoexiliarse.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que el autoexilio puede darse dentro de la misma ciudad, ya que en su espacio coexisten diferentes identidades (aun aquellas que no participan en el sector dominante y que, por tanto, son anónimas desde dicha perspectiva). Así pues, el protagonista de *Ciudad de invierno* escapa a otra ciudad, y es allí donde se convierte en marginal.

Martín Barbero escribe sobre la moderna ciudad latinoamericana:

Resulta entonces indispensable deslindar la nostálgica complicidad con la idea de unidad o identidad perdida, conducentes a un pesimismo culturalista que nos está impidiendo comprender de qué están hechas las fracturas que la estallan. Pues de lo que habla ese estallido es de los *nuevos modos de estar juntos* desde los que los ciudadanos experimentan la heterogénea trama sociocultural de la ciudad.

(Martín Barbero, 26)

Un padre de familia, exitoso en el trabajo, inmerso en la rutina estable, puede atravesar las fronteras urbanas que, como hemos visto en el capítulo anterior, no son fijas ni infranqueables. Le es posible cruzar el límite impuesto por la rutina para visitar aquel mundo prohibido que se encuentra al cruzar cierta calle o al visitar cierta zona de la ciudad. Sin embargo, el protagonista de *Ciudad de invierno* abandona su espacio para no volver. Esto lo coloca en distinta situación: la marginalidad. Voluntariamente renuncia al espacio conquistado para habitar el mundo de los excluidos.

Volviendo a Martín Barbero, es interesante reflexionar en como los *marcos de referencia* en la urbe moderna ya no pueden basarse en las “identidades nítidas, de arraigos fuertes y deslindes claros” (26). Lo viejo y lo nuevo conviven paralelamente, llevándonos a pensar una vez más en las mencionadas *fronteras porosas* con que Benjamin define a los límites que separan (sin excluir) diversos sectores de la urbe.

Atravesar una zona es, en cierto modo, volver al pasado. Entrar en otra es, así mismo, ingresar en la modernidad. Pero no pretendemos detenernos en este punto, pues el objetivo de este capítulo es estudiar el abandono total que realiza el protagonista de *Ciudad de invierno* respecto de su espacio urbano.

Así pues, una vez expuesta la dirección del recorrido de este personaje, pasaremos a un estudio más cercano de la ciudad moderna en tanto entidad en permanente transformación, cuyo desarrollo constante ocasiona una ruptura con el pasado y produce cambios vertiginosos no solo en la ciudad sino en los individuos que la habitan.

La *época*: ruptura entre pasado y presente

Comenzaremos por citar una reflexión del personaje acerca de la ciudad, pues siguiendo la misma metodología del primer capítulo, dejaremos que el texto hable primero:

Es que había tantas cosas de que hablar. Empezando por la misma ciudad, súbitamente modernizada y en la que ya no era posible reconocer las trazas de la aldea que fuera poco tiempo atrás. Ni beatas, ni callejuelas, ni plazoletas adoquinadas. Eran ahora los tiempos de los pasos a desnivel, las avenidas y los edificios de vidrio. Lo otro quedaba atrás, es decir, al Sur. Porque la ciudad se estiraba entre las montañas hacia el Norte, como huyendo de su propio pasado. Al Sur la mugre, lo viejo, lo pobre, lo que quería olvidarse. (Ubidia, 8-9)

Es así como se percibe la ruptura entre pasado y presente, no solo en su dimensión temporal sino en la distribución espacial de las zonas. El habitante de la ciudad aparece, por una parte, conflictuado frente a la caducidad de aquello a lo que está acostumbrado. El avance vertiginoso de la vida lo sobrecoge, pues los emblemas del pasado son aniquilados a pasos agigantados. Y, por otra parte, el cambio traído por la bonanza económica lo llena de expectativas materiales que absorben su vida y le obligan a poner los ojos en el futuro.

El protagonista de *Ciudad de invierno* observa, desde las ventanas de los cafés, desde los automóviles, desde la puerta que separa su casa de ese nuevo mundo, los cambios que, como hemos dicho, también afectan al modo interior en que vive cada persona: “Cambio exterior que parecía exigir, a la par, cambios y readecuaciones en la misma intimidad de las gentes” (Ubidia, 11). Cambios que

pronto dejarán de ser observados por el protagonista para ser experimentados en carne propia.

La modernidad aparece, ante los ojos del personaje, como una amenaza. Pero es una amenaza que atrae su mente, que llena sus pensamientos con el deseo de algo distinto, así como con el hastío frente a lo vivido diariamente. Es por esto último que, haciendo una comparación con la novela de Proaño Arandi, se puede decir que el protagonista de *Ciudad de invierno* realiza también un viaje interno. Esa evolución vertiginosa que el lector presencia conforme avanza la historia es la evolución de un personaje al principio conservador y rutinario que, tras vivir un proceso brusco de dudas y cuestionamientos, termina por huir y abandonarse a la deriva.

Esta doble huida (de la ciudad y del propio pasado) aparece en la narración como un resultado de *la época*:

[...] porque en efecto, todo iba para arriba, y no solamente los edificios y los negocios de todo tipo, sino además, lo que Santiago llamaba el cúmulo de las “experiencias vitales” de las gentes. “Es el petróleo”, decía Andrés. [...] Entonces alguno de nosotros le salía al paso y le decía: “No solo es eso, hermano, es la época”(Ubidia, 9).

Y es aquí donde la narración nos lleva a un punto clave: *la época*. Concepto que, para el protagonista, resume en una palabra la manera de vivir, sentir y pensar de la gente; ese nuevo *estilo de vida* traído por la modernidad. Estilo de vida que representa los cambios que han arrasado con todo aquello que *fue*. He ahí la ruptura con el pasado; esa vertiginosidad que nos revela una ciudad apresurada y distinta, que *escapa de sí misma*⁵² al ritmo enloquecedor de sus habitantes.

Sin embargo, esta ruptura es la que impulsa al hombre moderno a buscar alguna conexión con el pasado, aún si solo fuese en apariencia:

⁵² A lo largo del texto, esta es una imagen recurrente utilizada por el narrador protagonista al observar la ciudad y sus cambios.

No fuimos a ningún lado. Dábamos vueltas por una zona residencial de la ciudad. Oscuridad, bruma, lluvia, los autos que corrían por las empinadas calles, las nuevas casas con algo de iglesias, enormes, silenciosas, los tejados en punta, las paredes blancas o de ladrillo visto, aquella antigüedad puesta al día, estilizada, aquel nuevo esplendor sin pasado que quería adjudicarse de ese modo el suyo (Ubidia, 9).

En los sectores modernos de la ciudad se evidencia la desconexión respecto de la memoria, acompañada por un deseo de retener algo de ese pasado que es, sin duda, necesario como punto de referencia para los habitantes. Sin embargo, el resultado es un vago reflejo que, más bien, permanece en el campo de la imagen proyectada pero que carece de profundidad histórica.

El protagonista repite varias veces a lo largo del texto que *la ciudad escapa de sí misma*. Y ese huir de sí misma implica *escapar de su propio pasado*. Un Quito antes representado en la imaginación de la gente por las beatas, las calles adoquinadas y las iglesias, es ahora la desconocida ciudad que los habitantes deben descubrir a cada momento, pues siempre habrá nuevos pasos a desnivel, edificios de vidrio, gente llegada de todas partes para traer un aire de *mundo*. Y, como hemos visto en el capítulo anterior, la noción de *mundo* es opuesta a la noción de *rincón*.⁵³

El mundo ha entrado en la ciudad, llenándola de *no-lugares* y dotándola de un nuevo rostro. Pero ¿qué son los *no-lugares*?⁵⁴ Para entender mejor el término, comenzaremos por nombrar algunos de los símbolos que representan a la ciudad moderna: los aeropuertos, los centros comerciales, los bares, discotecas y edificios. ¿Qué tienen en común? Martín Barbero, nos habla de “una ciudad configurada a partir de circuitos conectados en redes cuya topología supone la *equivalencia de*

⁵³ Para entender estos conceptos, ver la sección 1.2. del primer capítulo de este trabajo, donde se compara la novela de Francisco Proaño con la teoría de Armando Silva.

⁵⁴ Ver capítulo “De los lugares a los no lugares”.

todos los lugares” (32). Esto significa que, a diferencia del *lugar*, como lo explica Marc Augé el *no-lugar* carece de relación con la *identidad* y con la *ilusión de totalidad* que las sociedades tradicionales asocian con el lugar habitado. Da igual estar en un centro comercial que en otro, por ejemplo (y lo mismo ocurre con aeropuertos, bancos, estaciones, cajeros automáticos, etc.) La ya mencionada *equivalencia de todos los lugares*, si nuevamente hacemos referencia a Martín Barbero, acarrea “la supresión o desvalorización de aquellos lugares que hacían función de centro” (32). Así, el sujeto urbano se aleja cada vez más de aquello que le daba un sentido de unidad y permanencia al espacio ocupado por él y su grupo. Esto ocurre porque en el *no-lugar*, la identidad, la relación con los demás individuos y la historia carecen de significado.

La *época*, en el contexto de la novela de Ubidia, se identifica con el auge petrolero, los automóviles último modelo, las inversiones arriesgadas, el derroche, los fracasos económicos inesperados, etc. La época, además, camina hacia adelante, hacia un futuro inalcanzable pero presente en la imaginación de la gente. Es por ello que la ciudad *escapa de sí misma*, como lo hemos dicho, en un afán por alcanzar esa meta que se encuentra siempre adelante, distinta del pasado, sin deseos de repetirlo ni de parecerse a él.

No podemos evitar una comparación entre el *lugar* de Augé y el *territorio* de Silva, en tanto ambos representan el sitio que ha sido nombrado y delimitado por sus habitantes; el espacio poblado por las fantasías de su gente y definido por una ilusión de totalidad que, pese a los cambios efectuados a través del tiempo, sigue manteniendo ante los ojos de los nativos su apariencia (ilusoria) de unidad y permanencia.

En los relatos de fundación de un pueblo, como lo explica Augé, reside la simbología que marcará unidad en el futuro. Pero, como lo afirma Martín Barbero, la ciudad moderna destierra toda tradición y, por tanto, dicha totalidad y dicha permanencia pierden los pilares que las sostenían.⁵⁵

Esto es justamente lo que ha ocurrido en el Quito de *Ciudad de invierno*, donde el lugar se ve arrasado por el *no-lugar*, o por el *mundo*.

El protagonista de la novela de Ubidia abandona su ciudad ante la constatación de que su vida personal, así como la vida urbana en general, ya no podrán seguir imitando un pasado que se ha perdido de vista. El cambio permanente, que destruye aquello que nace a cada instante para reemplazarlo por algo nuevo⁵⁶, arrastra a los ciudadanos hacia la angustia y, muchas veces, la desesperación. Tal es el caso del personaje que, sin duda, no busca recuperar la identidad perdida sino, al contrario, decide abandonarlo todo porque la imposibilidad de *nombrar* su territorio (de tenerlo como algo asegurado, propio, incluyendo a la esposa, de cuya fidelidad empieza a dudar), desencadena en él una sensación total de desarraigo y desorientación.

Es así como se deja absorber por los espacios no conquistados, por el *no-lugar* que carece de significado y que acarrea una pérdida del sentido de la identidad: la autopista y las avenidas llenas de tráfico pasan a ser los espacios donde el personaje toma sus arrebatadas decisiones. Es cierto que, pese a hallarse a bordo de un automóvil, podríamos comparar sus recorridos con aquellos sin rumbo fijo del paseante. Pero es un recorrido en el que no hay contacto con otros seres humanos (por ejemplo, vemos al personaje atravesar la autopista de norte a sur, bordeando la ciudad sin tener que intercambiar palabra con otros conductores). Sin embargo, su

⁵⁵ Martín Barbero, op.cit.

⁵⁶ Esto lo explica Octavio Paz en *Los hijos del limo*. Ver capítulo “La tradición de la ruptura”.

recorrido tiene como objetivo acercarse a los lugares donde se encuentran los afectos (esos lugares transformados que lo llevan a detener el vehículo en ciertas ocasiones y mirar, con nostalgia, los cambios operados en la ciudad. Una ciudad transformada súbitamente, donde los espacios antes poseídos y nombrados por un grupo, ahora no son más que lugar de paso (por ejemplo, la autopista ha cercenado los bosques donde el protagonista, en su juventud, ha vivido experiencias definitivas: conocer a su esposa, compartir con los amigos, afirmar su identidad en relación a los otros, etc.)

Augé, en su definición del *no-lugar*, lo describe como un espacio en que la interacción entre los individuos es cada vez menor, y nos parece importante resaltar que en la novela de Ubidia nos encontramos con un *paseante moderno*⁵⁷ que atraviesa las distintas *épocas* (norte, centro y sur) en cuestión de minutos. No es el lento caminar del joven Bejarano en la novela de Proaño Arandi. Tampoco se trata del recorrido del paseante del siglo XIX, cuyo deambular sin sentido en medio de las vitrinas y las viejas construcciones está marcado por la cercanía y el intercambio directo entre el observador y el medio que lo rodea: las miradas que se cruzan, el roce accidental (o provocado) de los cuerpos, el diálogo que se establece a través de las distintas maneras del andar urbano.

Nos encontramos, en *Ciudad de invierno*, con un recorrido veloz y distante: el recorrido por el *no-lugar* que es la autopista, así como el recorrido que debe, forzosamente, detener su ritmo a causa del tráfico de las avenidas en las horas pico. Ambos son recorridos en los que el observador u observadores pasan inmersos en sus conversaciones al interior del vehículo (el protagonista y sus amigos), o inmersos en lo que escuchan en la radio, en lo que están pensando para sí, etc.

⁵⁷ El término es nuestro.

Sin embargo, es de suma importancia para esta reflexión tomar en cuenta que los personajes han marcado sus monumentos, han dejado su huella en la ciudad que escapa, haciendo del *no lugar* una especie de *lugar perdido*, esto es, de lugar arrebatado: allí donde ahora están las nuevas urbanizaciones, un día estuvo el bosque de eucaliptos. Allí, donde ahora se levanta un edificio, un día estuvo el cine donde se vivió un encuentro recordado, etc.

De tal manera, vemos que el cambio permanente de la ciudad en crecimiento esconde, tras sus nuevas apariencias, un pasado. No se trata, como hemos dicho, del pasado unificador de todo un grupo humano (ese pasado que tiene el sentido histórico, identitario, comunitario del *lugar*). Es un pasado individual, donde cada ser urbano escribe su propia historia desde los linderos de su propia experiencia (sea ésta la marginalidad, la pertenencia a una clase determinada, etc.) Es el pasado de la *ciudad real*, donde la memoria no es aquel gran discurso que tanto critica Salazar Bondy como algo creado por el poder, sino más bien las diversas voces que narran, como en *Ciudad de invierno*, una historia.

Mientras los sujetos que habitan el *lugar* interactúan entre sí, se relacionan con su presente, con su pasado, con el espacio que los contiene y con los individuos que se encuentran a su alrededor, el sujeto que está en el *no-lugar* interactúa con *textos* (por ejemplo, la pantalla del cajero automático, la máquina que vende bebidas en el aeropuerto, el tablero del automóvil, etc.)

Las nuevas formas de existir en el *no-lugar* conllevan nombres genéricos como, por ejemplo, *pasajero*, cliente, etc., donde quedan excluidas las vivencias de la sociedad orgánica y, por ende, los placeres de la comunicación humana: la risa, el chisme, etc.

Es así como el personaje de Ubidia se siente vaciado de identidad, perdido en la vertiginosidad de una ciudad que arrasa con todo, dejándolo solo frente a la posibilidad de perder lo que es suyo (el matrimonio, el trabajo, la estabilidad), y convertido en uno más de la clase media, con cierta posición económica y posibilidades de ascenso, pero masificado, anónimo, víctima del consumismo y de una búsqueda desesperada de la felicidad.

Los personajes de esta novela mantienen amistades apoyadas en un pasado compartido. Sin embargo, el lector puede ver (a través del protagonista) que ya nada guardan en común; que sus relaciones están regidas por una especie de montaña rusa en donde cada uno está solo: el recorrido urbano que los lleva de bar en bar, de fiesta en fiesta, de calle en calle, y cuyo resultado es una desorientación mayor. Es por esto que el personaje abandona su ciudad: no hay manera de detener aquel tumulto que los envuelve a todos sin excepción.

Sin embargo, antes del abandono presenciamos su lucha por aferrarse a aquello que sustenta la base de su equilibrio: la esposa, los hijos, el trabajo estable. Tres cosas que con la llegada de la *época* han empezado a desmoronarse con increíble facilidad a su alrededor, ocupando su lugar los numerosos intentos de suicidio, las hecatombes financieras (como la ocurrida o, mejor dicho, provocada por su amigo Santiago), los deseos de acumular dinero fácilmente, etc. El riesgo reemplaza a la seguridad y actúa como un factor que tienta a los individuos y los lleva apostar todo con el afán de perder o ganar. El mismo protagonista, al principio convencido de la seguridad de su vida, termina por abandonarla.

Pero ¿qué es la época? Ningún personaje llega a definirla, aunque todos hablan de ella:

A lo cual los demás aportábamos con nuevos argumentos que buscaban persistir en la degustación, en el disfrute, en el enamoramiento de esa palabra como hecha de ecos: “época”, y que era capaz de resumir, en sí misma, todo un conjunto heterogéneo de causas, y mostrarlas de un modo definitivo en forma de un estilo de vida inconfundible, de una manera de reír y de sufrir, de vivir y de morir, inconfundible.
(Ubidia, 9-10)

La época aparece, entonces, como algo que dicta el comportamiento de la gente, como un tiempo que ya no busca parecerse al pasado sino que tiene puestos los ojos en un futuro incierto, al cual se quiere llegar con rapidez. Sin embargo, nadie sabe cuál es la meta que espera al final del camino. De ahí la búsqueda angustiada de la felicidad que lleva a algunos a perderse en las drogas, el alcohol, los casinos y los negocios dudosos, a otros los lleva al consumismo de los bienes que su clase está obligada a poseer, y a otros (como al protagonista de esta historia), los arrastra hacia la marginalidad.

2.2. La modernidad como generadora constante de pasado

Pese a todo lo dicho en el apartado anterior sobre la desconexión de la ciudad moderna respecto del pasado, es interesante notar que otro tipo de pasado se esconde en los límites del sector moderno: ya no es el pasado que dota de unidad a la ciudad, como lo haría el relato fundacional que mencionamos como base de la identidad de un grupo humano y que, según Salazar Bondy⁵⁸, no es más que una mentira para mantener el orden social. No es el pasado que busca desenterrar un Quito conventual, silencioso, envuelto por la niebla, como si se tratara de una idea más que de una realidad. Se trata, más bien, de un pasado personal: el pasado que el protagonista

⁵⁸ Op.cit.

vivió, hace no mucho, en la misma parte moderna de la ciudad. Ese pasado que apenas ha sido vivido pero que ya es pasado debido al crecimiento abrupto de la urbe. Ese pasado reciente que se ve, constantemente, reemplazado por los rostros de la nueva ciudad. El pasado individual que cada ciudadano cuenta al narrar su propia historia.

Ubidia nos lleva varias veces a las laderas del volcán, donde antes estaban los bosques hoy reemplazados por urbanizaciones. Esas laderas, cubiertas y transformadas, son los monumentos que el personaje visita en sus recorridos automovilísticos. Monumentos que, en el sentido que Benjamin le da al término, son aquellos lugares que tienen carga afectiva para el observador.

Así, vemos que el pasado también salta repentinamente ante los ojos de este observador confundido y extraviado en el vértigo de *la época*, pues la parte nueva de la ciudad también se enreda a manera de laberinto:

Poco a poco fuimos recomponiendo lugares, fechas, ocasiones que nos juntaron: tardes de cine, fiestas estudiantiles, paseos en los cuales la jorga de muchachos y muchachas se dispersaba por el afable bosque de eucaliptos (ahora hay allí un barrio con casas de cemento), portando canastos llenos de sánduches y colas (Ubidia, 26-27).

La ciudad moderna esconde su pasado porque su dinámica es la constante renovación: los rostros ocultos tras el rápido crecimiento urbano son recuperados a través la memoria del individuo que recorre, ya sea con la mente o a bordo de un vehículo, los espacios donde se ubican los afectos.

Y, del mismo modo, los viejos símbolos de la ciudad conviven con estos nuevos símbolos (como aquél mencionado en la última cita), pues la ciudad lo abarca todo: desde los conventos alineados de manera geométrica hasta el caos de una ciudad que crece y *escapa de sí misma*.

Por otra parte, podemos darnos cuenta de que en la novela también se privilegian espacios como el café donde los amigos se reúnen a conversar sobre la época y sus cambios. Es un café ubicado en la transitada avenida que aparece como símbolo de la ciudad moderna tanto en la novela de Proaño Arandi como en *Ciudad de invierno*. Esta avenida está llena de cafés que constituyen el lugar de encuentro para mucha gente que traba allí sus relaciones amorosas, amistosas, etc. Por lo tanto, es un ejemplo más de como, a pesar de la modernización de la ciudad, el ser urbano sigue encontrando rincones donde identificarse con su grupo. Estas son, citando una vez más a Martín Barbero, *los nuevos modos de estar juntos* (26) que introduce la modernidad.

No sería extraño hallar en el mismo café a personajes como el joven Bejarano, revolucionario, con su novia también revolucionaria y, una mesa más allá, encontrarnos con los personajes de la novela de Ubidia (que, como hemos visto, son los representantes de la clase media que ansía enriquecerse aceleradamente). Esto significa que la ciudad no es una sola sino que abarca a muchas dentro de su espacio. Y, volviendo a Martín Barbero, las identidades no son nítidas: el joven Bejarano, revolucionario, pertenece a una familia de *alcurnia*, Santiago, el inversionista arriesgado de *Ciudad de invierno*, se convierte en un estafador, y así podríamos seguir con los ejemplos.

Del mismo modo, los lugares conviven con los no-lugares, aunque la diferencia entre un *espacio conquistado* por cierto grupo y un café de la gran avenida reside en que el café de la gran avenida puede dar cabida a identidades heterogéneas. Y, por otra parte, hay un factor determinante: la fugacidad.

Un café en la parte moderna de la urbe puede ser remodelado muchas veces, vendido a un nuevo dueño, o tal vez puede caer en banca rota y verse obligado a cerrar. Lo mismo una discoteca que pasa de moda apenas otra con más luces o distinto decorado atrae la atención de la gente. Por otra parte, la clase dominante conquista sus territorios y luego los abandona para instalarse en otros de mayor exclusividad, siempre que éstos son invadidos por la masa que desea imitar sus gustos. Así pues, la fugacidad es un factor que influye en la urgencia con que el observador moderno recorre su ciudad. Los nuevos medios de transporte juegan un papel de suma importancia en este aspecto, pues hacen posible el recorrido errático del cual nos habla Ubidia.

Hacia el final de la novela vemos como el protagonista aumenta la cantidad de sus recorridos urbanos. Necesita de la velocidad de un vehículo que le permita abarcar las lomas y las partes planas de la urbe en tiempo breve: el tiempo que necesita para elaborar sus acelerados pensamientos, mismos que están matizados por la desesperación.

De tal manera, el ritmo interno y externo del recorrido son paralelos, convirtiendo al personaje en una especie de *paseante moderno* cuyos vagabundeos lo llevan a revivir escenas de su primera juventud, en aquellos bosques ahora reemplazados por urbanizaciones y edificios, y también lo llevan a reflexionar sobre los cambios de la nueva ciudad respecto de la parte vieja.

Se trata, por tanto, no sólo de un recorrido personal sino también colectivo: su memoria individual, conjugada con la memoria de la ciudad; los cambios en su vida personal, conjugados con los cambios de la urbe:

A uno y otro lado del flamante pavimento, de trecho en trecho, asomaban los espacios vacíos, negros, de lo no edificado aún.

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 [...] y luego las casas y las calles 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 no habríamos de ir...(Ubidia, 63-64)

Es así como el personaje narra el recorrido de norte a sur como si atravesara distintas épocas: desde el extremo norte donde se encuentran las más nuevas construcciones, intercaladas por los vacíos de aquello que aún no ha sido construido, hacia el norte ya poblado y lleno de movimiento, más allá del cual se ubican (como en una estrecha y larga fila) el centro, el centro histórico y ,al final de todo, el Sur.

Es interesante comparar la distribución de Quito (cuyas edificaciones respetan la línea larga y delgada que las montañas, a ambos lados, le imponen) con una línea del tiempo donde están marcadas las diversas épocas de la ciudad: al norte lo nuevo, la modernidad. Hacia el sur aquello que se quiere olvidar para siempre. El pasado está cubierto por los nuevos tiempos. Los habitantes de la ciudad moderna no quieren mirar hacia atrás.

Pero ese huir del pasado no implica que el individuo de la urbe sea capaz de desligarse de sus orígenes sin sufrir las consecuencias típicas de la época: el desarraigo y la desorientación. Es por esto que el personaje, al final de la historia, lo abandona todo. Su desorientación es tan grande que ya nada puede hacer para seguir anclado a su estabilidad, misma que aparece ante sus ojos como algo sin sentido. El hastío puede más que el deseo de seguridad: “No tenía sentido volver nunca más a esa casa [...]. Alguien se me moría muy adentro. El personaje que fui entre esas montañas, esas gentes, ese tiempo, agonizaba dentro de mí” (Ubidia, 73-74).

El protagonista comprende que sus actos son un conjunto de movimientos guiados por algo mas fuerte que él: la época. La única manera en que logra enfrentar

aquello es escapando completamente. Por eso su desplazamiento es opuesto a aquél de Rodrigo Javier Bejarano. Huye de todo pasado. Renuncia a todas sus relaciones. Abandona no solo aquello que ha constituido su vida personal sino también aquello que simboliza la vida de su ciudad: las montañas, los atardeceres arrebolados, la lluvia del invierno, la luz azulada que permite ver la cordillera, la neblina de ciertas noches, las modernas avenidas del nuevo Quito, las coloniales construcciones del centro.

Abandona aquello que ha constituido su territorio para salir al mundo y convertirse en marginal:

Han pasado pocos años de esto. Ahora me dejo vivir en una ciudad sin paisaje. No se ven montañas. No se ve el sol, ni llueve nunca. Está como abandonada en el desierto [...] a veces le cuento esta historia a alguna prostituta del puerto. A veces, alguna finge escucharme.
(Ubidia, 74)

TERCER CAPÍTULO

El regreso y el abandono: algunos puntos en común entre dos movimientos opuestos

Después de lo que hemos escrito sobre la ciudad en los capítulos anteriores: la destrucción del discurso ordenador, la pérdida de la tradición y la desorientación del ser urbano moderno, nos parece importante analizar que, pese a ello, esta ciudad múltiple, dividida, con fronteras *porosas*, ciudad que se arma como rompecabezas y se divide como laberinto alrededor de quien la habita, es una ciudad sobre la cual todavía se sigue construyendo un imaginario.

Vamos a concentrarnos en los dos textos analizados previamente: *Del otro lado de las cosas* y *Ciudad de invierno*, pues en ambas novelas se privilegian los mismos aspectos a la hora de narrar la ciudad.

Si bien el primer protagonista elabora su relato desde su regreso al centro, hay partes de la novela que se desarrollan en el Quito moderno, y los símbolos utilizados para describirlo, resultan ser los mismos que aparecen en *Ciudad de invierno*.

Lo mismo sucede con el protagonista de Ubidia, quien elabora su relato desde el sector modernizado y, sin embargo, cuando hace alusión al Quito colonial privilegia los mismos espacios que aparecen en la novela de Proaño Arandi como característicos de aquel sector de la ciudad.

Estos relatos presentan a Quito como la ciudad montañosa, construida bajo el volcán que la protege y amenaza al mismo tiempo, de atardeceres arbolados, muchas veces envuelta en la niebla, sumergida bajo la lluvia y, otras tantas, luminosa

bajo el sol de mediodía. Sus conventos ordenados en forma geométrica y precisa, el pequeño montículo sobre el cual se erige una virgen con alas, la nueva avenida llena de turistas y de mesitas con parasoles donde la gente suele sentarse a tomar un café, etc., le dan a Quito esa unidad que, al pasear en un determinado barrio, pareciera no existir y que, sin embargo, al ser narrada constituye una panorámica de la ciudad; algo así como una radiografía de los sectores urbanos, sus tiempos y sus gentes.

Del mismo modo, ambas novelas distinguen a Quito de otras ciudades latinoamericanas que viven similares procesos de modernización, que experimentan la coexistencia de identidades diversas, la pobreza, la exclusión de grupos marginales, y que también comparten la misma organización geométrica en el centro colonial, la construcción barroca de sus monumentos, etc., pues hacen referencia a ciertas *pistas* que pasan a constituir el imaginario de Quito como algo único y diferenciado.

No es gratuito que al final de *Ciudad de invierno* esté presente la descripción de otra ciudad, con símbolos diferentes e identificables por el lector como característicos de otra capital latinoamericana. Con ello, el imaginario que caracteriza a Quito sobresale como único y distinto de los otros.

Los personajes de ambas novelas han cruzado los límites que separan a la ciudad vieja de la ciudad moderna, y ambos tienen una imagen mental de esa ciudad que han recorrido y que:

se extiende, se extenderá, luminosa y húmeda, envuelta en un suave esplendor, entre los montes abruptos que se yerguen, como divinidades, despedazándose o hilvanada a través de los múltiples campanarios, en el laberinto de las techumbres (Ubidia, 59).

El norte se extiende a lo lejos, entre los montes, como escapando de los campanarios característicos del casco colonial donde se encuentra el narrador de la primera novela. Así mismo, en *Ciudad de invierno*, el personaje narra desde otra perspectiva. La vieja ciudad vista de lejos:

En los atardeceres sin lluvia, desde esa misma zona, uno podía ver hacia el Sur, a la luz anaranjada de un sol oblicuo que terminaba de arder sobre el volcán, el congestionamiento de casas y edificios superpuestos entre sí, contra el perfil redondo de la colina-insignia de la ciudad, recientemente adornada y coronada por una enorme Virgen con alas, que los forasteros confundían con un ángel. Todo aquello envuelto en la suave, tenue, azulencia calígine del crepúsculo. (Ubidia, 61).

Y en cuanto al norte, ambas novelas presentan a la avenida Amazonas (sin mencionar su nombre sino dándonos *pistas*), como símbolo del bienestar económico traído por el petróleo. Es la avenida donde se encuentran los negocios, los cafés, el turismo, los automóviles de lujo, etc.:

Estábamos sentados en una de las mesitas al aire libre del café de siempre. [...] Los jóvenes y los no tan jóvenes pasaban y repasaban por la alegre avenida, ágiles, modernos, despreocupados, buscando un sitio en aquél café o en el restaurante vecino. La moda los confundía en ropajes deliberadamente pobres y ligeros. [...] Y había turistas, hippies, gente errabunda de todo tipo. [...] Las mesas tenían parasoles de colores [...]. Del otro lado de las tupidas filas de autos, estaba el supermercado y por sobre él asomaban las torres góticas de la vecina iglesia. En los atardeceres era hermoso contemplarlas erguidas contra el cielo arrebolado (Ubidia, 10).

Y si ponemos atención al tercer capítulo de *Del otro lado de las cosas*, encontraremos descripciones del Quito moderno donde se privilegian los mismos escenarios:

A mi lado, el flujo de la ciudad se me antojaba precario y frívolo, pero palpable en su incesante metamorfosis, como si yo, allí sentado (en el cafetín), pudiera pulsar un nervio de ese fluir, tocar su corazón disperso y no aprehensible. Allí, lo efímero, lo incapaz de fijeza o rehacimiento, es lo único perdurable: pasaban, entremezclados, dispares, los turistas, los ejecutivos, los empleados que se escapan de los ministerios cercanos a tomar un café, los vendedores ambulantes, los voceadores, las muchachas cuya piel trabajaba con acuciosa lubricidad el sol de ese mediodía translúcido. Más allá, el lento tráfico motorizado complejizaba hasta un insoportable nivel de ruido y destellos el tráfigo de la ancha avenida, que lleva el nombre de un río. (Proaño, 77-78).

La ciudad que tantas veces aparece bañada por un sol intenso, también está descrita en varios pasajes de ambos textos como la ciudad que se diluye entre la niebla. Bajo dicha luz opaca, no se contemplan los atardeceres ni se puede sentir el impacto directo del sol. Así, la ciudad adopta otra cara, como si fuese, una vez más, varias ciudades en una sola.

No podemos ignorar que cuando el protagonista de *Ciudad de invierno* está a punto de abandonar la ciudad, insiste en la *la luz espectral del invierno* como característica de esa ciudad que lo expulsa; y al mismo tiempo recuerda *los atardeceres arrebolados* que, para él, significan una salvación frente a la muerte. Sin embargo la luz fría, azulada, espectral, lo sumerge aún más en sus propias cavilaciones. No hay salvación. La única salida es abandonarlo todo.

Por otro lado, el protagonista de la primera novela decide cometer un crimen cuando su prima lo cita en el balcón que deja ver una ciudad ahogada por la niebla. Tampoco hay salvación, salvo el asesinato de Pardo⁵⁹. La muerte de aquello que representa la modernidad.

Así pues, ambas narraciones nos muestran un Quito con diversas caras: aquella ciudad alegre, iluminada, donde todo va *para arriba* (al menos en

⁵⁹ Pardo, como veremos más adelante, representa a la modernidad en *Del otro lado de las cosas*.

apariencia), y aquella ciudad desesperada, donde los habitantes experimentan la confusión y la angustia, acentuadas por los trágicos contrastes de la luz invernal. De igual modo, el pasado se ve cubierto por la capa imprecisa de niebla que algunas tardes lo envuelve todo, al igual que el futuro incierto, matizado por el temor de no saber hacia dónde se camina.

El insomnio, a su vez, aparece en los dos textos como una instancia para narrar la desesperación que, en ambas novelas, mueve a los personajes. Y esto ocurre porque la noche en la ciudad modernizada ya no es el espacio para compartir con los otros sino, más bien, es el espacio donde se evidencia la soledad que durante el día se disimula gracias al movimiento y al vértigo.

Pero, volviendo a los símbolos que ambos textos privilegian a la hora de narrar la ciudad, no podemos ignorar que en las dos novelas existe un personaje que encarna a la modernidad: se trata de Pardo (yerno de los viejos Bejarano) en *Del otro lado de las cosas*, y de Santiago, amigo del protagonista, en *Ciudad de invierno*. Ambos han cometido delito de estafa en su afán por enriquecerse fácilmente. Ambos reniegan del pasado y de sus formas. Pardo, después de haber perdido todo en un proyecto de construcción ilícito, insiste en que la familia Bejarano debe abandonar el centro para vivir en el norte y poder así construir un centro comercial en la vieja casa. Santiago habla con insistencia sobre el *cúmulo de las experiencias vitales* que hacen del éxito fácil y del fracaso repentino vicisitudes del héroe moderno. Ambos personajes influyen de manera definitiva en las vidas de los dos protagonistas. Sin embargo no entraremos en lo anecdótico. Basta con decir que la modernidad, en uno y otro caso, impide que los personajes puedan aferrarse a aquello que necesitan, pues tanto el joven Bejarano como el personaje de Ubidia encuentran, en la presencia de

Pardo y Santiago, un peligro para aquello que intentan salvar: el joven Bejarano la casa de su familia; el protagonista de *Ciudad de invierno* su estabilidad matrimonial.

Si bien Pardo es eliminado y Santiago denunciado, aunque no vamos a detenernos en este punto, los personajes de la primera novela tienen la certeza de que “los muros, las puertas, las mil máscaras que albergaron entre ellos, se hundirán” (Proaño, 182). Esto significa que la casa de los Bejarano, inevitablemente habrá de transformarse y perecer con el paso del tiempo, al igual que los rostros y máscaras de la ciudad moderna. Ambos protagonistas reconocen, al final, la imposibilidad de pertenencia y permanencia en la ciudad. El devenir se agazapa en todo y en todos. Aferrarse al pasado es imposible. La utopía de la ciudad ideal se ve siempre contrariada por la evidencia de la ciudad real en constante cambio, destrucción y reconstrucción (tres cosas que en las dos novelas estudiadas constituyen características de la ciudad moderna).

Pero hemos dicho, al inicio de este capítulo, que la ciudad cobra unidad a través de los relatos que la narran, privilegiando aquellos símbolos que pasan a convertirse en imaginario. Con esta idea queremos, justamente, cerrar este trabajo.

La modernidad ha acarreado consigo la pérdida de la tradición, así como la deconstrucción de los relatos fundacionales impuestos por el proyecto de ciudad ideal. Más aún, hemos sido testigos del fracaso del proyecto modernizador, pues la ciudad, en lugar de funcionar ordenadamente, con límites claros e infranqueables, es una manifestación de la coexistencia de diversas épocas, grupos humanos, realidades contradictorias, etc. Sin embargo, no podemos ignorar que la ciudad actual, pese a sus múltiples formas y máscaras, también tiene sus propios relatos.

Michel De Certeau, en *La invención de lo cotidiano*⁶⁰, afirma que la pérdida del espacio se da como consecuencia de la falta de relatos (o de su desaparición). Esto es lo que experimentan, justamente, los dos protagonistas de las novelas estudiadas: el joven Bejarano vive la soledad porque carece de un espacio delimitado en la ciudad moderna. Entonces *regresa* al centro en busca de relatos. Quiere encontrar sus raíces y conectarse con el pasado.

El protagonista de la novela de Ubidia *abandona* la ciudad a falta de relatos, pues, al igual que el otro personaje, vive la experiencia *fatalista* que De Certeau apunta como consecuencia de dicha ausencia de delimitación, es decir, como resultado de una *totalidad sin forma* que se experimenta en la ciudad. Es cierto que dicho personaje cuenta con un apartamento burgués, con un trabajo, con una esposa, unos hijos y hasta un grupo de amigos. Sin embargo, los cambios traídos por la modernidad a esa ciudad que hasta hace poco fuera una aldea, lo desorientan y desconectan de su pasado, de sus orígenes, es decir, de aquello que dota de unidad a su vida.

Pero es importante tener en cuenta que al desplazarse por la ciudad en un recorrido al parecer sin sentido, ambos personajes *elaboran* su propio relato.

Ambos protagonistas son a la vez *narradores* de su historia (la novela de Proaño Arandi está presentada incluso a manera de diario personal). Y en ambos casos, el lector es testigo de los recorridos urbanos que cada protagonista realiza en el afán de *narrar*; es decir, en el afán de construir un relato que cobra sentido a medida que el desplazamiento ocurre.

Es así como, según lo explica De Certeau, ambos personajes hacen un recorrido que está regido por sus deseos y necesidades, en contraposición al *orden*

⁶⁰ Cuando nos referimos a De Certeau, utilizamos los conceptos desarrollados en los capítulos “Andares de la ciudad” y “Relatos del espacio”.

funcionalista de la ciudad. Cada uno a su manera, pues el joven Bejarano camina por las calles antiguas mientras el ejecutivo de clase media lo hace en automóvil por avenidas y autopistas; pero esto significa que el *andar* tiene una *retórica*⁶¹, y esta retórica viene dada por el *estilo* (modo de ser y de desplazarse) de cada paseante o narrador, y también por los *usos* que la ciudad impone (por ejemplo un muro que impide el paso, una calle sin salida, etc):

Los caminos de los paseantes presentan una serie de vueltas y rodeos susceptibles de asimilarse a los “giros” o “figuras de estilo”. Hay una retórica del andar. El arte de “dar la vuelta” a las frases tiene como equivalente un arte de dar vuelta a los recorridos. Como lenguaje ordinario, este arte implica y combina estilos y usos (De Certeau, 112).

Ninguno de los personajes de las novelas estudiadas recorre la ciudad siguiendo el camino de la conveniencia o de la practicidad. Al contrario, los dos elaboran su desplazamiento en busca de los recuerdos y las memorias (sean éstas colectivas o personales, como hemos visto). Su afán es el mismo: recuperar el espacio perdido por la invasión de la modernidad en sus vidas o, por lo menos, encontrarse con los recuerdos, con la memoria, dejando regir sus andares por aquello que De Certeau denomina la *geografía poética* (aquella ordenada por las necesidades y los deseos personales) y no por el *orden funcionalista* que vendría a ser, según dicho autor, la *geografía del sentido literal*.

Hay una contradicción entre lo que sería la ya mencionada *administración de los espacios* en el sentido colectivo (según De Certeau, la forma en que la ciudad está construida y distribuida en términos de orden y funcionamiento) y lo que sería el *modo individual de apropiación*.

⁶¹ Terminología de De Certeau

Nos interesa resaltar esta contradicción porque las dos novelas aquí analizadas son la narración de dos recorridos que *hacen y tejen* la ciudad a su manera: “el acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación es a la lengua o a los enunciados realizados” (De Certeau, 110).

El joven Bejarano, al recorrer las calles del centro al azar, va descubriendo las reliquias, las leyendas, los rumores y hasta los chismes que siguen proliferándose día a día. Capta, en su tiempo y en su andar, las invenciones, creaciones y símbolos de diferentes tiempos que, como hemos dicho en capítulos anteriores, coexisten en la ciudad:

Toda la peripecia de Bedón, de Hernando de la Cruz, de Miguel de Santiago, es al cabo, solo, la metáfora, o el punto más extremo de algo mucho más amplio, infinitamente más vasto: toda la ciudad –hablo de la vieja ciudad, mezclada, mestizada, conquistada cien veces-.
(Proaño, 119)

Su andar *hace* a la ciudad, si nos centramos en el planteamiento de De Certeau, pues al privilegiar tal o cual símbolo, está ofreciéndonos la ciudad que él quiere narrar. Aquella que le interesa porque es, a la final, la que desea encontrar. Su motivación es la necesidad personal que lo impulsa a hacer un recorrido y no otro (en este caso, recuperar sus raíces).

Su interés en las raíces y en los orígenes (no solo personales sino colectivos) lo llevan a meterse por los vericuetos de los conventos y los museos, donde el arte (pintura, escultura, literatura, arquitectura) aparece como parte fundamental del imaginario de la ciudad.

Es interesante, si volvemos a Salazar Bondy, recordar que para dicho autor las cuatro manifestaciones culturales mencionadas (arte, arquitectura, música y literatura) constituyen la manera en que los grupos dominantes intentan crear una

falsa imagen de esplendor pasado. El recuerdo de una ciudad señorial mantendría a la población en la miseria, esperando el regreso de aquellos días mejores que, según Salazar Bondy, jamás existieron.

Pero, si tomamos en cuenta los planteamientos que Mabel Moraña hace sobre el barroco latinoamericano en su libro *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, veremos que éste resulta ser una apropiación del discurso dominante para cuestionar el poder. Más aún, para fundar lo latinoamericano en oposición a lo europeo⁶².

Y esto es lo que el joven Bejarano encuentra en sus recorridos: esa diferencia que hace de su ciudad una distinta a las demás. A medida que recorre el laberinto colonial, descubre el imaginario que sus palabras narran. Una ciudad que no es copia del modelo español, sino más bien discurso original y único. Su narración es una especie de *sinécdoque* gramatical, retomando lo que plantea De Certeau⁶³, pues amplifica el detalle gracias a la cercanía que le permite su recorrido. Ha regresado al centro en busca de relatos, y los va reconstruyendo con su andar.

El personaje de *Ciudad de invierno*, mientras tanto, nos ofrece una figura que De Certeau compara con el *asíndeton* gramatical, pues al ser sus recorridos en automóvil, muchas veces tenemos una *miniaturización* del entorno. Esta es la visión panorámica a la que ya nos hemos referido con anterioridad.

Sin embargo, tratándose de un *paseante* (pese a que su recorrido es a bordo de un vehículo), vemos que su movimiento es una huida desesperada de la pérdida de espacio. Ha comprendido o, mejor dicho, comprenderá en el transcurso de sus vagabundeos, que ya no podrá recuperar aquello que le diera sentido y unidad a su vida.

⁶² Ver capítulo “Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica”.

⁶³ Op.cit.

Su andar por la ciudad, esto es, su narrar la ciudad, es un movimiento desesperado y vertiginoso donde las invenciones crecen desproporcionadamente y lo llevan al límite de la locura. Ha descubierto que la ciudad habrá de seguir transformándose y que ya no tiene sentido alguno permanecer en ella o intentar recuperarla como fue.

CONCLUSIONES

Después de todo lo dicho en estos capítulos, podemos resumir ciertas reflexiones que se han desprendido de nuestra lectura cultural de las dos novelas.

Tanto *Del otro lado de las cosas* como *Ciudad de invierno* privilegian a la ciudad de Quito como un personaje principal que determina al sujeto urbano. Justamente dicho sujeto, en ambos casos un narrador protagonista, elabora una *radiografía* de los fenómenos ocurridos en la ciudad a partir de la transformación de una sociedad agraria en una sociedad urbana: nuevos modos de estar juntos, nueva distribución del espacio geográfico, nuevos conflictos generados en el habitante de la ciudad.

A pesar del recorrido en dirección opuesta que cada protagonista realiza al atravesar Quito, ambos hablan *desde la marginalidad*. Esto ocurre porque ninguno de los dos logra asimilarse a los cambios traídos por la modernización a una ciudad que, hasta hace poco, había sido una *aldea*. De aquí se desprende el carácter de la nueva ciudad como un lugar de exclusión que, inevitablemente, provoca la existencia de desadaptados (tal es el caso de los dos protagonistas).

Las polaridades que dividen al mundo en norte-sur y centro-periferia se reproducen en la ciudad de Quito y aparecen reflejadas en su literatura⁶⁴. De ahí que la realidad presente en *Ciudad de invierno* y *Del otro lado de las cosas* sea una *realidad fragmentada*. Esto ocurre porque los cambios traídos por la modernidad acaban con los *valores absolutos*.

Por otra parte, la conexión entre presente y pasado ha sido rota con la llegada de la modernidad. La distribución espacial de la ciudad lo evidencia, así como la desorientación del sujeto urbano que *no encuentra un lugar* en su propia ciudad y

⁶⁴ Si se quiere profundizar en este punto, ver el ensayo de Bárbara Schultz, citado en el capítulo anterior.

que, por ello, busca apropiarse del espacio a través de sus recorridos guiados por la *propia necesidad* más que por la *funcionalidad*. Esto evidencia la oposición existente entre *la administración de los espacios urbanos* y *la apropiación personal* por parte del sujeto. La lucha por la conquista del espacio es una constante en la ciudad de hoy.

El sujeto que narra *hace* a la ciudad, pues privilegia aquello que para él tiene relevancia. La nueva literatura ya no intenta unificar la realidad, y los personajes ya no hacen *grandes cosas*. Es importante poner atención al discurso de las dos novelas, construido por diversas voces sociales, opuestas entre sí.

Del otro lado de las cosas y *Ciudad de invierno* reúnen las características de la nueva novela ecuatoriana y, debido a que sus respectivos protagonistas hacen un recorrido en dirección opuesta dentro de la ciudad de Quito, han sido escogidas para demostrar que la ciudad modernizada no permite una conciliación entre el presente y el pasado, vaya a donde vaya el sujeto urbano. La ciudad moderna, en definitiva, se ha convertido en el *fracaso* de la ciudad *ideal*.

BIBLIOGRAFÍA

- Ansaldó, Cecilia. "El cuento ecuatoriano de los últimos treinta años". *La literatura ecuatoriana de los últimos 30 años (1950-1980)*. Quito, El Conejo-Hoy, 1983.
- Araujo, Diego. "Tendencias en la novela de los treinta últimos años". *La literatura ecuatoriana de los últimos 30 años (1950-1980)*. Quito, El Conejo-Hoy, 1983.
- Astudillo, Alexandra y Dávila Vásquez, Jorge. Introducción. *Cuentos escogidos*. Por Abdón Ubidia. Quito: Libresa, 1994. 11-55.
- Augé, Marc. *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 1992.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Cueva, Agustín. *Lecturas y rupturas: diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador*. Quito, Planeta del Ecuador, 1992.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano, I Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana, 1996.
- Gilloch, Graeme. *Mith & Metropolis. Walter Benjamin and the city*. USA, Polity Press, 1997.
- Hayek, María Isabel. "Viene la muerte callada en la saeta: Del otro lado de las cosas". *Kipus, revista andina de letras* (Quito), 12 (2001): 165-178.
- Martín Barbero, Jesús. "La ciudad virtual. Transformaciones de la sensibilidad y nuevos escenarios de comunicación". *Revista Universidad del Valle* (Cali) 14, agosto 1996: 26-37.
- Moraña, Mabel. *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México, UNAM, 1998.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix

Barral, 1987.

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

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

Salazar Bondy, Sebastián. *Lima la horrible*. México, Era, 1984.

Schultz, Bárbara. “El imaginario urbano en *El secreto* de Javier Vásconez y *Sueño de lobos* de Abdón Ubidia”. *Kipus, revista andina de letras* (Quito), 13 (2002): 27-36.

Silva, Armando. *Imaginarios urbanos. Cultura y comunicación urbana*. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1997.

Tinajero, Fernando, *De la evasión al desencanto*. Quito, El Conejo, 1987.

Ubidia, Abdón. *Ciudad de invierno*. Quito, Eskeletra, 1999.

Vallejo, Raúl. *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX. Antología crítica*. Quito, Libresa, 1999.