

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Literatura

Mención en Literatura Latinoamericana

**La identidad narrativa del médico legista Arturo Fernández de la
trilogía de novelas de Alfredo Noriega**

Juan Nicolás Morán Villagómez

Tutor: Leonardo Pedro Valencia Assogna

Quito, 2023



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Juan Nicolás Morán Villagómez, autor del trabajo intitulado “La identidad narrativa del médico legista Arturo Fernández de la trilogía de novelas de Alfredo Noriega”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Literatura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

30 de octubre de 2023

Firma: _____

Resumen

El médico legista Arturo Fernández, protagonista y narrador de la trilogía compuesta por las novelas *De que nada se sabe*, *Tan sólo morir* y *Eso sí nunca* de Alfredo Noriega, es un personaje de ficción que da cuenta de una de las innumerables fisuras del funcionamiento del mundo contemporáneo plasmado en la urbanidad Quiteña de finales y principios de milenio; la limpieza civil de esta urbe prácticamente calcada, pero de todas formas figurada por Noriega, se da mediante la anulación integral de su vida como ser sintiente y pleno. Esto es precisamente lo que lleva a Arturo Fernández a narrar y a poner en evidencia que lo hace con la predisposición de llevar un proceso de interpretación propia frente a sus sentimientos y esfuerzos más humanos, por fuera de los automatismos adquiridos para ejercer su oficio de legista. El objetivo de este trabajo de titulación ha sido demostrar la validez de esta lectura, siguiendo los rastros discursivos proyectados en las tres novelas y conjugándolos con un aparato teórico que la justifica.

La concatenación metodológica de estos dos ejes – el temático y el discursivo – ha sido llevada a cabo dentro de los límites de una aproximación exclusivamente hermenéutica. Ningún componente bibliográfico, en este sentido, resulta superficial o menor. Esta concatenación ha sido sustentada con atenta consideración al sentido serial que es inherente a la naturaleza de la trilogía; cada capítulo devela una interpretación de cada novela que se circunscribe a la lectura integral que propongo. Por ser un producto también literario, resulta asumible que la demostración que me he propuesto con este trabajo se ha dado con satisfacción, por lo que concluyo lo que me he propuesto: que Arturo Fernández debe su existencia de personaje de ficción a su disposición de narrar y a la realización de la misma; a su *identidad narrativa*.

He apostado por que lecturas posteriores consideren este trabajo de titulación como una unificación posible de las tres novelas, y que a partir de ello se resalten las incontables particularidades de cada una de ellas y de todo este universo de ficción. Espero que este primer esfuerzo dentro de los límites hermenéuticos incentive futuras consideraciones por fuera de ellos.

Palabras clave: disposición narrativa, (auto)interpretación, espacio liminal, novela policial, inenarrabilidad, residuo interpretativo.

Tabla de contenidos

Prólogo	9
1. Narrar lo inenarrable.....	9
2. Poblar el mundo del legista.....	16
Capítulo primero Palpar las aleaciones carnosas de un espacio liminal	19
1. Preámbulo: Del todo.....	21
2. Primer día: Entre paréntesis.....	22
3. Segundo día: De las premoniciones.....	36
4. Tercer día: De las casualidades, mágicas causalidades.	44
5. Cuarto día: Presente deshumanizado de afectos	49
Capítulo segundo Doble detective.....	53
Capítulo tercero Cementerio de signos	73
Epílogo.....	87
1. ¿Para qué la verdad?.....	87
2. Esquitofrenia	88
Lista de referencias:	91

Prólogo

Estas entidades de la literatura están entre nosotros.
 No
 estaban allí desde la eternidad como (quizá) las
 raíces cuadradas y
 el teorema de Pitágoras, sino que, a estas alturas,
 después de haber
 sido creadas por la literatura y alimentadas por
 nuestras inversiones
 pasionales, existen y con ellas debemos echar
 cuentas
 (Eco 2002,19).

1. Narrar lo inenarrable

¿Cómo narrar lo que parece no poder habitar en las palabras? es una pregunta que nos asalta, no en un acto de entregarnos al oficio de escribir, sino en la esterilidad misma de reducir al discurso nuestras experiencias más aberrantes. Es una necesidad humana siempre insatisfecha, una obviedad que se ha hecho evidente, por ejemplo, en la historia de la interpretación por sus repetidos intentos de explicar o dejar que el discurso hable por sí solo, arrebatando y devolviendo la autoridad a los textos (Iser 2000).¹ No es una pregunta nueva, si bien su relación más estrecha con la escritura es de una contemporaneidad admisiblemente evidente, sobre todo en tanto que la maquinaria humana moderna, en su obstinada renovación racional, se asegura de someter el orden de la vida con la fuerza no tan transparente de su luz artificial, como si intentara tapar el sol, iluminando a toda costa, soterrando su suciedad. Este es el cimiento que nos guarece por encima de los movimientos subterráneos de todo lo que no podemos someter; nos sentimos seguros, con los pies en una superficie – fría e infértil – pero superficie al fin, tierra de nuestra *lógica moderna* en “su nuevo principio unitario de coherencia o estructuración de la vida social civilizada, y del mundo correspondiente a esa vida” (Echeverría 2010,14), donde lo inenarrable no necesita de grandes acontecimientos más que de sus propios desperfectos.

¿Cuánto vale la vida así? ¿Una vida? ¿Y su cuerpo? Hay cuerpos de desecho y cuerpos que desechan la suciedad. Hay contenedores raídos – desechos testigos – y

¹ En los capítulos *The Authority of the Canon* y *The Hermeneutic Circle* de su libro *The Range of Interpretation*, Wolfgang Iser aborda la problemática de la intervención explicativa sobre textos canónicos y el surgimiento de la hermenéutica, todo esto desde una perspectiva histórica sobre algunos casos puntuales.

cuerpos para trastornarlos. Después hay más cuerpos para clasificarlos, y otros que, sin siquiera ser testigos, los depositan. La vida urbana y la lógica moderna están incrustadas en una herida muda que no drena porque no puede permitirse sangrar; pero el cuerpo sometido debe hacerlo, debe dejar fluir de él lo que no se acumula en la superficie racional del mundo para acumularse sobre su propia existencia. Hay maneras de sangrar, de sobrevivir debajo, de golpear el cemento y no producir más movimiento que el de un telúrico grillo; de abrir poéticas que esperan casi silenciosamente ser leídas. Arturo Fernández, médico legista de la trilogía de novelas de Alfredo Noriega, se desangra en fluidos secos que, a no ser que nos detengamos a contemplar su cauce, desembocan en ningún otro desagüe que el de sus propios sentidos, doblados hacia adentro, como un par de medias. Arturo Fernández existe porque narra, porque abiertamente manifiesta la necesidad de hacerlo y porque, con ese impulso, habita en ese mundo.

El universo compuesto por las novelas *De que nada se sabe*, *Tan sólo morir*, y *Eso sí nunca* es sobre todo el del relato de una vida en un grito mudo, en plena cara de la otra cara de su ‘tierra firme’, de lo que se afianza con confianza y cree que no levita; pero lo hace, dejando al legista – este cuerpo que desecha – nada más que sus más mundanas envolturas. *La identidad narrativa* es un concepto que emerge de este universo como lo que, en su génesis, lo construye, y cuyo impulso inicial hace que continúe existiendo. Narrar, para Arturo Fernández, es un oficio de largo aliento que solamente toma significado por cómo lo hace a través de su agotamiento. ¿Qué movimientos generan sus gritos, sus golpes de palmas abiertas al otro lado del concreto sobre el que yo también piso? No me propongo dar una respuesta, sino de poner en manifiesto la apertura de una lectura personal que no incurra en una fácil aclaración de lo que está escrito, iluminándolo con “[mi] certeza inmediata de eso que está sucediendo: mi emoción, mis representaciones [que] marcan un primer perfil” (Starobinski 1974,29). Me propongo reconocer a Fernández debajo, guareciéndome de una amenazante nube quiteña de desvío, tan proclive a ello como se podría ser frente a un tipo de narrativa tan provocadoramente referencial del mundo material, vislumbrando de a poco un camino crítico que, como el significado de narrarse para este médico legista, va haciéndose visible “volviendo sobre la huella de su marcha” (12).

Arturo Fernández es un médico legista de la ficción narrativa ecuatoriana de fines de milenio. Hay decadencia; Quito crece, y con ello se impone una maquinaria humana que nos hace propensos a reflexionar poco sobre lo que no podríamos imaginar, por ejemplo, sobre el verdadero oficio de un médico legista. En primera instancia, Arturo

Fernández no es tanto un objeto del destino como una consecuencia consciente de su personalidad y su elección: “porque uno es lo que es, un pobre tipo, educado en colegio de curas, abridor de muertos, galán de última categoría, lleno, en definitiva, de cuidadosas esperas”(Noriega 2018b,129). A lo largo de las tres novelas, Arturo Fernández se ve inmiscuido en acontecimientos detectivescos que son causales de su elección, por un lado, pero también atribuibles a los desenlaces de un universo que camina solo, cumpliendo su destino. Las tres novelas son narradas en dos planos narrativos que establecen un juego dialógico, como si fueran parte de una misma conciencia; ambas conciencias, sin embargo, también parecen cumplir un destino: el narrador en tercera persona se transforma en un espejismo de la conciencia presente y viva del legista, su *yo* por fuera de un *espacio liminal*² (Iser 2000a) que, como él mismo declara en el preámbulo de *De que nada se sabe*, se equipara al tropo de un par de “paréntesis puestos a su vida” (Noriega 2018b,14).

Casi todos los personajes mueren alrededor de Fernández; él se queda, por el contrario, como un cuerpo incrustado en el oficio, en medio de una modernidad que se sostiene sobre su imposibilidad de detener el arribo de los cadáveres a su mesa de autopsias. El esclarecimiento de la verdad no le es útil, tampoco, algo que queda evidenciado en *De que nada se sabe* por su esfuerzo de esclarecer si el montubio Wilfrido Arenas ha sido el asesino y violador de la médica interna María Augusta Chiriboga, cuyos cadáveres comparten un lugar de levantamiento. Arturo Fernández convive con ellos como si tuvieran vida, o como si él perteneciera a su mundo. Este médico legista está entre dos mundos, y nunca deja de estarlo, por eso, la lectura de la trilogía toma sentido en su agotamiento; solamente hasta llegar al epílogo de *Eso sí nunca* se hace posible confrontar su mundo ficticio con el mundo lector, y con ello, atribuirle un significado (Ricoeur 1985e,loc.3737).³ Este significado, aunque es individual, no puede quedar desprovisto de la generalidad de que Arturo Fernández cumple con una disposición narrativa con la que trata de interpretar la *conciencia liminal* que, en principio, ejerce su oficio, pero que se ha tomado su vida entera. Su ejercicio narrativo se extiende en tres

² Este es un concepto que Wolfgang Iser explora con detenimiento en *The Range of Interpretation* como el residuo que todo acto de interpretación no puede transponer (traducir) por completo entre dos registros. La primera parte, *Introduction*, lo plantea con claridad.

³ Paul Ricoeur propone una conceptualización de tres relaciones miméticas narrativas: *mimesis*¹ como la relación lingüística más directamente ligada con el significado (la semántica), *mimesis*² como el plano configurativo de una narración que resulta en un mundo unitario y verosímil, y *mimesis*³ como el umbral de contacto entre este mundo y el mundo de la vida del lector.

novelas, como si estuviera tratando de eliminar el residuo que de este acto de interpretación inevitablemente queda (Iser 2000^a,6).

Por este sendero de *resistencia lectora*, apelo al sentido de la trilogía como una gran abertura del mundo ficticio al mundo lector, “como una ventana que recorta una perspectiva del paisaje de fondo” (Ricoeur 1985c,loc.2317), abriendo un tiempo y unas conciencias otras que están garantizadas por una operación mimética que ha calcado la materialidad quiteña, y que trata de poner en crisis su idiosincrasia. Quizás este sea el artificio que Noriega emplea para mantenernos comprometidos con la causa narrativa de Arturo Fernández. Las tres novelas logran proyectar una conciencia que fluye en su tiempo propio dentro de este mundo ‘calcado’, interpretándose en espacios que son parte de la materialidad civil de Quito. *Tiempo y conciencia*: al verificar los rastros de mi proceso metodológico, encuentro que la identidad narrativa de Fernández ineludiblemente se apoya en estos dos. Son, para mi investigación, inseparables. Se encuentran encarnados, como él mismo se encuentra encarnado a su oficio, sangrando sin sangre visible, que fluye y que sangra narrando.

La gran problemática discursiva de la relación entre ambos narradores tampoco queda clara sin un agotamiento. Solo extensivamente, su verdadera poética se conjuga con su forma para dar cuenta de la operación interpretativa del legista Fernández, a partir de un estado de desdoblamiento entre una conciencia que da testimonio de su *yo narrativo* – de su conciencia más humana, entumecida para ejercer el oficio – y la de un tiempo omnipresente y cronológico que existe para revelar su existencia no-percibida del mundo, que llega a mirarlo como un personaje (a partir de *Tan sólo morir*), que sin resultar inverosímil o no-fiable, no queda exenta de marcas subjetivas, ni de una necesidad de personificación que se manifiesta constantemente. La voz del narrador en tercera persona está entre lo que el legista ha puesto “entre paréntesis” de su conciencia del mundo y una conciencia del oficio que empieza a *desliminalizar*, que se ha tomado todo ese mundo. Esta relación es propia de un *espacio liminal* “cargado de un dinamismo que intenta descargarse hacia algo más” (Iser 2000c,154), y por eso es importante mantenerla en vigilancia. Identificar un patrón de su dinamismo es uno de los pilares que fundamentan mi tesis, y todo significado que se le pueda atribuir.

Aun cuando, temáticamente, los movimientos más trascendentales de Arturo Fernández corresponden a su agenciamiento por fuera de la institucionalidad, – del oficio pasivo de la morgue hacia un papel casi detectivesco, pero involucreadamente fútil – como personaje se aleja mucho menos de la legalidad institucional que otros detectives que se

agencian en un Ecuador ficticio como espacio narrativo (Cordero 2013).⁴ Precisamente esta futilidad queda manifestada por un intento estéril en cada novela: el esclarecimiento de una verdadera identidad en *De que nada se sabe*, la advertencia de un peligro de muerte en *Tan sólo morir*, y el esfuerzo por desenmascarar a la Policía Nacional en *Eso sí nunca*. Dejando de lado estos gestos inefectivos, su separación con la ley y con el sistema es puramente discursiva, subjetiva e idiosincrática, mas no operativa. Arturo Fernández sale a esclarecer las causas de la muerte, pero es ella que sale a buscarlo a él todos los días, como si el destino lo hubiera elegido para ello. Su figura actante es prácticamente opuesta a la subversión, aunque su empeño discursivo y actitudinal sea a todas luces lo que se encarga de compensarlo. Por sobre todo, Arturo Fernández interpreta, narra, y sobrevive.

¿Qué cambia en el discurso con el despliegue narrativo? es decididamente el camino de las huellas que buscar. Grosso modo, el que este distanciamiento del legista con el sistema sea casi exclusivamente discursivo corrobora de entrada la idea de que la exploración es de un espacio individual, un espacio que el cuerpo y la conciencia negocian de forma performativa, un espacio liminal entre al menos estos dos registros de interpretación (Iser 2000^a, 5-7). ¿Acaso los mismos títulos de las novelas no nos dicen cómo éstas quieren ser leídas? Del existencialismo de *De que nada se sabe* – cuyo nombre es explícitamente apropiado del poema de Borges – hacia dos novelas negras donde *Tan sólo morir* puede ser una simple e inocente ilusión frente a la maquinaria humana moderna y su “principio unitario de coherencia o estructuración de la vida social civilizada” (Echeverría 2010,14), y *Eso sí nunca* una aseveración que trae a Arturo Fernández de vuelta a la imposibilidad de su existencia frente a la vida más común, dentro y fuera de la morgue. El legista nunca deja de narrar, pero su entrada diegética como personaje también nos llama a ser vigilantes con sus actitudes, y cómo finalmente estas y su discurso ponen de manifiesto el recorrido de un proceso de *desliminalización* y la perpetuidad que significa intentar superar sus residuos, enunciada explícitamente en el epílogo de *Eso sí nunca*. Arturo Fernández se ancla a su oficio de legista, y con ello también a intentar interpretarse una y otra vez.

⁴ Guillermo Cordero hace un análisis de la figura detectivesca en las siguientes novelas policíacas ecuatorianas: *La arcilla indócil* (1951) de Arturo Montesinos Malo, *El destino* (1953) de Pedro Jorge Vera; *Háblanos, Bolívar* (1983) de Eliécer Cárdenas; *La reina mora* (1997), *Los archivos de Hilarión* (1998) y *Condena madre* (2000) de Santiago Páez; *Anillos de Serpiente* (1998) de Juan Valdano, *La muerte de Tyrone Power en el Monumental del Barcelona* (2001) de Miguel Donoso Pareja, *El caso de los muertos de risa* (2001) de Leonardo Wild; *Sara y el Dragón* (2003), *El cadáver prometido* (2006) y *La conexión argentina* (2009) de Rocío Madriñán, y *El último caso del Guatón Ramírez* (2007) de Leonardo Escobar.

Jean-Luc Nancy se preguntaba por la posibilidad de la representación cuando parecía que en la segunda guerra mundial los campos de concentración la habían dejado devastada, bloqueada y petrificada (Nancy 2005^a, loc.927). No podría coincidir más con una proposición como que “tal representación no querría ser ‘de los campos’ sino poner en escena su irrepresentabilidad como tal”, es decir, “no ser expresada como un objeto, sino que se la inscriba al nivel mismo de la representación, como su textura misma, o como la verdad de su verdad” (loc.972-995). La referencialidad tan directa del espacio urbano de Quito desde el universo de ficción hacia el mundo lector es un riesgo que Alfredo Noriega toma frente a la posibilidad de caer en una fácil representación urbana y cultural; lo resuelve inscribiendo la historia de una vida en ese universo – la verdad de la verdad del legista – la existencia que atraviesa las tres novelas para que esas referencias no sean *reales*, sino se mantengan dentro de la esfera de ficción como *símbolos literarios* que se orientan hacia adentro (Ricoeur 1985^a,loc.354-366). Pese a que efectivamente hay una carga dialectal en el habla de los personajes, la construcción de Quito como espacio narrativo tiene su origen afuera de la enunciación, desde unas miradas subjetivas sobre lo material y lo intangible de la urbe.

Pese a que hablar de Arturo Fernández es hablar de toda la trilogía, cada novela es indiscutiblemente un mundo particular. Tomemos en cuenta solamente su riqueza intertextual, su manera de relacionarse con el mismo mundo literario, y con el archivo. Desde la poesía tardía de Borges, de Louis-Ferdinand Céline hasta la Ilíada, parece querer superarse todo límite temático, todo espacio y tiempo mimetizado, todo código o gran narrativa para aludir a una problemática sobre la función humana en la organización del mundo material. A partir de esta intertextualidad se genera un efecto *constelativo* que saca la historia de su ensimismamiento y de toda lectura reduccionista. La función de estas relaciones intertextuales se parece mucho al de un *montaje*, que genera una *constelación de sentido* a partir de elementos distantes, un movimiento periférico que genera una hendidura, una irrupción que se hace visible como artificio *de y por* “lo que falta” (Capannini 2013,47-8). ¿Es una búsqueda más profunda que la (auto)interpretación la que lleva a cabo el legista? Dejando de lado toda operación narrativa y actitudinal de su parte, el que la literatura habite en el universo de la trilogía podría abrir la posibilidad de leer a Fernández como un ser que ha buscado interpretaciones siempre, antes de disponerse a narrar.

Para empezar a aterrizar lo que me planteo, es crucial entender que Noriega, al inscribir la historia de una vida en ese espacio narrativo de Quito que nos resulta tan

irresistiblemente *real*, inscribe una subjetividad intensa y sostenida a la que atender. Como médico legista y personaje en las tres novelas, Arturo Fernández protagoniza un gesto detectivesco que representa el absurdo y lo estéril; no hay renacimiento ni vida nueva para él más que la contemplación de su propia impotencia. Ni siquiera, me aventuro a afirmarlo, hay una toma de conciencia nueva. Se sabe condenado, como si una parte suya hubiera contraído la muerte mientras su inextinguible humanidad viva necesitara salirse por los poros. Como conciencia que narra, sin embargo, el flujo humano queda representado por su flujo discursivo, en un acto de interpretación que se da también a nivel corporal, no de escribir *con* sino *desde* el cuerpo como fuente de memoria y conocimiento, como un registro que necesita ser transpuesto en algo más, en un oficio que de todas formas se trata de “ir descifrando símbolos, signos, desarmando arcanos, interpretando como se puede, atando cabos. Tratando de entender esta llamada realidad que nos rodea”, como diría Luisa Valenzuela (Ramos Ortega 2011,391-2).

Considerando todo esto, me parece casi inevitable decantarme por (re)leer la trilogía como una *puesta a prueba* frente a la imposibilidad, por el lado más temático, y también como una necesidad interpretativa, por el lado más poético de narrar. Arturo Fernández encarna la necesidad más humana de todas: fluir, sangrar, narrar para probarse humano. Con esto, también aterrizo la lectura de César Carrión sobre *De que nada se sabe* y reflexiono sobre que “la novela de Noriega, como el poema de Borges, [repitan] una sola pregunta, la más grave de todas las dudas humanas, la pregunta por la condición humana, formulada de infinitas maneras desde que existe la conciencia sobre el mundo”(Noriega 2018b,12). Me parece que el caso de Arturo Fernández es mucho más específico y pragmático, y aunque el existencialismo sea indiscutible latente en toda la trilogía, éste no se deriva tanto de una ‘gran condición humana’ como de una mucho más específica en su temporalidad y locación: la subjetividad de un médico legista que lleva a cuestras la limpieza del orden civil quiteño, siendo sus manos las últimas que tocan el desecho orgánico que cae por las graves fisuras de su propio funcionamiento.

Tomando en cuenta la disposición narrativa que los preámbulos de las dos primeras novelas hacen tan explícita, esta trilogía es un gran relato donde no parece haber una gran duda; si acaso una mínima, ha sido urgente desenmascararla. Haber elegido su oficio “por el anonimato” (Noriega 2018b,13) es con lo que Arturo Fernández echa cuentas, narrando – en un primer nivel – , pero también poniendo en escena gestos actantes que resultan inútiles frente a la decadencia del orden urbano. Esto, y también sus monólogos (auto)narrados frente a los cadáveres, dan una confirmación de su

intrascendencia entre los dos mundos que habita. Arturo Fernández no está seguro de quién es, ni de lo que hace. Como él mismo admite, “[su] ciencia quizás sea simplemente aceptar que [su] vida adquiere sentido entre los muertos que [examina]” (Noriega 2010,11). Arturo Fernández es una *frontera ambulante* que vive en un espacio entumecido, donde inventa un anclaje en arenas movedizas para reconocerse entre los demás (Miano 2016,53), vivos y muertos.

2. Poblar el mundo del legista

Y la novela como un todo, en sus muchas reflexiones autorreferenciales, pide a los lectores que se pregunten qué les ocurre, también a ellos mismos, mientras leen (Nussbaum 2016,269).

El involucramiento es una condición que se nos plantea de principio a fin – del primer preámbulo al epílogo – en toda la trilogía. Si Irene Vallejo aboga por la idea de que la lectura nos hace personas más empáticas, que “las historias despiertan emociones y [que] nos implicamos en ellas como si nos sucedieran a nosotros”(2020,30), me he planteado la relación más estrecha entre lectura y experiencia como el lugar fértil de donde emerja una *teoría de lectura* que se encamine por los recorridos individuales de cada lector. Paul Ricoeur sostenía que una obra literaria solamente adquiere significado en el umbral de intersección del mundo proyectado por el texto y el mundo de la vida del lector (mimesis 3), pero que esta confrontación de ambos mundos requiere, por su parte, que nos encomendemos precisamente a una *teoría de lectura* (Ricoeur 1985e, loc.3737). La *(des)liminización* que sostengo como significado para el despliegue narrativo del médico legista solo es accesible en un agotamiento doble, de dos poéticas simultáneas: la del legista, al narrar sostenidamente y poner en marcha el mundo de ficción, y la del lector, en tanto involucramiento también extensivo como teoría de lectura. Apelo, sin embargo, por un involucramiento más intenso, uno de sensata *coexistencia*.

Una vez más, la referencialidad tan irresistiblemente *realista* de Quito como espacio narrativo no es gratuita. La trilogía nos atrae con sus encantos misteriosos – lúgubres – y nos pide que entremos a formar parte de su mundo moral y enigmáticamente apasionado, pidiéndonos con ello sucumbir con paciencia, ser maleables y pasivos y abrirnos a sus misteriosas influencias (Nussbaum 2016,277). Lo que nos pide, en concreto, es asimilarnos en su historia para dejarnos hablar *en* ella, no *de* ella, generando

tanto para nosotros como para el legista una especie de verdadera experiencia dialéctica (Gutiérrez Girardot 2013, 185). Es Arturo Fernández quien habla, en una operación de recuperación subjetiva, y somos nosotros quienes debemos ubicarnos en ese mismo nivel para mantenernos vigilantemente receptivos. La vida de Arturo Fernández es un pedazo grande de cristal incrustado en el núcleo de este mundo de ficción para “leer el vocabulario de nuestras propias vidas” (Vallejo 2020,28).

Arturo Fernández está entre dos mundos, con un cuerpo físico vivo y una conciencia anquilosada – ‘puesta entre paréntesis’– frente al oficio que él mismo ha elegido. Como lo apunté, es un cuerpo en una *frontera ambulante* (Miano) que se hace progresivamente palmaria. Lo ambulatorio, por supuesto, nunca trasciende, y nunca encuentra asiento. Si la conciencia en simbiosis con el desecho mortuorio parece prestarle al legista algunas propiedades *suprahumanas*, las circunstancias en cada novela le hacen ir tras las pistas de los muertos, o de los que van a morir, sin poder detenerlos, poniendo en escena una especie de *intento actante último* antes de la resignación. Este movimiento, que queda pendiendo en cada historia, se da solamente hacia el límite de esa frontera que nunca puede ser traspasada: Arturo Fernández llega hasta el borde de un acantilado para mirar, hacia abajo, el curso de un río de sangre, y en el transcurso nos hace saber que nunca podría detener su cauce, incluso cuando encontrara sus fuentes. Es su postura discursiva y su actitud de personaje lo que va alejándolo de una *búsqueda* y lo acerca a una palpada certeza, narrando a partir de su cuerpo vivo que, como dijo Sonia Mattalía sobre *Cambio de Armas* de Luisa Valenzuela, “guarda memoria, una memoria que permite comprender” (Ramos Ortega 2011, 395).

Aunque las tres novelas comparten muchas de las características del género policial trabajadas por Guillermo Cordero (2013), éstas no se acoplan completamente a esta categorización genérica. Alfredo Noriega ha insistido en encuadrar sus historias dentro de los límites rígidos del estado nación ecuatoriano, lo que no es gratuito tampoco para la operación narrativa de Arturo Fernández: las redes que lo envuelven son, en un nivel mayor, las del mundo moderno capitalista y su orden civil, realizadas a su vez, en un nivel menor, en el estado nación, cuya existencia “es la garantía de la libertad, que se perdería si el mundo tuviese una sola ley y un solo amo” (Renan 2010,37). La libertad que mueve el mundo moderno se basa irremediabilmente en la concepción de ‘nación’, sin que esta quede exonerada de sus fisuras, sus desperfectos, sus cuerpos desechados a desechar. Alfredo Noriega ha trabajado muy bien este espacio ficticio, creando un mundo que coincide con mucho de lo que se considera como género policial, pero abriendo la

oportunidad de invitarnos a atender vívidamente una de sus graves problemáticas, dentro del mismo orden de la ley y la institucionalidad: la subjetividad entumecida de uno de los muchos cuerpos sobre los que su renovación racional se yergue.

Quisiera insistir una vez más en la importancia de la *teoría de lectura* a la que debemos encomendarnos, la que deberá desembocar en cada uno de nuestros posibles significados; quiero ser aún más específico y poético a la vez: no puede ser otra que la de desarrollar “una anomalía llamada *ojos interiores*” (Vallejo 2020,21-2), como si fueran los lados anversos de los ojos exteriores del legista, a través de los cuales incuestionablemente vemos todo el universo compuesto por las tres novelas. La poética de narrar para el legista y la poética de leer para los lectores convergen en este tropo. ¿Acaso el mismo Arturo Fernández no hace eso – leerse con ojos interiores – en los ojos muertos de los cuerpos sobre la mesa de autopsias? Sí, y la manera en que él se ha visto tantas veces en ellos ha sido su motor para narrar y para intentar actuar por fuera de la morgue. La manera en que yo me he visto a través de los suyos ha sido mi motor hacia afuera de su mundo ficticio, de su conciencia entumecida por y para el oficio; aquí.

Capítulo primero

Palpar las aleaciones carnosas de un espacio liminal

Cuando tomo el bisturí corto sin desolación, aunque podría. Son los gajes del oficio, suelen decirme, y nunca sé a lo que se refieren, si al tajo que doy, a la ausencia de sensaciones o a la maestría de espantarlas adquirida a fuerza (Noriega 2018b,22).

La fuerza que se condensa en el espacio liminal tiene una calidad poética, porque hace surgir algo que antes no existía (Iser 2000c,150).

De que nada se sabe gira en torno a un Quito configurado a partir de sus referencias materiales y culturales más salientes. Ambientada a fines de milenio, los problemas de esta urbe encaminada a ser metrópoli son rutinarios, lo que, a mi juicio, justifica la elección de Alfredo Noriega de proyectar la historia por días. La muerte los atraviesa: un padre de familia desecho asesina al amante de su exesposa y se suicida con una mezcla de tranquilizantes y licor Cristal; un taxista honesto e ingenuo es objeto de un secuestro y es posteriormente asesinado en el bosque, a las faldas del volcán Pichincha; una indígena es masacrada a golpes, sin una razón aparente, y sin una razón para buscarla; un montubio recién llegado a la capital encuentra un ‘trabajito’ con un par de malandros cuencanos, quienes a su vez violan y asesinan a María Augusta Chiriboga, médico interno del hospital Eugenio Espejo. Arturo Fernández, médico legista de este mundo inmundo, los autopsia durante los cuatro días que se narran, pero en la tarde del tercero, tras percatarse de que los cadáveres del montubio Wilfrido Arenas y de María Augusta Chiriboga comparten un lugar de levantamiento, y tras consultar con su madre Hortensia Armendáriz – quien piensa mal y por eso acierta, como dice el dicho –, se agencia a hacer averiguaciones con el guardia que en realidad acabó con la vida del montubio, y con las muestras de ADN de ambos cadáveres que lleva al laboratorio. Aunque este agenciamiento logra dar con la verdadera identidad del montubio y esclarecer que éste no ha sido el asesino de la interna, su inutilidad queda reflejada en la actitud resignada e impasible que manifiesta durante el cuarto día, todo lo cual sugiere una perpetuidad que reabre la poética por la que narrar.

Arturo Fernández no hace su entrada como un personaje en la historia, sino como un narrador en todo su esplendor, planteándonos su problemática en un preámbulo a manera de un monólogo autobiográfico que, aunque es sucinto, hace expreso su propósito de confesión pública y (auto)justificación (Cohn 1978c,loc.3150). Cuando se relaciona esta primera premisa con la perpetuidad que sugiere el cierre de la novela, narrar se

convierte en un medio por el que la humanidad de este médico legista dreña. Es admisible que mantenerse humanamente vivo se hace manifiesto sobre todo en el cuerpo, en los fluidos, en las palpitaciones, pero para Arturo Fernández esta obviedad es objetable, ya que él se gana la vida justamente manipulando cuerpos que ya no son humanos, lo que lo pone frente a una necesidad de reconciliarse con su cuerpo en el contexto más cotidiano – afuera de la morgue –, y de echar cuentas con la conciencia inexplorada que ha derivado del oficio, narrando. Cuerpo y conciencia se convierten para él en los dos registros interpretativos de un algo que debe ser urgentemente interpretado. La apropiación del nombre *De que nada se sabe*, en este sentido, podría ser alusivo de este espacio indeterminado que debe ser explorado.

De que nada se sabe no plantea una trama más lineal que la misma identidad de Arturo Fernández. En él y por él, una serie de sentidos quedan abiertos a la interpretación y la figuración. Es él quien se manifiesta primero, antes que la historia; es él quien narra desde su *distensión de la mente*⁵ hacia un sentido de temporalidad por sobre un tiempo (Ricoeur 1985b,loc.1066) . Esta novela pone en marcha sobre *Tan sólo morir* y *Eso sí nunca* lo que Gilles Deleuze identifica como lo esencial de la naturaleza serial: las diferencias – pequeñas o grandes – que predominan sobre sus semejanzas y se hacen primarias (1990,38). Hay una diferencia discursiva y actitudinal que se vislumbra en Arturo Fernández dentro de esta primera novela, y es a partir de ella, parafraseando a Deleuze, que la trilogía, en su síntesis más homogénea, comienza a desplegar un mundo heterogéneo corriendo simultáneamente como *significado* (diferencia) de su *significante* (sentido) (36-7): la figura de Arturo Fernández que se somete al cambio en su despliegue narrativo, y en su desarrollo como personaje. La abertura residual que queda de cada intento de (auto) interpretación, representado por cada novela, parece desbordarse de la ficción para transformarse no solamente en la fuerza que motiva a Arturo Fernández a superarla narrando, sino al mismo Alfredo Noriega para escribir sostenidamente sobre él.

Ser vigilantes de la alternancia por sobre la simple sucesión nos abre la posibilidad de encontrar en el mismo nombre de la novela un detonador de lo heterogéneo en medio de su homogeneidad homónima, una *denotación* antes que un *sentido* (Deleuze 1990,36), un *¿de qué?* implícitamente aludido con *De que nada se sabe* que parecería ya responderse a sí mismo, cómo la novela quiere ser leída y lo que ella pone en marcha. Por supuesto que el cuerpo apropiado del poema de Borges también rema para llevarnos ahí,

⁵ Paul Ricoeur hace mención de este concepto de San Agustín para establecer una distinción inicial entre *tiempo* y *temporalidad* en la configuración narrativa.

fragmentado como más convenga para provocar unos sentidos propios para este mundo de ficción, pero que de todas formas no son ajenos a él. La novela dispone del poema, y es a partir de sus disposiciones que surgen sus propias *denotaciones*. Es por este concepto, incluso por sobre los de *urbanidad* y *modernidad*, que esta novela es contemporánea: se mete con las palabras de Borges, se apropia de ellas, privilegiando un diálogo (Rivera Garza 2013,87). El poema por fuera de la novela no puede hablar por ella, – por el espacio que ha abierto, como ha dicho Iser, con su *calidad poética* (2000c,150) –, ni la novela por el poema. Arturo Fernández habita en medio de un mundo configurado por él y para él, y en medio de las denotaciones de la apropiación sobre la misma literatura.

1. Preámbulo: Del todo

Lo hice por el anonimato, para evitarme las
preguntas, por no decir las persecuciones [...]
(Noriega 2018b,13-4).

Todo empieza con una certeza del discurso: haber elegido, y la posibilidad que la elección da para la elucubración sobre las posibilidades pasadas. El preámbulo de *De que nada se sabe*, que funciona como si fuera el preámbulo de toda la trilogía, nos da todos los antecedentes necesarios y nos plantea, sin vacilaciones, su gran asunto. Nos hace saber que Arturo Fernández es un narrador fiable, que es transparente, y que quiere esclarecer un *algo* frente al lector. El legista es capaz de producir el efecto de exponernos la gravedad de casi toda su vida en un pequeño monólogo y plantearnos, para terminar, la preocupación que le lleva a narrar: la incertidumbre de haber perdido la cuenta. El legista nos hace saber que no es un objeto fortuito de un ‘destino’, al menos no al iniciar la operación de narrar. Está consciente de haber decidido el suyo, incluso cuando en el momento que narra aún no está totalmente consciente de sus consecuencias. Está consciente, de todas, de que hay un paréntesis que “le ha puesto todos los días a su vida”(Noriega 2018b,14), y de su necesidad de explorarlo.

La importancia confesional del preámbulo radica sobre todo, como lo dice la misma Dorrit Cohn, en que enunciar la propia biografía para uno mismo no parecería ser psicológicamente verosímil, al menos no sin un propósito definido (1978c,loc.3150). Arturo Fernández plantea así una gravedad que quiere que atestigüemos y establece una relación narrativa. Este primer encuentro nos saca de entrada de una poética íntima de *comunidad con uno mismo* – de asociaciones privadas y de secuencias propias del

pensamiento (loc.3178) – hacia lo eminentemente explícito. En ello se gesta la necesidad de Arturo Fernández para narrar, para invitarnos a ‘presenciar’ el intento de recuperación de una experiencia humana y subjetiva, tocando sus carnosidades vivas y deshilachando las costuras de una conciencia acumulada en silencio, anonimato, y aglomeración. Cuando Fernández declara que ejerce su oficio “con menos convicción de la que parecen imbuidos los médicos legistas de las series policíacas o de las afamadas novelas del mismo género” (Noriega 2018b,14), las circunstancias discursivas que se nos plantean tratan de poner en crisis el mismo estatuto ficcional, para elevar así el mundo que va a ser narrado a su máxima severidad.

La disposición verbal de este monólogo corrobora mi tesis. Solo por los indicios lingüísticos, todo sentido de accidentalidad queda anulado. Arturo Fernández sabe lo que es y lo que fue. Sabe lo que habría podido ser. Está consciente de las razones que lo llevaron a elegirlo, y ahora tendrá que echar cuentas con ello. Una parte de su conciencia se ha deshumanizado voluntariamente para ejercer el oficio, y ahora, por necesidad, Fernández debe rozar las yemas de sus dedos con la superficie del mundo, permitiéndose sentir. Esta es la razón de ser del mundo que vamos a experimentar, desde dónde Arturo Fernández comienza a narrar; es un espacio liminal que se ha gestado entre una elección consciente y el mundo paréntesis de sus condiciones, y sus consecuencias. No es un espacio de plantearse preguntas ni de provisionarse de respuestas, sino de una disposición de dejar que un *algo* emerja de él para “mapearlo en una pluralidad de palabras” (Iser 2000c,154). El comienzo de su historia en *De que nada se sabe* es la manifestación de esta disposición interpretativa, entre dos registros iniciales: el de su cuerpo y conciencia presentes, y el de una conciencia dejada atrás.

2. Primer día: Entre paréntesis

El encuentro amoroso entre Eulalia y Gonzalo, en plena madrugada quiteña, solo podría conducir a un desenlace fatal. Todo lo que el narrador en tercera persona percibe a través de la conciencia de Gonzalo Arguello parece convertirse en una premonición: la tenue lluvia sobre el pavimento, Quito en su materialidad y en la subjetividad de quien no piensa en otra cosa, de quien “va pensando en Quito” (Noriega 2018b,15). El suspenso parecería aumentar con que aún estamos imbuidos de la solemnidad confesional del preámbulo de Arturo Fernández. Brusca y abruptamente, ocurre lo que tiene que ocurrir:

[Gonzalo] se esfuma detrás de las puertas azules de la casa colonial en donde vive, atraviesa el zaguán despacio, sacudiéndose el pelo mojado; de pronto aparece una sombra por detrás de una columna, lo atrapa pasándole un brazo por el cuello y le clava un puñal en pleno corazón (16).

Cáceres, exesposo de Eulalia, asesino aún fresco de Gonzalo y “hombre desecho” (33) nos lleva hasta la morada de su hijo. Ahí también se prepara una amenaza inminente mientras prepara leche tibia, y no con la misma ternura con que las manos del niño rompen su sueño apacible frente a las aguas de un río: “aspira por última vez su olor de niño chico recién levantado” (17). El pequeño niño “hace un puchero cuando lo mira irse [y] se queda sentado sobre la baldosa fría con una sensación de vómito en la boca” (17). Aunque aún no sucede nada, lo premonitorio parece manifestarse en él una vez más cuando, escapando de la casa tras los pasos de su padre, se deja conducir al interior de la iglesia y “siente la presión de la bóveda inmensa en su pequeño pecho” (17). El narrador lo sabe, y sabe que ya deberíamos compartir su certeza, que “algunos confunden esto con el llamado del señor, [pero que] a él, en cambio, le produce miedo” (17). “Lo ignoramos; darle nombre de Dios no nos ayuda”, habría dicho Borges (1975,398). El desenlace desafortunado se nos presenta inmediatamente después: “va a cruzar la calle y todo desaparece de pronto”(Noriega 2018b,17).

El narrador en tercera persona ha sido cuidadoso en manifestar un tiempo cronológico conjugado con un tono evaluativo. Esta manifestación aún no se vincula con ninguna marca temporal dentro del mundo de ficción que desencadene significados distintos para los personajes (Ricoeur 1985d,loc.2429),⁶ sino que lo ratifica como una conciencia en un plano superior a ellos: “El chofer se detuvo, pero al verlo en el piso se escapó; un prófugo más para Quito, y son apenas las siete y media de las mañana” (Noriega 2018b,18). A pesar de que la disposición narrativa del legista lo apresta a recuperar su percepción y sensibilidad más humanas, en el inicio de la novela Arturo Fernández de ninguna manera se circunscribe a unos límites sensoriales. Narra, por ejemplo, el recorrido de una indígena que al bajarse del bus lo rozó sin regresar a ver, y así deja por sentado que la omnisciencia también es parte de esa “maestría [de espantar las emociones] adquirida a la fuerza” (22), esa que se ha acumulado en sus paréntesis liminales por mucho tiempo:

Atraviesa una calle tras otra hasta que por fin se para ante una vendedora de caramelos; compra uno y se lo mete a la boca; continúa caminando hasta la Diez de Agosto y se

⁶ Como sí lo hace el Big Ben para los personajes de Mrs. Dalloway, tal como lo expone Ricoeur.

detiene como suspendida ante un pensamiento único. Sus ojos, iluminados, de pronto por esta idea inusual, la empujan calle arriba. Va a dar una larga y pensativa vuelta sin importarle sus piernas adoloridas, produciendo un círculo lleno de algarabía interior. Sus pies palpitan hinchados en esa horma estrecha contra la cual no hay voluntad posible; se quita los zapatos dejando sus pies orearse al sol de estas horas [...] (18-9).

Todavía sin poder reconocer los verdaderos límites de su conciencia, me gustaría ubicarla entre una *visión por detrás*⁷ (Rimmon 2001,186) y la *psiconarración* de Cohn (1978^a,11). Sus rasgos más humanos, sin embargo, se van haciendo notar por el desenfado afectivo acentuado de algunas digresiones evaluativas, como por ejemplo, “una mañana más de lo que se ha dado por llamar ‘la eterna primavera quiteña’, otra farsa en esta ciudad llena de atavismos: de madrugada, frío; a media mañana, calor; luego viento; por la tarde lluvia, lluvia desconcertante, y por la noche otra vez frío” (Noriega 2018b,19). La necesidad de remitirse a otra conciencia evaluativa con insistencia es otro síntoma de una limitación que comienza a ser palmaria: “Ya no le va, diría Hortensia Armendáriz” (19). En efecto, esta conciencia – de quien pronto sabremos que es su madre – no solo aterriza muchas de esas *pulsiones liminales* que van drenando, sino que es la fuente primaria para construir el espacio literario más idiosincrático de Quito en esta novela.

Cuando Arturo Fernández entra por primera vez en la morgue, ya tiene el cadáver de Gonzalo Argüello entre sus manos. Lo destaja con digresiones intermitentemente intercaladas con el reporte narrativo de sus acciones. Este estilo se va pareciendo a un *monólogo autonarrado* que funciona como una herramienta de dramatización de incertidumbres y agitaciones (Cohn 1978b,loc.2855-8). El legista da con los rastros de la muerte de Gonzalo Argüello como si pudiera ver todos los acontecimientos mientras lo deshace, y aunque su omnisciencia es tal para concluir que “la sangre de este cadáver ha ido a dar al piso de piedra del zaguán de esa casa del Centro Histórico con puertas azules” (Noriega 2018b,22-3), también nos proyecta una fragilidad humana frente a la muerte mediante la figuración: “He imaginado mil veces el instante de un derrame repentino, [...], de un órgano que estalla o de un simple pedazo de carne obstruyendo la tráquea, matando sin más a una persona en plena vida. ¿Será angustia? ¿Será dolor? ¿O quizás sabiduría bestial poniéndose en marcha?” (22). Arturo Fernández enuncia explícitamente su espacio liminal, y devela con ello su autoconciencia narrativa: “Son gajes del oficio,

⁷ Shlomith Rimmon recupera este concepto de Todorov y lo equipara con el más general de “narración autorial omnisciente”. La neutralidad que Rimmon atribuye a *visión por detrás* respecto a la identidad del narrador me ha parecido más apropiada para mi caso, considerando que Arturo Fernández tiene una identidad que construye precisamente narrando.

suelen decirme, y nunca sé a lo que se refieren, si al tajo que doy, a la ausencia de sensaciones o a la maestría de espantarlas adquirida a fuerza” (22).

Volvemos a Hortensia Armendáriz, con una primera focalización de personaje que la expone frente a nosotros en su día de lectura mensual – en camino hacia la biblioteca municipal –, donde solicita un libro al bibliotecario Osorio. Hace lo habitual: pide el libro y cuando lo recibe se va a sentar en una de las mesas contiguas a la ventana que da a la calle García Moreno. Los tintes de su sarcasmo nos resultan cada vez más evidentes a lo largo de esta rutina. El narrador en tercera persona, por su parte, no parece solamente conocer bien a Osorio, o a Hortensia, o la monotonía de este encuentro de siempre; se mete en sus conciencias variablemente, pareciendo necesitar ocasionalmente de su perceptibilidad humana para narrar. Al nivel discursivo, esto se ve reflejado en la convergencia de la *psiconarración* y el *contagio estilístico* (Cohn 1978b,loc.554-7).⁸ El despliegue de omnisciencia que resulta es asombroso, no solamente por lo que el narrador sabe y puede reflejar de sus respectivas conciencias, sino por la misma reproducción de locuciones indudablemente dialectales, remarcadas en cursivas precisamente para llamar nuestra atención:

Se va a sentar perseguida por la mirada atónita del bibliotecario, hundido como de costumbre en sus pensamientos, en sus corazonadas, estas repentinas irracionalidades. Él las rehúye pero siempre cae en ellas, no por fragilidad ni timidez, más bien por precaución. Siempre esperar el primer paso de los otros, *aguaitar* se diría en esta tierra, para no terminar siendo carne de pasillo o parte de la crónica roja de un periodicucho cualquiera (Noriega 2018b,24).

La presencia de locuciones dialectales en el discurso del narrador en tercera persona es una marca subjetiva que corrobora un aspecto importante de mi tesis: la conciencia de Arturo Fernández esté desdoblada en dos planos, uno de los cuales este narrador representa. Aunque la distinción discursiva entre ambos planos sea en su mayoría tangible, su distinción temática queda, a la luz de la relación que establezco para ambos, prácticamente fuera de duda. Ambos planos están indudablemente conectados. El narrador en tercera persona sustenta paralelamente el proceso de *desliminalización* de Arturo Fernández, lo que se manifiesta sobre todo en su perspectiva y en algunos síntomas discursivos. Entre ellos, he logrado identificar una proporción de *intervencionismo espacial* que está íntimamente relacionada con su disposición de personificación en las

⁸ Dorrit Cohn recupera el concepto de *Contagio estilístico* de Leo Spitzer como una técnica relevante en la presentación de la conciencia en textos en tercera persona.

escenas que narra. El primero de estos gestos se da en cómo este narrador se dirige a Osorio, tal como si fuera una conciencia que está materialmente presente en el espacio, como si con ello rompiera su papel de narrador heterodiegético y pudiera intervenir en la historia: “Noble trabajo el suyo, bibliotecario, Borges, Babel, infinita, poética aristoteliana, Gargantúas, Faustos, Ilíadas homéricas” (24).

Aunque, en cambio, hay otros momentos narrativos en que ambos planos se acercan tanto que parecerían hacerse uno solo, cuando el legista hace su entrada como personaje y es narrado en tercera persona, y cuando su conciencia más limitadamente humana ignora lo que el narrador en tercera persona ya ha narrado, el que ambos planos sean uno solo también queda descartado; esto se hace evidente en *Tan sólo morir* y *Eso sí nunca*. De manera muy explícita, sin embargo, el *yo* subyacente en el siguiente fragmento del plano del narrador refleja ineludiblemente una conciencia propia que resulta irresistible atribuir al legista, a la parte de su conciencia rota en pedazos dispersos, que este narrador reúne. Aquí parecen converger su omnipresencia en la ciudad y su más notorio intento de personificación, tomándose las conciencias de los otros como convenga, aunando un espacio liminal regado y disperso:

El volumen está más que viejo, *requeteusado*; le hace falta todas las primeras páginas de los capítulos, y todas las ilustraciones, arrancadas por algún jovencuelo de colegio que creyó de esta manera poder hacer el resumen pedido por su profesor de literatura. Pero aquello parece no incomodarle; sencillamente tiene una página abierta y lee. Nunca supo leer para sus adentros, así es que un murmullo ligero brota de sus labios como las plegarias de un judío ante el Muro de las Lamentaciones, o el rosario de mi abuela cuando me dio tifoidea y vino a mi habitación a interrogar a Dios sobre mi alma y viceversa (25).

La carga dialectológica del adjetivo *requeteusado* plasma otra marca de subjetividad notoria, una que si bien cumple la función de proyectar cómo “la ciudad de Quito y sus personajes arquetípicos se reflejan e identifican con esa forma de hablar propia del lugar y el contexto al que pertenecen” (Ramos Murcia 2021,22), también refleja el desdoblamiento de la conciencia del legista en los dos planos que dialogan. El narrador en tercera persona también tiene una conciencia narrativa, que manifiesta por unas decisiones discursivas que proyectan efectos retóricos, como el de la inserción del pretérito simple para narrar el amanecer de Eulalia, primero antes de enterarse de la desaparición de su pequeño niño, y después en medio de las peripecias de su búsqueda. Esto da pie a una operación elíptica que refleja el flujo de conciencia del propio personaje (Eulalia), incluso cuando por su omnisciencia, por lo que nos ha narrado, el narrador ya

sabe lo acontecido: “Eulalia les pregunta, y empieza a enterarse. El niño apareció de pronto al pie de la iglesia como buscando a alguien, en seguida se le dibujó en el rostro una mueca de llanto, iba con pijama y descalzo. Cuando llegó a la vereda no miró los carros, una mujer gritó y las ruedas chirriaron, [...]” (Noriega 2018b,29).

Un segundo intento de personificación del narrador en tercera persona se da en el momento que Eulalia da con el tumulto de personas alrededor del lugar del accidente de su niño. Aunque, en su mayoría, esto corresponde a una puesta en escena donde las voces de los personajes anónimos intervienen para explicar lo sucedido, la subjetividad es ratificada una vez más por el diminutivo sobre el adjetivo *quieto*, y el efecto de la *irrupción espacial* por el adverbio demostrativo *ahí*. Con todo esto queda ratificado que la conciencia de este narrador tampoco es fija, incluso cuando su pose discursiva general podría sugerirlo. Es una conciencia que se mueve paralelamente al proceso de (auto)interpretación de la conciencia de oficio de Arturo Fernández; sus efectos se hacen palpables en cómo ambos discursos dialogan y en cómo, en *Tan sólo morir* y *Eso sí nunca*, finalmente parecen quedar enajenados, como si la parte más humana de Fernández finalmente encontrara su epicentro en el uno, y la parte más ambulatoria del destino y de la ciudad, en el otro. La *irrupción espacial* del narrador en tercera persona es un gesto que considero ser también *desliminalizador*, en este sentido *ambulatorio*:

Se escuchan sirenas acercándose al parque. La gente, amontonada alrededor del niño tendido en la vereda, deja pasar a los socorristas. Está quietito, recostado de lado sin heridas aparentes. Preguntan si alguien lo conoce. Algunos dicen haberlo visto en el barrio, pero no recuerdan con quién. Nadie quiere hacerse cargo, aunque todos sientan pena. [...]

El grupo empieza a moverse hacia la transversal. Ahí viene uno, el chofer baja de San Juan sin pasajero, aún soñando en su amor platónico, entonando una canción de Favio. Al mirar el grupo de personas, reduce la velocidad (27).

Mientras el taxista Campos espera a Eulalia en las afueras del hospital del Seguro, su exmarido Cáceres se debate con sus tantas disyuntivas: “morir, volver a matar, huir” (31). El narrador en tercera persona nos pone al tanto de lo que este hombre ha hecho hasta ahora, usando también el pretérito simple como un gesto de recuperación de memoria, perspectiva y subjetividad: “Al salir de su casa corrió cuesta arriba hacia la montaña. Subió por San Juan hasta los túneles y, allí, se internó en el bosque. Corrió sin descanso dejando atrás el rumor de la ciudad, alejándose de sus cuevas empedradas, [...]” (32). Esta decisión discursiva es destacable cuando se la contrapone con el patrón que se ha hecho común denominador tanto para Arturo Fernández como para el narrador: el uso

del presente simple para narrar como si se lo hiciera al pie de la letra, para proyectar una *supresión de afectos* en medio de una *narración deshumanizada* (Cohn 1978c,loc.3547-58).⁹ Recuperar los hechos, cambiando las mismas reglas del discurso para comenzar a explorar el terreno desconocido del espacio liminal, no es un gesto menor: devela que ambas conciencias se mueven, pero que son leales de todas formas a su compromiso narrativo.

A pesar de que el narrador en tercera persona se ratifica como una autoridad para la historia cuando remarca el tiempo cronológico, su subjetividad queda en evidencia por una decisión discursiva aún más pronunciada: recuperar hechos anteriores al presente cronológico, pero narrarlos usando el *presente desprovisto de afectos*: “Siete de la mañana apenas y el sol ya ilumina fuerte, evaporando el rocío del bosque de eucaliptos, donde se ha venido a refugiar este hombre desecho” (Noriega 2018b,33). Por la autoridad que el narrador lleva impregnada en su discurso, parecería que la historia ha retrocedido en el tiempo. No lo ha hecho: el efecto retórico se ha roto, pero no la temporalidad. De todas formas, “lo importante no [es] el recordatorio de la hora [...], sino la relación que los protagonistas establezcan con estas marcas de tiempo” (Ricoeur 1985d,loc.2429), y ahora que queda demostrado que su conciencia no queda exenta de una subjetividad y una disposición narrativa – de una percepción temporal y unas decisiones discursivas tomadas – su relación con el plano de Arturo Fernández es más paralela y refleja un recorrido similar.

Pero este recorrido paralelo confluye de manera dialógica, también. La primera gran confluencia entre ambos narradores se da con Arturo Fernández retomando el discurso *en media res*, como si en efecto una parte de él hubiera estado subliminalmente narrando todo el tiempo. Este es un indicio de que su conciencia y la del narrador en tercera persona están conectadas por canales ajenos al raciocinio cognoscitivo, y de que comparten una dinámica de selecciones subconscientes propia de la interacción de los modos operativos de un *espacio liminal* (Iser 2000c,148).¹⁰ Si la parte más humana de la conciencia de Fernández ha estado diseminando el cuerpo de Argüello y narrándonoslo, una más volátil ha estado por ahí, en el espíritu de Quito. Arturo Fernández dispone de su

⁹ La *supresión de afectos* y la *narración deshumanizada* son conceptos que Dorrit Cohn usa en su análisis del uso del presente simple en *As I Lay Dying* de Faulkner y en *La Jalousie* de Robbe-Grillet, respectivamente.

¹⁰ Sugiero ver los capítulos ‘The Hermeneutic Circle’, ‘The Recursive Loop’ y ‘The Traveling Differential: Franz Rosenzweig, The Star of Redemption’ en el libro *The Range of Interpretation* para un análisis sostenido de cada uno de estos tres modos que Wolfgang Iser propone para entender los mecanismos profundos de la interpretación.

conciencia humana y de su cuerpo que, como diría Alfonso de Toro, “representa en sí [...] su historia y su conocimiento en un medio autónomo” (Ramos Ortega 2011,391), mientras que el narrador en tercera persona representa una parte más indeterminada de esa conciencia, que actúa como un registro interpretativo que “no solamente cambia, sino que se afina en cada acto de interpretación” (Iser 2000^a,6). Aunque el narrador actúa como si tuviera vida propia, en realidad lleva a cuestas la vida de Arturo Fernández. Está a su servicio, con su omnisciencia aparentemente viva, que es quizás lo único que se le podría atribuir como realmente *vivo*:

Hora de almuerzo. Me voy dejando todo esto. Subo por la avenida, como la india de esta mañana, aún su falda titilando en mi memoria, moviéndose como una campana, me repito. Nuestras miradas se cruzaron un instante. La suya exultaba. ¿Por qué? ¿Cómo saberlo? Las intenciones de los otros infranqueables, por mucho que se diga. ¿Hacia dónde se dirigía con tanta decisión?, probablemente inútil, como muchas, como la mía en este instante.

Entro al restaurante que sirve almuerzos para ‘ejecutivos’ y me tomo una sopa de acelgas que va cayendo groseramente al fondo de mi estómago, el resto pasa sin ninguna conmiseración. [...] Bastante al sur, por esos innumerables nuevos barrios se acercan nubarrones trayendo la lluvia de la tarde; en la Panamericana Sur, por Aloag, ya llueve a cántaros, haciendo de las callejuelas un lodazal. Huele a eucalipto, a tierra mojada, a pasto en una finca perdida al borde de la carretera, donde unas cuantas vacas observan los pasajeros de un interprovincial que viene de Santo Domingo; uno de ellos, el que está sentado en el puesto 23 descubre muriéndose de frío la Sierra de su país (Noriega 2018b,33).

Arturo Fernández hace una larga caminata después del almuerzo en la que una pareja le pregunta por la hora. Después de dársela, nos recalca: “ellos y yo vamos por caminos opuestos” (34); sin embargo, narra con desenvoltura lo que hablan, lo que piensan, sus deseos, su trayecto hacia La Floresta, el recorrido de las nubes, su llegada a la casa, y finalmente sus caricias preliminares al acto sexual. Así como el narrador conecta con la subjetividad de Fernández en su plano narrativo, el legista conecta con la omnisciencia de éste en el suyo. Su relación dialógica y subliminal se compenetra intermitentemente también de manera estilística, y no debería ser sorprendente que en su discurso los *monólogos narrados* deriven tan connaturalmente de la *psiconarración* (Cohn 1978b,loc.1811): “Algún día un hijo, una casa con jardín en un buen barrio, un trabajo, algún día una familia, una apendicitis, un brazo quebrado, un rumor naciendo en las bocas indiscretas de la vecindad, [...], una familia, ¡Dios!, una, de ambos, construyéndose, para existir” (Noriega 2018b,34-5).

Quien nos narra el viaje de Wilfrido Arenas desde Santo Domingo, con la precisión de saber el número de asiento en el bus y las condiciones cambiantes del

ecosistema, narra también una parte de su historia: “Este frío es incomparable con aquellos que Wilfrido Arenas ha sentido en agosto, por ejemplo, [...]. Ni en las noches más ventosas la temperatura baja tanto y, si alguna ocasión esto ha ocurrido, él ha estado durmiendo o, a lo sumo, escuchando sorprendido el chirrido de los tablones de la casa” (38). En medio de estas muestras de suma omnisciencia, contrastadas con la intermitencia de los comentarios subjetivos de quien irrefutablemente sabremos que es el mismo Arturo Fernández, resulta casi imposible reconocer un recurso de *paralepsis*, de “[suministrar] más información de la que resulta coherente con la focalización rectora” (Rimmon 2001,186).¹¹ Por el recuento de todo un panorama narrativo, y aunque no se manifieste neutral, el legista parecería adoptar a perspectiva de una *visión por detrás* que mencioné antes en el siguiente fragmento:

Yo no podría escribir, si sucediera, murió de claustrofobia, murió de amor o de angustia; solamente realidades verificables. A esas horas yo terminaba de almorzar. Hortensia había olvidado de hacerlo; cuando está en la biblioteca olvida. Transmuta, digamos. Mientras Wilfrido Arenas miraba la nada desde la ventanilla de su puesto 23, yo salía a caminar; la otra, en cambio leía para sus afueras los versos de aquellas batallas. Vi las primeras nubes cargadas venírse nos desde el sur, allá lejos en el punto culminante de la subida Santo Domingo-Quito llovía a cántaros. Yo subía hacia el oeste, de donde vengo, hacia el volcán, por donde iba esta mañana la india de falda larga y aspecto de campana repicando (Noriega 2018b, 39).

La sintomatología del movimiento producido por el acto interpretativo de narrar no se manifiesta únicamente de manera discursiva; el síntoma conductual de Arturo Fernández de hablar con los cadáveres también apunta a ser accionar de una predisposición de narrar, de hacer explícitos sus esfuerzos de “compartir profundamente [su] empeño con otra persona” (Lorde 2003, 41), aunque en su oficio no exista precisamente el empeño, y los cuerpos muertos ya no sean personas: “Yo estoy de vuelta a la morgue; mi próximo cadáver (in)quieto sobre el mesón de autopsias, esperándome. Me acerco y, mientras me pongo los guantes y preparo los instrumentos, le cuento que [...]. Así son a veces las ideas que se nos cruzan por la mente, repentinas, absurdas. [...].” (Noriega 2018b,41). La necesidad de drenar, de dejar fluir esa humanidad entumecida, también es corroborada por estas exteriorizaciones que parecen dejar de estar ligadas a un proceso y una disposición premeditadas y ser más bien pragmáticamente pulsionales.

¹¹ Shlomith Rimmon describe la *paralepsis* como “una penetración en la conciencia de un personaje dentro de una narración relatada con focalización externa” (186), que es lo que el narrador en tercera persona frecuentemente hace.

La aleatoriedad de sus reacciones como personaje son propias de esa humanidad que va recuperando:

Yo estoy ante mi muerto, acabándole de decir que le encuentro un parecido con el anterior. [...] No hay movimiento. Organismo detenido. Mi mente, en cambio, empieza a grabar inusitada los primeros elementos de esta muerte y a imaginar la fatalidad de las últimas descargas. [...] Destajo, descuartizo arranco; destruyo la paz de la muerte; hago perdurar el destino más allá de lo que debería (45).

Porque la evidente correspondencia entre ambos planos narrativos es imbricada, no podría atribuirles funciones tan delimitadas como que “el primero [busque] la verdad y la justicia y el segundo, la verosimilitud y la complicidad” (Noriega 2018^a, 145-6). Como lo recalqué antes, el plano del narrador en tercera persona no es del todo verosímil; está plagado de una subjetividad que deriva del legista y que también busca y adopta por todos lados, en todas las conciencias, y hace unas elecciones discursivas que lo ponen dentro de una predisposición narrativa paralela a la de Fernández. Como si fueran insignes de dos registros interpretativos, tanto el legista como el narrador en tercera persona están doblemente codificados: sus planos consisten en perspectivas y preconcepciones que delimitan los parámetros de la interpretación, pero también se someten a modificaciones y especificaciones para poder hacer del proceso una ‘transposición creativa’ (Iser 2000^a, 6). El legista narra desde un cuerpo con una conciencia paréntesis que bien se asemeja al tropo de una cicatriz, pero no como “una de las estrategias retóricas más adecuadas para dar cuenta de ese *cuerpo escrito*, sellado con la narración del pasado” (Ramos Ortega 2011, 393), sino más bien por la ausencia de una, por lo que su oficio ha dejado en la memoria de su cuerpo.

Antes de que Hortensia Armendáriz protagonice su primer diálogo como personaje, su conciencia, su sarcasmo y sus pensamientos ya nos son conocidos. El *contagio estilístico* (Spitzer) de su idiolecto es muy evidente en cualquiera de los dos planos narrativos. En el preciso momento en que sale de la biblioteca, a la hora de la lluvia amenazante de Quito, una de las digresiones más distendidas sobre la ciudad ocurre, una que parecería querer responder por el *qué* de su espíritu: “Quizás sea el arzobispo Echeverría caminando incauto hacia la muerte, Urbina planificando, Manuela Sáenz bolivarizándose, Flores arreglándose el bigote, [...]. Es la guardia presidencial y sus uniformes napoleónicos haciendo honores a la personalidad de turno. [...]” (Noriega 2018b,44). Sabemos que mucho de esta subjetividad digresiva es suyo, si no lo es todo. Quito no podría ser Quito en el universo de ficción sin Hortensia Armendáriz; es una de

las conciencias que, como diría Alicia Ortega, *enuncian* la ciudad, inventándola y haciendo que el lenguaje la edifique sobre el papel (Ramos Murcia 2021,4). Es la gran conciencia que la realiza como un *símbolo literario* hacia adentro del mundo de ficción (Ricoeur 1985^a,loc. 354-66). Hortensia Armendáriz también es una parte taimada de la conciencia de Arturo Fernández, que figurativamente actúa como si fuera otro de los registros interpretativos para su operación, uno absolutamente mundano y, como se confirma en *Tan sólo morir*, perecible.

El legista enuncia cosas que finalmente no cumple en su ejercicio narrativo: “este cadáver sin nombre en el cuarto de las autopsias no se permite ni una sola alegoría” (Noriega 2018b,47); una vez abierto al proceso *desliminalizador*, el proceso poético que se abre parecería resultarle irresistible: “Muerte reciente, escribo; sueño divino pudo haber pensado el muerto en una primera fracción de segundo. Duda atroz, entre esa fracción celestial y la muerte, podría escribir. Y todo por amor, dice la canción, todo por traición” (47). Sucumbir a las tentaciones de transgredir su prolijidad discursiva, muchas veces cayendo en la contradicción, es otra sintomatología de la tensión entre el estado de conciencia suspendida y el cuerpo que necesita sentirse palpitante, con la importante carga que éste último tiene para el autoconocimiento y la conformación de la identidad individual, como dice Alfonso de Toro (Ramos Ortega 2011,390). *Ceder al discurso*, narrar desde y entre el cuerpo y la conciencia entumecida; así el legista se abre paso – como con los codos – por entre los paréntesis liminales de su oficio. Mientras la conciencia narrativa que realiza se le hace más y más evidente, las razones que subyacen la automatización de su oficio parecerían hacérsele remotas: [Sobre destapar el cráneo] “Para comprender, para revelar cómo se ha logrado detener la vida – aseguran” (46). Estos también son síntomas de la fuerza poética y el carácter performativo del terreno liminal que comienza a abrir (Iser 2000b,150-8), que paralelamente ocurre cuando, en su faceta más profesional, Arturo Fernández vaya cediendo sus rasgos omniscientes para dar pie a las conjeturas cognoscitivamente humanas: “[...]; quiso purgarse, seguramente, entregar su alma al diablo, podría dejar anotado en el parte. [...] No soy quién para atestiguarlo, pero intuyo que ha sido por mano propia” (Noriega 2018b, 46).

Se nos devuelve a la biblioteca, con una Hortensia Armendáriz leyendo un pasaje sublimado de La Ilíada. Ahora es ella quien alcanza a ver a la *india campana* caminar por la calle García Moreno; en ello, lanza una sentencia que sobrepasa un sentido de premonición, tan segura de sí mismo como solo podría serlo la grandiosa Quito que se yergue: “Es el inicio del heroísmo y su final, se dijo Hortensia Armendáriz. La india

campana iba” (Noriega 2018b,47). Es interesante que Hortensia Armendáriz establece un puente entre la ficción del libro y la realidad que percibe, incluso cuando se nos ha hecho saber que no entiende todo lo que lee, que lo hace por un simple ejercicio mecánico. Ella representa la ciudad viva, como si fuera la conciencia que, sin ni siquiera mirarla detenidamente, reconoce sus patrones, los juzga, los sabe de memoria; es una *conciencia puente* entre la ficción y la realidad, y no solamente entre la Ilíada y el desenvolvimiento cotidiano de los asuntos, sino en el umbral en que la ciudad que Noriega figura colisiona con el Quito de nuestro mundo material. Cuando se pone en escena la comunicación entre ella y su hijo Arturo Fernández, su rutina revela la importancia interpretativa que tiene su juicio para la operación y el agenciamiento de este último, un juicio que, si bien no se manifiesta protector ni maternal, actúa como un punto referencial fijo para el discernimiento más inmediato del legista, incluso cuando Hortensia muere.

Las digresiones del legista sobre los lugares de Quito son explícitamente identificables para los que los conocen. Su subjetividad es latente en ellas; son *sus* digresiones, mucho más que las de otro personaje de la historia. Aunque el juicio de Hortensia Armendáriz también habita en ellas, ella no es quien las formula. La percepción eminentemente subjetiva de estas digresiones nos aleja de concebirla como la Historia de Quito, o la Historia del Ecuador; es su alegoría *en* ellas, en una relación dialéctica no causal (Gutiérrez Girardot 2013,185).¹² Cuando Arturo Fernández habla específicamente del centro histórico, lo hace en cuanto a un valor distintivo, el de una subjetividad que percibe, con unas imágenes incrustadas dentro de lo materialmente identificable para los lectores. El calco de esta materialidad es lo único que parecería hacerla sostenerse por cuenta propia, pues la identidad cultural se nos presenta más como un *estado de código* que como una sustancia, como si fuera una realidad *evanescente* (Echeverría 1997,74). Precisamente en medio de su operación de (auto)interpretación, Arturo Fernández resulta ser el menos identitario de todos los personajes. Solamente al interpretarse narrando, su identidad se hace divisible y aterriza en la identidad del personaje; es una *identidad evanescente*, también, que se mueve y, con ello, se anula como un ente fijo.

Las imágenes son el estandarte de la subjetividad de Arturo Fernández, y también son sintomática de su (auto)interpretación y de su conciencia que se *desliminaliza*. En medio de su operación narrativa – lingüística por naturaleza – “la imagen es el decir no-

¹² Rafael Gutiérrez Girardot explica el concepto de “aura” de la obra de arte según Walter Benjamin y cómo ésta se ve afectada por el sistema científico del saber si no entra en una relación dialéctica con él. Sin el “aura”, explica, la obra se convierte en un producto más.

lingüístico o la demostración de un algo en su mismidad [...], una *mismidad otra* que la del lenguaje y el concepto, una *mismidad* que no pertenece a la identificación o a la significación [...]" (Nancy 2005b,loc.215-18). La imagen es, en medio de la materialidad que hace la urbe, lo que la construye como un espacio vivido o por vivir, llena de rastros de potencial perceptibilidad. La imagen también es, en este sentido, esencialmente *evanescente*. El que el centro histórico sea el "único sitio en esta ciudad imbuido de un carácter propio" (Noriega 2018b,42) devela una subjetividad que alumbró con vida al espacio material en una doble vía; la de un narrador – el legista o la conciencia de un personaje narrada en tercera persona – y la de Noriega, quien "no solo construye algunas variedades de la lengua a través de los personajes, sino que también erige su mirada propia del patrimonio cultural de la urbe, la cual se convertirá en el escenario propicio para su novela" (Ramos Murcia 2021,9).

La relación entre el narrador en tercera persona y el legista trenza una misma soga. Sin que sus turnos discursivos necesariamente sean alterados, el estilo del legista parece gravitar en el discurso del otro, y éste en cambio parece permear más y más su conciencia humana. Una marca registrada de este tejido es el tono evaluativo en ambos: "Eulalia llega al hospital Eugenio Espejo en un taxi Mazda 323, cuyo conductor se aferra al volante por este drama injusto" (Noriega 2018b,48). El legista continúa con una nueva digresión sobre el parque La Alameda en la que la subjetividad de lo autobiográfico y lo evaluativo se bifurcan: "La Alameda, ese parque a donde yo solía ir con mi hermano Jorge a remar por cinco sucres la media hora [...]; allí, en ese mismo parque donde se ha violado a más de una provinciana sin plata llegada a la ciudad para 'progresar'" (48). Una vez más, el Quito que tenemos en el papel es el de unas miradas siempre subjetivas que, por *monólogos de memoria* como éste, se despliegan desde experiencias asociativas hacia una especie de *vacío temporal absoluto* (Cohn 1978c,loc.4297). Esto también se hace manifiesto en el contexto del narrador con el cambio de focalización abrupta sobre Wilfrido Arenas y la narración de sus primeros pasos en Quito, desde la locución *para progresar*: "La Veinticuatro, sus putas, sus cargadores, su miseria desembocando ingenua en la calle de La Ronda, la Veinticuatro y su nombre de fecha histórica, de decisiva batalla de independencia con sus heroísmos de pacotilla" (Noriega 2018b,48-9).

El carácter policial de la novela se ve ratificado por la estructura elíptica de las focalizaciones, como si fuera necesario someter a los personajes a que den sus testimonios. Esta elección de Noriega genera una "visión estereoscópica del todo" (Cordero 2013,30), desde la cual nuevos detalles de perspectiva van añadiéndose a lo que

se nos ha narrado. En esta operación, la intermitente *psiconarración* se desliza casi irresistiblemente hacia *monólogos narrados* (Cohn 1978b,loc.1811) que parecen soltar las riendas de las psiquis de los personajes, quienes nunca gozan de una superioridad cognoscitiva por sobre ambos narradores. Este juego elíptico-focalizador, de todas formas, es la estrategia narrativa más predominante en todo *De que nada se sabe*. El cambio de focalización abre unos marcos discursivos donde, en este sentido, un dialecto literario se hace perceptible; de ahí la tesis de Andrés Ramos Murcia sobre un Quito que se construye como espacio narrativo a través de él. Mi tesis respecto a este espacio, sin embargo, apuesta por la subjetividad de Fernández y de los otros personajes como la constructora principal de ese espacio.

Hicieron lo debido: llegaron al sitio del accidente, identificaron al herido, corroboraron el estado de los signos vitales, y como el niño no parecía tener problemas serios sino estar solamente inconsciente, se vinieron para el hospital. Aquí lo pusieron a las órdenes de una enfermera que estaba terminando la guardia, ella empujó la camilla hasta la recepción para inscribir su entrada, pero allí no había nadie (Noriega 2018b,49).

A punto de terminar el primer día, la aparentemente ordenada distribución narrativa entre el legista y el narrador en tercera persona se hace más difusa. De manera más explícita que antes, pequeños fragmentos discursivos del uno parecerían manifestarse en los del otro. Todavía imbuidos por el carácter tan subjetivo de la digresión sobre el parque La Alameda, el narrador nos recuenta el recorrido de Eulalia hasta dar con su hijo, plantándosele en frente y dirigiéndose a ella, otra vez, con una especie de *personificación espacial* en medio de los acontecimientos que él mismo narra: “Ella podría informarle, pero tampoco está. Cuando terminó de atender al viejo moribundo, es decir, cuando el viejo murió, volvió hacia el joven del esguince, lo vendó, luego atendió un cólico hepático y después fue a una ronda de visitas con el doctor Pérez. Anda con él, en [...]” (49). Recalco el efecto retórico importantísimo que se da: parecería que trata de ‘irrumper’ en la historia como con una mano a través de un telón. Esta es la muestra más fehaciente de un narrador que no solo goza de su superioridad cognoscitiva, ni que manifiesta su subjetividad de muchas maneras en la novela, sino que tiene rasgos impositivos; su punto de vista para narrar viene cargado con una *ideología* que trata de gobernar la visión conceptual del mundo (Ricoeur 1985c,loc.2163). Por esta razón, en su discurso más que en el del legista, el comentario evaluativo es dominante:

La recepcionista levanta los ojos del periódico y se encuentra ante la mirada iluminada de Eulalia, contándole su historia, rogándole ayuda; porque en esta ciudad cuando se quiere

algo o se paga o se ruega, y esta madre no ha parado de hacerlo desde esta mañana, a las ocho, cuando se levantó de su cama para ir a despertar a su hijo y no lo encontró. Día de invocaciones el suyo. De evocaciones, el mío (Noriega 2018b,50).

3. Segundo día: De las premoniciones

Mes de Noviembre, mes de muertos, [...] (Noriega 2018b, 51).

El taxista Campos no quiere salir de la cama; tiene esta sentencia citada incrustada en su mente. La focalización que el narrador hace sobre él aumenta el suspenso. ¿Recoge los pasos? Carga con el peso del recuerdo de Eulalia, con su desesperación, y aunque trata de sacudirse de esta premonición, sabemos ya que estas sensaciones no son gratuitas; son autoridades atribuibles a un tiempo de la novela que se manifiestan dentro y fuera de los personajes y es más complejo que el simple tiempo cronológico (Ricoeur 1985d,loc.2457-60): “Primera consigna, evitar el Eugenio Espejo; segunda, evitar las mujeres solas; tercera, nada de escuchar Leonardo Favio, mucha huevada de amor platónico, esa también debe andar gorda, arrugada y llena de hijos mocosos”(Noriega 2018b,52). La racionalidad de Campos no logra apaciguar sus sensaciones, y aunque en un primer plano estas son solamente legitimadas por su conciencia, terminan cumpliéndose de una manera no-racional, por una *causalidad mágica* que Borges considera ser tan primordial en la novelística (1932). El encuentro con los malandros del que Campos es finalmente objeto, frente a la casa de María Augusta Chiriboga, es tan fortuito como solamente un destino desdichado podría serlo.

El mismo espectáculo que Campos había evitado con su taxi en la Marín también fue atestiguado por el montubio Wilfrido Arenas, mostrando una vez más que unas operaciones subliminalmente coincidentes y, hasta cierto punto, *mágicas*, hacen que el mundo de ficción comience a conectarse. En el propósito de esta conexión, por supuesto que las marcas dialectológicas de los personajes representan “arquetipos sociales que están atravesados por la caracterización en el habla y que ayudan a la construcción del espacio narrativo” (Ramos Murcia 2021, 23), pero es importante tomar en cuenta que sus manifestaciones más claras – los diminutivos u otras locuciones coloquiales –, pasan por el filtro de la reproducción discursiva de dos partes de una conciencia que se encuentra en pleno oficio de interpretarse. Con esto quiero decir que incluso aquellas enunciaciones más coloquiales son reportadas por una de estas dos conciencias, algo que no es descabellado considerando estas enunciaciones han sido remarcadas en cursivas como

una estrategia discursiva también subjetiva y propia de la disposición narrativa de ambos narradores. El mundo de Arturo Fernández, esparcido por todos lados como la conciencia omnisciente del narrador anónimo en el Quito ficticio, es el mundo de toda la novela.

Después de que los cholos malhechores han dado con Wilfrido Arenas y le invitan a *trabajar*, se dirigen al Mercado Central, y luego hacia el norte de la ciudad, para “cobrar una deuda a un señor que se ha olvidado de pagar [al] jefe” (Noriega 2018b,56). El narrador en tercera persona vuelve a marcar un tiempo cronológico, en conjunción con un tono evaluativo: “Son las ocho de la mañana del segundo día en Quito para este montubio de soles, [...]. Segundo día ya y un dolor de cabeza persistente, el inicio de un soroche, este mal de montaña que puede coger desprevenido hasta al más rudo hombre de los llanos”(Noriega 2018b,55). ¿Es en realidad el soroche? El juicio del narrador una vez más demuestra ser subjetivo, sobre todo porque esconde, sin aparente ironía, lo premonitorio en el estado de ánimo de Wilfrido Arenas. El narrador toma distancia de él, intensificando su rol de evaluador ético, sin poder evitar que los lectores tengamos la impresión de su fatal cualidad de anunciar la muerte sobre todo aquello que focaliza: “Pobre, ni se da por enterado de las causas de su malestar. Un trozo de raspadura le sentaría bien, o mascar coca, a la boliviana. [...]” (56).

Cada vez que el legista está en frente de la mesa de autopsias, aterriza en su memoria, en sus sentidos y en su racionalidad. Hace conjeturas cognoscitivamente limitadas, como la siguiente: “No sabría darle una edad. Escribiría, entonces, si pudiera, mujer de edad indefinida, muerta por razón indefinida en un sitio indefinido de la ciudad de Quito. [...]. Me fijé en ella porque además iba hacia el volcán, de donde yo vengo todos los días” (57). Invocar la divinidad, en este aterrizaje, es sintomático de un sentimiento de desahucio, pero es aún más sintomático de una humanidad que comienza a gravitar por sí misma que, al hacerlo, Arturo Fernández se regodee de la misma miseria humana de la que está rodeado, enunciando con la misma ironía de su madre, desde una visceralidad del cuerpo que Jorgelina Corbatta denomina como “lo asqueroso – definido como todo aquello que produce asco y rechazo, utilizado como instrumento de conocimiento y que, a menudo, va acompañado de otros [...] sentimientos poco explorados [...] (Ramos Ortega 2011,390). Quiera remarcar con ello, la disposición de escribir *desde* el cuerpo, a partir del impacto desagradable en los sentidos: “no me pongo la mascarilla, porque hoy quiero oler la fetidez de esta india alucinada” (Noriega 2018b,57).

Te evoco, Padre miserable,
 Para que no nos perdone.
 Te pido Omniausencia
 Abandónanos
 Sepúltanos todos los días.
 Que tu dulzura sea mañana
 Nunca hoy.
 Piérdete entre las claridades
 Danos tus tinieblas
 Hoy y para siempre (58).

El legista ha llegado a un punto álgido de su desenfado: la profanación, causada por el abandono frente a una realidad donde no hay Dios. Aunque esta enunciación esconde un proceso de formulación a partir del sarcasmo, no hay imágenes ni distancias tan largas que recorrer para dar con él. No hay un *distinto* inherente a él del que nos habla Jean-Luc Nancy,¹³ sino solamente el flujo discursivo frente al flujo de la materia, frente al resto humano. Si Carmen Gómez Viu sostiene que “las obras literarias de las mujeres deben dar un rodeo para expresar aquello que no pueden criticar abiertamente” (2009,110), el discurso del legista se afirma, en ese sentido, como lo contrario. Todo el despliegue narrativo desde su espacio liminal es un movimiento de interpretación performativa (Iser 2000b,153) donde la crítica abierta y los arranques de irracionalidad son fundamentales, incluso cuando la disposición narrativa manifestada presupone una toma de decisiones discursivas que deberían remitirse a una poética que yace detrás. De todas formas, me parece que estas manifestaciones son pulsionales; a través de ellas se vislumbra un epicentro humano desde donde narrar se hace más performativo que meramente enunciativo. En estos arranques, no hay conciencia a la que se remita; es *su* flujo interpretativo, en *su* performance discursivo.

El taxista Campos deja a su pasajero en el hospital Eugenio Espejo y “se aleja a toda prisa en dirección a la Universidad Católica” (Noriega 2018b,59). Cuando toma su siguiente pasajero a la altura de la avenida Patria, ‘un extranjero bien puesto’, parece relajarse; ha recuperado incluso las ganas de hablar y tiene una conversación distendida con él. ¿De qué huye Campos? ¿Se da cuenta a dónde va? Ha sentido una última lástima socarrona por el *otro*, pero no sabe que en ese mismo momento esa lástima se posa encima de su cabeza como una nube negra: “¡Carajo, pobre!, se dice arrancando. Venirse a parir a estas tierras cuando se puede estar comiendo una francesita. Mudos mismos son estos”

¹³ La discusión fenomenológica de la imagen es sostenida respecto a su valor distinto y distintivo en todo el capítulo *The image-the distinct* de Jean-Luc Nancy. Me he abstenido de incluir una cita sobre este concepto justamente por el sentido que solamente adquiere en su desarrollo.

(61). El presentimiento de esta mañana ya no se manifiesta para Campos; parecería estar cumpliendo resueltamente con su destino hasta que finalmente “surgen de pronto tres hombres de una mansión y lo obligan a pararse. El taxi frena a raya, uno de los hombres está armado, Campos empieza a rezar” (61).

La intensidad de toda la narración del trayecto de Campos con “una pistola en el pescuezo” (61) no solo se ve proyectada por la abundancia de exclamaciones, ni por la escabrosidad de lo que acontece, sino porque la disposición narrativa de ambos narradores muy notoriamente desaparece. Campos parece arrojarnos un *monólogo dramatizado* de rezos y súplicas que, aunque comparte la tónica de un *monólogo interior* en su estatuto ficcional, es eminentemente oral y dialógico (Cohn 1978c, loc.4541-51). Me parece que es una puesta en escena indudablemente subjetiva, y además muy pulsional, pero que termina alineándose cronológicamente con los hechos; ‘la desesperación’ de las últimas súplicas también es sintomática de una reacción casi corporal con ellos. ¿Es ahí acaso donde se percibe el gran tiempo de la novela, al borde de la muerte? Solamente cuando el narrador en tercera persona interviene, las digresiones vuelven, y vuelven también las imágenes de una vida que se va, en lo más profundo, “donde la *psiconarración* bordea el monólogo narrado” (Cohn 1978b, loc.557). El narrador penetra esta conciencia como parte de su operación de *personificación ambulatoria*, pero este caso esclarece que también lo hace para desplegar aquellos momentos poéticos – y racionales – que los personajes mismos quedan imposibilitados de enunciar o racionalizar:

Mientras se interna por un sendero lleno de hojas secas, empieza a recordar. Siempre le han dicho que antes de la muerte solo hay recuerdo; la vida mostrando facetas inesperadas: el recuerdo de un juguete de infancia, un carrito de plástico azul; [...]; una tarde de adolescencia postrado ante la lluvia de Quito, la mejor del mundo, la que nos obliga a ser como somos, introspectivos. El taxista Campos se hunde en el bosque recordando edades, colores, muecas y, al mismo tiempo, Quito se le incrusta en la piel, le penetra por los poros, en una sensación corporal, a la cual se aferra con dolor porque a cada paso la siente menos, la ve perderse olvidándola como a un hijo bastardo. [...] ¿Qué le duele? ¿Qué le hace falta de la vida apenas dejada atrás? [...] ¿Se planea el tiempo? ¿Se trabaja? De ninguna manera se podrá escuchar una guaracha, un pasillo, un San Juanito o una cumbia, ni siquiera una sonata (Noriega 2018b, 64).

Eulalia despierta luego de una noche de cavilaciones vanas al lado de la cama de su niño. La focalización es tan íntima que el narrador utiliza el pasado perfecto para recontar todo de lo que esta madre desesperada se ha enterado hasta ahora, todo lo que de otra manera él mismo ya ha narrado: “[...]Le habían dicho que allí solamente se ponen los muertos del día. Ella había entrado y lo había hallado sobre la camilla, [...]. [...] los

camilleros lo dejaron al pie de la entrada a cargo de una enfermera y se fueron a continuar con su periplo diario, hecho de víctimas de todo tipo” (65). Aunque este es una estrategia que he destacado por ser común en todo *De que nada se sabe*, el uso del pretérito perfecto para reflejar el acoplamiento del narrador a la conciencia limitada del personaje genera una *paralipsis*¹⁴ bastante cínica. Por supuesto, a estas alturas el narrador en tercera persona nos sigue siendo fiable, a pesar de su eminente subjetividad. Sabemos que se trata, de todas formas, de un juego retórico dentro de su misma disposición narrativa.

Es la primera vez que nos encontramos con una Hortensia Armendáriz que protagoniza un diálogo con sus dos hijos, el legista y el ingeniero. Es el *juicio intangible de Quito*, como me gustaría llamarla, su más dura costura contra su sensible piel. Su conciencia supera su identidad de personaje y la variedad lingüística que construye su habla para convertirse en la gran mirada sobre patrimonio cultural de la urbe que Noriega convierte en el escenario de la trilogía (Ramos Murcia 2021,9) De todas formas, no es una coincidencia que las digresiones sobre Quito se hagan más persistentes con esta nueva faceta de su figura de personaje: “Así son sus diálogos, ásperos para esta ciudad que solo cree en ‘la sal quiteña’, esa especie de humor melancólico de borrachito de fin de semana, del que se jactan los capitalinos mostrando una falta de autoconmiseración ancestral”(Noriega 2018b,68). La propia mirada de ambos narradores sobre el personaje de Hortensia – y de los personajes – corrobora su labor evaluativa para todo el mundo de ficción: “Osorio sale perfecto e impecable, idóneo. Hortensia también. Él en sus adentros, ella en sus afueras. [...]” (69).

La Plaza de la Independencia o Plaza Grande, la Plaza Mayor como se la llamaba antes. Qué diría Sebastián de Benalcázar, fundador español de nuestra franciscana Quito si la viera; o Juan de Ampudia, el primer alcalde y uno de los primeros moradores de la plaza, venido a las Indias desde Jerez de la Frontera en 151, primer cultivador de cebollas de la ciudad. [...] Qué diría el madrileño Diego de Tapia o el párroco Juan Rodríguez; qué dirían los Ocampo, los Padilla, los Galárraga, los Díaz, los Ampudia, los Salazar. [...] Qué dirían estos señores, primeros eslabones de nuestro franciscano desorden (70).

Una visión sensible de Quito nos recibe en el Batán Alto: “El cielo está despejado y de un color azul intenso. Está mirando el Pichincha desde su cama; es hermoso aunque detrás de él guarde la amenaza volcánica del Guagua. Toda la cordillera debe estar despejada, se dice, y le dan ganas de ver el Cotopaxi, su pico preferido” (72). El mundo subjetivo de la interna María Augusta Chiriboga establece una relación personal con su

¹⁴ Rimmon hace una distinción de la *paralipsis* como la *alteración* (como en la música) que se encarga de suministrar menos información de la que nos es asumible, a diferencia de la *paralepsis*.

entorno y tiene un fin profético (Ramos Murcia 2021,10), como lo tuvo para el taxista Campos: “Quito le penetra por los poros” (63). Inmediatamente comienza su periplo mortal: han entrado en su casa los dos serranos del “trabajito”, provisionados de la vigilancia de Wilfrido Arenas en la puerta de entrada. La focalización se planta sobre Wilfrido Arenas, anunciando un destino fatal para él también. Como con los otros personajes, el narrador en tercera persona asume la misión de narrarnos sus últimos pensamientos, pero “el lenguaje narrativo está en ellos como una máscara, detrás de la cual suena la voz de una mente figurada” (Cohn 1978b,loc.1780). Ahora ya sabemos que busca el efecto retórico de limitarse a la conciencia de este personaje, y lo hace precisamente con el mismo fin que para María Augusta Chiriboga: poner el punto final de la vida.

Aunque esta premonición exhibe unas imágenes más y más subjetivas, la narración no deja de proyectar la *superioridad de la psiconarración* por delante, en la que la tónica del narrador es salientemente perceptible (Cohn 1978b,loc.488-92). En este ambiente narrativo – más restringido en cuanto al despliegue de la mente figurada del personaje – las imágenes terminan anunciando lo que tienen que anunciar, dándonos un recorrido superficial por lo más significativo de la vida de Wilfrido Arenas, como si también fueran desplegadas en un *monólogo autobiográfico*, pero adherido a la cronología [del narrador en tercera persona] para proyectar la ilusión de un flujo de pensamiento que se desencadena (Cohn1978c,loc.3153). La manera de ver el mundo del narrador se manifiesta una vez más, pero no tanto por su tónica evaluadora como por el contraste que establece en cuanto a sus intervenciones narrativas antes de la muerte; recordemos cómo lo hizo con el taxista Campos, y cómo lo hace ahora. Las decisiones que rigen estas intervenciones son pragmáticas y develan su visión del mundo:

Por primera vez desde su llegada a la capital recordó su pueblo; a su madre friendo pescado y asando verdes; las salidas de pesca; los viajes a las haciendas del interior para recoger plátano o cosechar palma africana; se le vinieron clarísimos el rebuzne de los burros y el ladrido de los perros ahuyentándolos, haciéndole olvidar por primera vez su dolor de cabeza. Wilfrido Arenas miró cuesta abajo y se encontró con la gran Quito, yéndose por el norte, por el sur, corriendo como un venado entre el callejón andino. [...] Wilfrido Arenas veía por primera vez en su vida toda una ciudad a sus pies, y se sintió gigante; quizás tanto como su bisabuelo mientras acompañaba al viejo Alfaro por las calles de Quito, en dirección del poder (Noriega 2018b,73).

En la repetición de la narración del asesinato del montubio Arenas, no solamente una disposición narrativa vuelve a hacerse totalmente perceptible, sino que “un suceso repetido nunca es el mismo, como tampoco es el mismo un segmento repetido del

enunciado, puesto que su localización en un contexto diferente necesariamente lo cambia” (Rimmon 2001,181) El cambio de focalización, mientras la novela avanza, genera nuevos casos de *paralepsis*, que aunque sean ‘cónicas’ por su efecto retórico, mientras se siguen dando proporcionan otros detalles para la historia. Un gesto discursivo notable es que parecería casi involuntario que el narrador vuelve a usar el presente simple, de una manera tan (in)afectiva y deshumanizada como Cohn pudiera haber identificado en las novelas de Faulkner y Robbe-Grillet, respectivamente (1978c,loc.3547-58), tomando distancia de la conciencia a punto de morir para volver a su esencia omnisciente, con todo su carácter evaluativo:

El guardia se va con su arma. Nunca se sabrá que él disparó primero y a matar, y luego una segunda vez a quemarropa; esto a nadie le importa de todas maneras. [...]

Estamos en Quito, en la capital de los ecuatorianos, a 2800 metros de altitud; en el Batán alto, construido en una colina del lado oriental justo al frente del barrio la Altamira, este construido en las faldas del Pichincha, del lado occidental de la ciudad. Por allí anda en este preciso instante el taxista Campos, amenazado por el arma de uno de los dos delincuentes domésticos, con la sensación última de su ciudad, de su cuerpo, de la pequeña historia de su existencia de hombre medianamente honrado, como solo pocos grandes de esta patria han sido (Noriega 2018b,75).

Aterrizamos en la morgue una vez más, en plena disección de la interna María Augusta Chiriboga. Arturo Fernández hace las debidas conjeturas circunscritas a las limitaciones de su racionalidad, dentro de ese mismo presente retomado por el narrador en tercera persona. El legista no admite poder usar sus rasgos omniscientes para saber lo sucedido, sino que ‘lo lee en el parte’, o lo deduce: “Muerte por estrangulación, deduzco a primera vista. [...] Estudiante, leo, de medicina. La miro nuevamente y me da la sensación de estarme viendo. [...] Veo sus manos tersas; en las uñas, restos de piel. Al menos logró arañarlo [...]” (Noriega 2018b,76). Cuando la autopsia termina, Arturo Fernández no solo se devuelve al *privilegio cognitivo*, sino que nos envuelve en su ambiente evaluativo, cargado de una resignación que denota su movimiento subjetivo en el *terreno liminal*: “Tomo muestras del hecho, más por mí que por las investigaciones; con los métodos de nuestra policía, el primer sospechoso será el culpable y punto” (76). Arturo Fernández oscila entre su *yo suspendido* y el *yo liminal* que va abriendo, manifestando su limitación cognitiva con la conciencia de su oficio, y los rastros de una por fuera de él mediante el narrador.

Lo que detona el giro de médico legista a detective improvisado en la novela es la incertidumbre de Fernández respecto a la nacionalidad de Wilfrido Arenas, asunto que discute con su madre Hortensia – *la conciencia mundana de Quito* – la que duda, la que

despierta el sentido de *legalidad sustancial* de su hijo para que actúe, una legalidad “solo sujeta a los valores de su propia conciencia” (Cordero 2013,62): “Pobre hombre, pienso, morir tan lejos de los suyos. ¿Por cuánto tiempo, su madre, su padre, sus hermanos lo creerán haciendo vida en el país del sur?, [...]. Las balas vienen de la misma arma. No lo mató la policía. El calibre no da. [...]” (Noriega 2018b,81-2). Es muy destacable que esta conjetura detonadora del giro, falazmente hecha por Arturo Fernández en primera instancia, convive con una manifestación nada sutil de omnisciencia, como si mediante ella lograra conectar intermitentemente con el plano del narrador en tercera persona, a pesar de que el aterrizaje en el epicentro de su humanidad va alejándolo de él, hasta posteriormente percibirlo y narrarlo como un personaje: “Falacias, diría Hortensia Armendáriz, esta madre que me ha tocado, y a la que el bibliotecario Osorio ha tomado de la mano delante de la puerta del Palacio de Carondelet, dejándola con una sensación caliente para el resto del día” (83). Hortensia Armendáriz es quien, casi de memoria, encausa la búsqueda del legista por fuera de la morgue, pensando mal y acertando.

Cuando Arturo Fernández descubre que los cadáveres de María Augusta Chiriboga y Wilfrido Arenas comparten un mismo lugar de levantamiento, el síntoma discursivo y performativo más álgido de toda la novela se manifiesta. Si el hecho de que Arturo Fernández hable con los cadáveres podía parecerse paranoicamente pulsional, la descarga de ira que protagoniza pone en evidencia un límite entre los registros interpretativos que sostienen su empeño (auto)interpretativo: el cuerpo que estalla por el peso de lo que toma conciencia. Angelina Muñiz-Huberman explica la idea de que la escritura se asocia a una manera de desvestirse el cuerpo: “Escribir es desnudar la expresión: es exponer el verdadero cuerpo del concepto. En esto, escritor y médico se parecen: desnudan para mejor conocer” (Ramos Ortega 2011,393). Quizás no es del todo coincidente que la profesión de Fernández sea médico legista y que su oficio poético – el que le da a su mundo razón para existir – sea narrar. Lo hace *desde* su cuerpo y *desde* los cuerpos, de acuerdo a sus reacciones frente a ellos y frente al suyo mismo. Hay un espacio entre su memoria corporal y su disposición narrativa que queda latente, un espacio en que una indagación empieza, en la que precisamente lo que está en juego es la *dimensión del tiempo* (Ricoeur 1985d,loc.3052), el tiempo de formular un discurso para recorrer el tiempo del *espacio liminal*. Arturo Fernández lleva su disposición narrativa a cuestras:

- ¡Díganse algo! – suelto –, ¡háblense, la gran puta, y que no dure una eternidad, mierda! – y me voy lanzando la puerta (Noriega 2018b,83).

Es notable, pese a la pulsión tan latente, Arturo Fernández parece aferrarse al acto de narrar. El presente simple y los verbos de reporte derivan en una especie de naturaleza sintética desde la cual su identidad empieza a dar un giro, dejando ver los retazos de la humanidad que el legista empieza a recuperar. Arturo Fernández comienza a ser un sujeto urbano envuelto en peripecias para dar con una verdad que es intrascendente para detener el arribo de los cuerpos muertos. Este giro identitario abre la posibilidad de que Fernández de una primera respuesta al especio liminal que explora: la apatía y el desengaño que resulta de entender que la verdad no esclarece nada, que de todas formas debe cumplir con su oficio. En *Tan sólo morir y Eso sí nunca* se hace reconocible que estas iniciativas de involucramiento se dan menos por una vocación altruista que por una necesidad personal, “de su propia experiencia en cuanto siente la pulsión del cuerpo cuando está envuelta en el acto de [narrar]” (Ramos Ortega 2011,397).¹⁵ El giro identitario detonado por cada intento estéril abre una nueva posibilidad temporal para el legista, un nuevo plano subjetivo para construir el espacio ficcional de Quito, un tiempo de sentir que ha eliminado el tiempo del reloj para que el misterio del tiempo se abra (Ricoeur 1985d,loc.2826).

4. Tercer día: De las casualidades, mágicas causalidades.

Rectamente se induce de lo anterior que el problema central de la novelística es la causalidad. [...] La primitiva claridad de la magia (Borges 1932,36).

El narrador en tercera persona empieza ubicándose espacialmente a través de un pronombre demostrativo: “De este lado del mundo son los árboles, sus pájaros y sus insectos los que componen el coro principal” (Noriega 2018b,85) La conciencia del legista está tan viva en la narración que sobrepasa un mero *contagio estilístico* (Spitzer); la reconocemos sobre todo por el conocimiento de descomposición biológica que se despliega con la desenvoltura de un conocedor médico, en medio de un ambiente discursivo que no deja de ser evaluativo: “Ocho estadios de fermentación esperan a este quiteño, [...]. Durante este proceso irán y vendrán selectivamente varias especies de predadores. Al principio unas moscas verdes y azules, [...]. Por fin, los coleópteros lo

¹⁵ Belén Ramos hace una interesante interpretación final de lo que es el concepto de *corpoescritura*, parafraseando a Luisa Valenzuela: “[es] una escritura que se alimenta de su propia experiencia en cuanto siente la pulsión del cuerpo cuando está envuelta en el acto de escribir” (397).

reducirán a esqueleto” (86-7). La confluencia de ambas conciencias que narran es palmaria; están presentificadas en el espacio por el pronombre demostrativo, investidas de autoridad por el conocimiento, la omnisciencia, y la seguridad positivista del tiempo futuro, pero sin dejar de proyectar unas idiosincrasias lingüísticas “como elementos propios y característicos de los personajes literarios, [...] que van desde lo estético hasta lo moralizante” (Ramos Murcia 2021,8). La conciencia del narrador en tercera persona parece dejar de ser solamente *mutante* y hacerse *viva*.

Las premoniciones que emergen de las profundidades subjetivas de los personajes desembocan en las aguas de su cumplimiento, pero son, de cierta manera, *subterráneas* para este mundo de ficción que se va construyendo en lo más abyecto del mundo material. El mundo construido en esta novela no es mágico, pero sí lo es la manera anunciadora en que la muerte se aproxima al cuerpo que fenece. Si la sabiduría urbana de Hortensia Armendáriz refleja precisamente una lógica causal al ‘hablar de memoria’ de lo que ocurre, como si fuera una conciencia intrusiva que construye el Quito ficticio con un *ambiente* “que se desprende del espacio y que tiene como base la emotividad” (Ramos Murcia 2021,61),¹⁶ la conexión entre las premoniciones y el cumplimiento material tan aleatorio de la muerte no queda ni debe quedar del todo clara en la novela. Sin otra prueba fehaciente para la causalidad de sus afluentes subterráneos, me remito a Borges (1932) y los dominios de la magia. En este fragmento, la coordinación de presentimientos entre Hortensia y su hijo ingeniero, en medio de un recuerdo distante y aleatorio, resulta *mágicamente causal* (36):

[Después de darse la vuelta] agarra los lentes y se los pone, ahora puede ver las manchas en el papel, las irregularidades en la pared, el polvo acumulado sobre las barrederas. No, se dice, mejor empezar el día viendo borroso, y se quita los lentes. Se pasa la mano por los ojos y luego la posa sobre su pecho. Estoy vieja, se dice al sentir sus senos flácidos, luego se acurruca. Qué mañana tan fría, piensa, y se vuelve a dormir.

El ingeniero cuelga el teléfono y se queda un rato pensativo en la butaca. No es la imagen de su madre que se le viene a la cabeza, es la suya de niño yendo en bus a Cunuyacu, un domingo soleado. Ese día, se acuerda, aprendí a nadar. Se levanta sorprendido por este recuerdo y vuelve a la habitación (Noriega 2018b,91).

Es interesante que en la figura de Hortensia Armendáriz convergen lo moralizante y lo racionalizador, pero que lo primero no se circunscribe a ningún otro fundamento más que a su desencanto por lo segundo. Este desencanto que Hortensia muestra precisamente

¹⁶ Venko Kanev desarrolla el concepto de *ambiente* en el ensayo ‘Paisaje y espacio en literatura’ (2003). Andrés Ramos Murcia lo conecta específicamente con el espacio narrativo de Quito.

hace que Arturo Fernández dude de lo que dice el parte sobre la identidad de Wilfrido Arenas. A partir de esta duda, él y su madre parecen cambiar de una voz narrativa *heterodiegética* – circunscrita a la periferia del mundo de ficción – hacia los rastros dejados por este mundo a un nivel más *intradiegético* (Rimmon 2001,187-8). Por primera vez, ambos hacen un movimiento hacia adentro de los acontecimientos que apunta a influir en ellos, incluso cuando ambos ya han protagonizado un rol de personajes en la historia. *De tal palo tal astilla*, como dice el dicho, la actitud de ambos se ha mantenido periférica, y es únicamente a partir de esta ‘semilla de duda’ que Arturo Fernández se arriesga a actuar:

- Así dice el parte.
- ¿Después de tantos años sigue creyendo lo que le ponen en los partes? ¿Llevaba algún documento, algo que atestigüe su nacionalidad?
- No sé.
- Mire, doctorcito, lo primero que debe hacer es cambiarle de nacionalidad a su muertito, luego verá cómo todo se le va aclarando (Noriega 2018b,95).

La autopsia que el legista ejecuta sobre la difunta pareja de su hermano Jorge, a quien “mataron porque normalmente cuando se es de esa calaña se muere de muerte violenta y basta” (93), no es solamente una muestra más de su despliegue narrativo-interpretativo dentro de la morgue, de la faceta de su identidad que debe dilucidar; es también el discurso de una voz que cae en las consecuencias de sus enunciaciones, que se hace objeto de sus propios prejuicios en una relación causa-efecto en la que yace una “peligrosa armonía, [una] frenética y precisa causalidad” (Borges 1932,37). La sensación de la imposibilidad de narrar es manifestada explícitamente al intentar describir la búsqueda de una imagenología para, como dice Nathalie Sarraute, “ralentizar el ritmo narrativo y captar los extremadamente rápidos movimientos dentro de la mente” (Cohn 1978b,loc.758-62). Al hacerlo, el legista no se compromete nunca con ninguna otra forma poética más que con la inenarrabilidad misma, haciendo honor a su compromiso de *recitación, confesión pública y autojustificación* de su yo autobiográfico (Cohn1978c,loc.3150), mantenido a cabalidad en toda la novela:

Al ver su cara tan bien afeitada, sus uñas limpias y su ropa nuevecita se me viene a la cabeza que puede ser un homosexual. [...] Tiene el dedo meñique del mismo tamaño que el anular. Quizás eso lo condujo a la homosexualidad, me digo riendo. [...] [Al enterarse de que su hermano Jorge fue su pareja] Me saco el mandil y dejo sobre la mesa los guantes. Lo tomo entre mis brazos como a un niño, él se deja reconfortar abandonándose a su tristeza sobre mi pecho.

¿Qué debo hacer o decir? ¿Dejarme llevar por el asco? ¿Pedirle explicaciones? ¿Cómo se hace? ¿Cómo se puede? ¿En quién se piensa? ¿Dónde se siente? ¿Cuándo se empieza? (Noriega 2018b,99-100).

El gesto discursivo de hablar con los cadáveres, repetido más de una vez por Fernández como uno que refleja su disposición narrativa a nivel temático, toma el tinte de ser un esfuerzo más intenso cuando, a la luz de la invitación a salir que este le hace a Alina – recepcionista del laboratorio donde solicita que realicen las pruebas de ADN de Wilfrido Arenas – la *desliminalización* se manifiesta en su faceta de personaje más bien como una necesidad de “compartir profundamente cualquier empeño con otra persona” (Lorde 2003,41). El *espacio liminal* con el que Arturo Fernández echa cuentas es precisamente el que ha remplazado esa “intensidad y plenitud que [debería sentir] al actuar” (39), inconcebible e imposible para su oficio. Frente al mostrador del laboratorio, hablando con Alina, Fernández pretende conectarse no solamente con su cuerpo, sino con el poder que radica en lo erótico. Así como el legista ha demostrado mantenerse fiel a su compromiso de narrar, incluso en medio de sus arrebatos pulsionales, así mismo su búsqueda de intensidad se hace más evidente mediante gestos que el legista se somete a cumplir, incluso en medio de un aparente desinterés:

- ¿Cómo se llama?
 - Alina.
 - Paso a las siete y cuarto, Alina; si está bien, bien; si no, así es la vida – le digo antes de salir (Noriega 2018b,101).

Quito se vuelve un espacio tan subjetivo como la propia historia de su vida. El espacio urbano de esta ciudad estaba compuesto hasta ahora por varias referencias materiales que despertaban la verosimilitud en la novela y las percepciones subjetivas de los personajes, de conciencias como la de Hortensia Armendáriz y la del bibliotecario Osorio. Al entrar en el núcleo de los acontecimientos, el legista inaugura un nuevo *paisaje*¹⁷ del espacio urbano de Quito. De hecho, la nueva figura de Arturo Fernández no se acopla a la conciencia antigua de un *yo* ciudadano dejado por fuera de los ‘paréntesis puestos’ del oficio, sino que comienza a equiparar esos dos mundos produciendo un ‘algo’ que no pertenece a ninguno de los dos, que emerge de un dinamismo interno, impredecible e indefinido, del propio *espacio liminal* (Iser 2000b,145-51). Su nueva

¹⁷ Andrés Ramos también recupera el concepto de *paisaje* de Kanav como lo que deriva del *ambiente* en un acto de contemplación, cuando “los personajes no actúan, sino que se entregan a la reflexión (60).

conciencia, como prueba de ello, es más *esquizoide*, paradójicamente en el momento en que su raciocinio más agudo tratar de resolver el enigma de la identidad de Wilfrido Arenas:

Abro el sobre y suelto un suspiro de alivio. El colombiano no es el asesino. Debería ir a la morgue para decírselo, pero otra idea me hace cruzar la calle. Estoy en pleno parque de La Carolina, empiezo a atravesarlo por ahí mismo, donde en tiempos no tan inmemoriales había el hipódromo [...] (Noriega 2018b,102).

[...] El aguacero del día llega un poco más temprano que de costumbre; emprendo el regreso dejándome empapar. Mientras bajo, veo el rostro espantado de mi hermano en el cuerpo del cadáver de su amigo. La ciudad se me viene encima en sucesivas imágenes, detrás de las cuales están siempre Jorge y su amante, [...]. Cada tanto, un carro pasa a mi lado levantando el agua de los charcos; el agua que me salpica está mezclada con sangre (105).

En contraste con la urbanidad que a partir de ahora Arturo Fernández experimenta, vive su propia experiencia del tiempo que es tan ficticia como él mismo, pero que “de todas maneras tiene un mundo como su horizonte”(Ricoeur 1985c,loc.1737). Con ello, el legista parece no equipararse al tiempo de ninguna autoridad o poder que opere por sobre su tiempo vivo, sino que se manifiesta figuradamente auténtico en los dos mundos en que ahora se proyecta. Por supuesto, como es bien sabido, la conciencia expositiva de su disposición narrativa no desaparece, incluso cuando sus pulsiones deberían empezar a *monologizar* el discurso. Arturo Fernández se aferra al oficio de narrar, como se aferra al oficio de legista:

Lo miro en su muerte pidiéndole disculpas; estoy dispuesto a prometerle cualquier cosa, incluso dar con su familia para que no se quede en este olvido. Le cuento mi encuentro con su asesino, un morlaco cuya única virtud es hablar cantado; el resto, le explico, está en el gatillo, pero tú ya lo sabes. Somos desdichados; amo la playa, [...]; perdona el desorden de mis ideas, me permito esto y mucho porque ya no tienes caso. Le cuento que cuando niño pasábamos las vacaciones en Bahía de Caráquez, hospedados en una casa de caña, al pie del mar. [...]. Del colegio para qué contarte; [...]. No conozco las vocaciones; [...]. Lo mío es una cuestión de técnica, no es inmoral ni moral, es pura técnica, buen pulso. [...] Podría resolver enigmas, como el tuyo, pero esta ciudad no necesita por el momento respuestas; [...] Esperemos que los volcanes trabajen como es debido y pronto. Esta también podría ser una oración de mi madre (Noriega 2018b,113).

Arturo Fernández disfruta la sola compañía de Alina en el trayecto que caminan juntos desde el laboratorio, de donde él la recoge. Su necesidad de compartir con ella supera lo meramente sexual. Esto no quiere decir, sin embargo, que su corporalidad más saliente no se manifieste, pero no tanto como una muestra de sus automatismos como porque el cuerpo, siendo uno de los registros de interpretación, también se mueve y busca resignificarse, razón por la cual Arturo Fernández se apresura a besarla. Narrar para

Fernández plantea una confrontación entre el cuerpo reprimido y la conciencia ajustada a la *pura técnica*. Llegado el momento de la consumación del deseo carnal, sin embargo, el legista no puede soportar la cercanía tan íntima con el otro cuerpo vivo, como si el acercamiento fuera la irradiación de una luz que lo enceguece:

¿Qué hace uno en esos casos?, abraza, se pega, se aleja; uno no sabe en esos casos, porque uno es lo que es, un pobre tipo, educado en colegio de curas, abridor de muertos, galán de última categoría, lleno, en definitiva, de cuidadosas esperas. Entre estas y las otras ya habíamos andado dos cuabras. Cada tres pasos su cuerpo chocaba ligeramente contra el mío, yo temblando [...] (129).

Ni bien cerramos la puerta, ella se me pegó, tomó mi mano y se la llevó a su seno; lo toqué, caliente, terso y palpitante, y empecé a llorar (133).

En este punto álgido de *De que nada se sabe*, el cuerpo de Arturo Fernández, como el mismo Alfonso de Toro escribe, queda “como último refugio de la identidad” (Ramos Ortega 2011,394). Más de una vez el legista ha reconocido los automatismos de su cuerpo, pero con excepción del llanto en este último acontecimiento, no es el cuerpo en tanto artificio el que responde, sino toda una operación de la conciencia que ha quedado suspendida por debajo de sus propios límites y se somete a un intercambio subconsciente entre la interpretación y la toma de decisiones (Iser 2000b,149). El cuerpo de Fernández, como lo evidencia en *Tan sólo morir y Eso sí nunca*, nunca más se expresa. Nada más que el flujo discursivo drena en Arturo Fernández. Narrar es todo lo que este médico legista tiene que hacer para continuar con su operación de interpretarse y seguir abriendo su *espacio liminal*. A partir de este momento, narrar con la intención de ser leído es la operación más erótica que Arturo Fernández lleva a cabo.

5. Cuarto día: Presente deshumanizado de afectos

Hay cortos despliegues de conciencia de algunos personajes como Eulalia, quien hace deducciones sobre todo el enredo de su triángulo amoroso: “El tal mató al cual y luego el tal se mató; lo mío con el tal se había terminado mucho antes de que el cual apareciera, pero ni eso el tal podía soportar; [...]” (Noriega 2018b,125). Siendo la construcción testimonial una característica que Guillermo Cordero recupera como particular del género policial (2013, 29-31), la función de este testimonio parecería cerrar los acontecimientos de manera racionalizadora, fuera de toda *causalidad subterránea* que no se alinee con lo que la mente figurada del personaje puede concebir. Todo en el mundo de esta novela debe ser puesto a un juicio, incluso aquello que no tiene una explicación.

Arturo Fernández y el narrador en tercera persona se imbrican más y más en un discurso que comparte características del uno y del otro, incluso cuando sus planos narrativos parecen mantenerse bien marcados:

La madre de Cáceres entra al rato vestida de luto; el entierro de su hijo es a las once, la misa a las nueve. El mundo se le acaba, en un día soleado, a su hijo, asesino, suicida y exesposo traicionado; tres apelativos como para irse a los mil infiernos. Son las siete de la mañana. A Campos, hinchado y duro, lo observan tres niños hediondos y sus perros. Mi madre, Hortensia Armendáriz, se dice que debería romper con el estúpido rito de una lectura mensual para poder ir a la biblioteca y pedirle un nuevo libro a Osorio; pero ella siempre ha sido terca, y no le gustaría dejarlo de ser por un pilche hombre; menos aún por un hombre recién encontrado (Noriega 2018b,125).

En la misma línea del sentido *racionalizador* de esta focalización sobre Eulalia, Arturo Fernández inicia el cuarto día con el recuento de su noche con Alina, aquella que no se nos ha narrado en el día correspondiente, sino que es recuperada, en pasado simple, por la subjetividad hasta ahora recobrada del legista. En la impasividad del reporte no caben ni las exclamaciones, ni las generalizaciones o las preguntas; es “donde la emotividad retórica de un discurso interior está ausente, como si los componentes afectivos y reflectivos de la mente hubieran sido puestos entre paréntesis, dejando solamente [una] aptitud para la percepción instantánea”(Cohn 1978c,loc.3540). Mediante el pasado simple, la mente recuenta y despliega su subjetividad. La forma del discurso por fin sostiene el fondo: algo está ocurriendo en el nivel de la conciencia de Arturo Fernández; la racionalización, la reflexión para recuperar y contar, la subjetividad que quiere sentir. Esto es esperable, teniendo en cuenta que el gran asunto de todo el despliegue narrativo es precisamente ese.

- No sé si reconoce la foto – digo susurrado, como una disculpa tardía.

La señora de Campos se echa a llorar cubriéndose el rostro con las dos manos hechas puño. Yo espero porque esto siempre es igual. De pronto ella se calla y me dice que quiere verlo (Noriega 2018b,143).

Arturo Fernández se mira una vez más en los otros, *porque esto siempre es igual*. El cuerpo es una unidad significativa y llorar – la noche anterior – ha sido quizás su máxima expresión. En esta mañana del cuarto día, frente a una deuda sumida en el abandono, Arturo Fernández regresa a ‘sus paréntesis’, a su ‘pura técnica’, a tratar de no sentir, aunque este reconocimiento final se conjuga con un *yo* figurado que ya no refleja una misma conciencia sometida, sino una especie de displicencia nueva, de un personaje

que encarna y afronta, cuya distancia con el mundo se comienza a parecer a la de Hortensia Armendáriz. Es el legista en su mejor versión, en su esplendor, en el regodeo de su noble abismo, en el que cae y cae, pero nada golpea. Ya no es más un *espacio liminal* enteramente incierto el que tiene por delante. Ahora, pisando con sus plantas sobre los dos mundos que ha empezado a habitar, es capaz de verse desde una perspectiva más cercana a la del lector, desde arriba, dejando listo el escenario para lo que queda por recorrer entre su conciencia, su oficio, y la memoria de su cuerpo, otorgando al narrador en tercera persona su subconsciente, hasta que éste finalmente se desencarne de él, dejándolo en una plenitud humana que afrontar:

Doy dos pasos y abro la puerta encaminándome al interior; los siento venir detrás mío arrastrando los pies, alucinados por los olores, las sombras, el tiempo suspendido de mi laboratorio de muerte. Llego hasta la mesa y me pongo del otro lado, enfrentándoles, mostrándome nuevamente en el mejor momento de mi tragedia. El cadáver y yo como un solo cuerpo yéndonos al infierno (143).

Capítulo segundo

Doble detective

[...] Me gustaría perder mi buen pulso. Nadie me entiende cuando lo digo; ¿debemos entendernos?
(Noriega 2010,11).

[...] En definitiva, se trata de una poética asociada a un modo detectivesco de indagar en lo oculto y, por tanto, de un acto de desvelamiento continuo
(Ramos Ortega 2011,391).

Nos volvemos a encontrar con un narrador en tercera persona que echa mano de todo lo que conforma con su omnisciencia: imágenes narradas, certezas que quieren *saltar* hacia adelante en el tiempo: “El Cherokee continúa perdiéndose en la ciudad, hasta que se esfuma; ya nadie más sabrá de él”. [...] En verdad, su cuerpo está lleno de golpes que se harán moretones; al mes desaparecerán sin dejar huellas del accidente” (Noriega 2010,15). Este mundo en que nos comenzamos a deslizar, sin embargo, no es un mundo donde solamente la consecuentemente material sea el asunto en juego. No solamente que hay un Arturo Fernández que nos ha dejado viéndolo en medio de una línea fronteriza, sino también una lógica subterránea que va más allá de lo causal, donde no existen coincidencias vagas; una lógica de la magia que es “la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción” (Borges 1932,37). Lo causalmente fatal es sobresaliente en esta y en las otras dos novelas, pero aquello que coordina metafísicamente todo el mundo narrado es, de entrada, saliente en este nuevo mundo de ficción:

En el instante del choque, su madre las encuentra sobre la cómoda de la sala y, por última vez, maldice el desorden de su hijo. Va a la cocina y empieza a hacer un pastel. Cuando termina de batir la masa, lame las espátulas como lo hace él y siente un pequeño escalofrío. Debe estar pensándome, se dice, ya sin mal genio. Aunque nunca lo sabrá, el último pensamiento de Julio en vida es para su madre, mujer risueña y excelente cocinera (Noriega 2010,14).

La causalidad es el fundamento de la novela policiaca en su operación de verosimilitud, tanto para la coherencia interna de la obra como para su correspondencia externa con el estatuto de la verdad (Cordero 2013,14). En medio de estos flujos subterráneos entre los personajes – corazonadas más que premoniciones – en *Tan sólo morir* se nos plantea más formalmente la búsqueda de esa causalidad racional que en *De que nada se sabe*, con un hecho y un enigma inicial: el accidente entre un Cherokee y un

Subaru que ha dejado dos jóvenes muertos, y la identidad desconocida de los ocupantes del primero. Esta vez, ni siquiera la omnisciencia del narrador en tercera persona nos da un mínimo guiño de saberlo – a diferencia de la primera novela –, lo que nos plantea una urgencia de “una resolución, por medios racionales, [del] crimen o hecho misterioso” (14). En este sentido, *Tan sólo morir* ya parecería alinearse con las características del género policiaco, donde “la historia de la investigación se pone en primer plano, pues lo que interesa al policial clásico, hijo del positivismo científico, es destacar el valor del pensamiento y la inteligencia pura” (15).

Tras cerca de dos años de que el caso hubiere sido dejado al abandono, Heriberto Gonzaga – detective – se agencia hacia los registros policíacos y hacia la morgue para desentrañar la irregularidad de que, en el parte, el grado alcohólico de Julio, el conductor del Subaru, estuviera borrado con títex. En medio de las averiguaciones que Heriberto Gonzaga hace en un barrio residencial, se hace preso de un arrebato y mata al hombre prepotente a quien aborda, el Arquitecto Ortiz. A él mismo parece sorprenderle el hecho. Por este asesinato, conocemos a Paulina Ortiz, hija de este hombre asesinado, con quien Heriberto Gonzaga mantiene una sospechosa relación hasta la noche de su muerte. El suspenso es generado precisamente por el enigma de esta relación. Después de que se nos narra la muerte y autopsias de ley de otros personajes como Devoto Santos, el propio Arquitecto Ortiz, uno de los matones del hermano del Arquitecto Ortiz, y finalmente Heriberto Gonzaga, el enigma queda resuelto por sí solo en un desplome emocional de Paulina Ortiz, justo después de que el destino de la abuela del difunto detective – doña Rigoberta Núñez – quedara definido, en su casa en el barrio Luluncoto. Tanto Arturo Fernández como su nuevo ayudante, Segundo Cifuentes, son quienes reciben esta verdad, en medio de un aguacero que solamente puede ser un espejo de las lágrimas de Paulina, y de aquello que Arturo Fernández rehúye.

Si bien Arturo Fernández, por dentro y por fuera de la morgue, protagoniza de entrada la encarnación de un personaje, la figura de detective – buscador de la verdad – es adoptada por Heriberto Gonzaga. Es a través de su carácter individual, de hombre solitario, guiado más por los valores de su propia conciencia que por la legalidad institucional que la trama se actualiza y puede ser vivida por el lector. Arturo Fernández, por su parte, sigue siendo el médico legista de la urbe – con su propio caos, rodeada de su materialidad referencial, con una conciencia narrativa que la percibe – pero ahora se ve involucrado de manera más incidental en la trama. No es gratuito que se nos lo presente como personaje narrado mucho antes de que participe como narrador, para lo cual una

fundamental distinción también es relevante: Hortensia Armendáriz, su madre, ha fallecido, y con ella toda la fuente inmaterial del *ambiente* de Quito, de “la construcción de una parte del espacio [narrativo] mediado por las emociones latentes” (Ramos Murcia 2021,61).

El detective Heriberto Gonzaga pone en movimiento la historia de la novela. En él, así como en el oficio de Arturo Fernández, se conjugan una subjetividad y una técnica. Es él quien comienza *poniendo el cuerpo* como personaje, pero no para escribir propiamente, pero sí para indagar, descifrar e interpretar símbolos (Ramos Ortega 2011,391-3); ese es precisamente su trabajo como detective. Su conciencia es racionalmente humana y limitada, y sus conjeturas también lo son. Por eso, al llegar a la escena del accidente, lo primero con que se encuentra es el impulso de la única sobreviviente del Subaru, María del Carmen, quien arrebatada por el impacto de haber perdido a sus amigos Julio y Mariana – y todavía incrédula de haber salido ilesa – le hace una propuesta severa y absurda al mismo tiempo, recibida con la frialdad de una conciencia también suspendida entre los paréntesis del oficio (detectivesco):

María del Carmen se acerca a uno de los detectives.

- Señor, si da con los del Cherokee, me caso con usted – le dice.
- Bueno, contesta el detective rascándose la cabeza –, le tomo la palabra.
- Yo nunca miento – balbucea ella con ojos iluminados y labios temblorosos.

Heriberto Gonzaga está acostumbrado a toparse con gente salida de su sano juicio, por lo que toma esta declaración como un delirio más. Qué voy a hacer yo, retaco y feo, con una chica de semejante calibre, piensa (Noriega 2010,16).

El accidente y la buena fortuna han replanteado completamente la vida de María del Carmen. Su necesidad de (auto)interpretación es manifiesta y la *liminalidad* inherente a ella también. Se ha formado un cerco alrededor suyo que la lleva sin rumbo a donde ella misma no puede encontrarse, donde cualquier técnica científicista queda obsoleta. Ninguno de los personajes allegados a ella – y de hecho ni la sociedad – comprenden que María del Carmen no pasa por un luto, sino por una apertura indefinida entre su conciencia, su historia y su cuerpo, evidencia de lo cual es su agenciamiento a la nada y a todo, deambulando por toda la ciudad hasta que finalmente las premoniciones y la geografía hacen su trabajo y nos encausan a su muerte. Ella es el primer personaje que nos proyecta una *liminalidad* ajena a la de Fernández, como si fuera un breve espejismo suyo:

Sus padres tratan de ser comprensivos, pero cuando se convencen de que su hija sufre de depresión, la obligan a visitar a un sicólogo. [...] Éste la encuentra bastante bien, considerando el trauma vivido. [...] Durante la décima sesión, el terapeuta la da de alta, y ella nunca más vuelve a pensar en él. [...] De amores, ni ganas tiene. [...] No vuelve a abrir un periódico ni a mirar la televisión; el mundo se transforma en esa cosa que es pero que pocos admiten: una realidad modificada por las apetencias de cada cual, un espejismo. María del Carmen se encuentra explorando los bordes de lo suyo y de lo que hasta ahora creía que era lo de los otros. Muy pronto se da cuenta de que ni siquiera en los bordes están las respuestas; empieza a ser, como dicen sus parientes y amigos, la sombra de sí misma. Poco a poco deja de interesarles y, por fin, puede ir de un lado para el otro sin levantar sospechas ni penas ni envidia. Su madre tiene otros hijos; su padre, las preocupaciones del mundo actual; sus amigos, la vida (Noriega 2010,19).

Quito oscila entre su materialidad externa y las percepciones subjetivas de los personajes. La construcción del espacio narrativo de la urbe en *De que nada se sabe* se da, para Andrés Ramos Murcia, desde el dialecto literario; es el recurso primario que usa Noriega para erigir su propia metrópoli ficticia a partir de ‘la ciudad real’ (2021,58-66). Para mí, la construcción de la metrópoli ficticia en esa y esta novela se da sobre todo a un nivel *infralingüístico*, en el cruce entre percepción y materialidad representado por *el paisaje* (Kanev), que “despliega características que se apegan a la contemplación, a la generación de emociones tras el avistamiento de un espacio, muchas veces infinito y natural, en donde los personajes no actúan, sino que se entregan a la reflexión” (60). En *Tan sólo morir* se hace más evidente que las conciencias de Arturo Fernández y de los personajes operan en imágenes, memorias y percepciones antes que en enunciados. Sin embargo, Heriberto Gonzaga comienza siendo la conciencia que colisiona con el medio circundante antes de poder entregarse a la contemplación. Es quien *pone el cuerpo*, como dije, la pulsión y el impulso de un actante pasional antes que racional.

Quizás no deberíamos rehuir el impulso de comenzar a establecer paralelismos entre Heriberto Gonzaga y Arturo Fernández cuando, tras descubrir el cadáver de María del Carmen – de un presumible suicidio – el primero habla con el cadáver como sabemos que haría el segundo. De parte de Gonzaga, esta es una rebelión “contra la aceptación de la impotencia y de todos los estadios de [su] ser que no son naturales [en él]” (Lorde 2003,44). El narrador en tercera persona nos hace saber que el detective lleva su vida bajo unos principios que resultan contrarios al sistema, condicionando su disposición laboral hacia lo que efectivamente pasa: su separación con el sistema legal. Para esto, la *evaluación ética* del narrador resulta también saliente como una polaridad exacerbada de *psiconarración disonante* que en verdad parecería intentar guiarnos entre el bien y el mal del mundo, generando un efecto alejado de toda posibilidad irónica (Cohn

1978b,loc.502). Esta evaluación moral es circundante con las evaluaciones y posteriores vestigios de conciencia de Hortensia Armendáriz, proyectados en explícita referencia figurada por Arturo Fernández, quien poco a poco comienza a convertirse en esa misma fuente. Los principios y convicciones, respectivamente, llevan a Gonzaga y al legista a sus fatales destinos: la muerte del primero, y la infinita *liminalidad* del segundo.

Heriberto cree en Dios, en la ley y en su profesión; piensa que se puede ser feliz y hacer feliz a una mujer, casarse, tener hijos y cumplir un destino. Está convencido de que no todo es carne, de que detrás hay alma, fe; de que un buen trago, un buen partido de fútbol y un amigo bastan y sobran. A pesar de eso, o gracias a eso, sigue viviendo en Quito, cumpliendo con su deber. Éste consiste, en el fondo, en hacer como si se investigara, porque por más ingenuidad y buena disposición, Heriberto sabe que en un país y en una ciudad así, la gran mayoría de estos casos no tiene solución. Porque ‘no se puede contra lo que no se puede’, suele repetir (Noriega 2010, 22).

Es la aparente promesa irracional hecha a María del Carmen la que lleva al detective Gonzaga a seguir indagando al margen de las instituciones del Estado: “Además, a quién con los pies en la tierra se le ocurre honrar la promesa a una muerta, se dice Heriberto” (24). Resulta inverosímil creer que esta sea la verdadera razón; intuimos que el detective intuye algo más, incluso cuando “desde el comienzo se había dado cuenta de lo virtualmente imposible que sería hallar a los del Cherokee” (24). El motor propulsor de la indagación y las venideras consecuencias son para él, de todas formas, exclusivamente sustanciales y por fuera del orden formal, como muchos otros detectives de la ficción ecuatoriana (Cordero 2013,61-4). Aquí podemos establecer otro paralelismo entre Gonzaga y Arturo Fernández, en tanto que son las irregularidades del sistema legal las que los motivan a indagar por sí solos, con la diferencia de que en *Tan sólo morir* es una irregularidad la que pone en movimiento la historia misma: la tachadura con títex sobre el porcentaje de alcohol en la sangre de Julio que había sido determinado en la autopsia realizada por el médico legista de la policía.

La convergencia entre el legista narrador y el narrador en tercera persona se hace evidente en cómo el uno retoma el discurso del otro, en una relación dialógica más implícita y armoniosa que en *De que nada se sabe*. Si bien esta relación es mantenida en toda la trilogía, la manera en que se relacionan tiene una distinta dinámica en cada novela. Si en *De que nada se sabe* el legista reproduce textualmente una respuesta que da Wilfrido Arenas a partir de la locución ‘para progresar’ que él mismo enuncia en una digresión de memorias sobre el parque La Alameda (Noriega 2018b,48), en *Tan sólo morir* lo hace a partir de una *disyunción discursiva* frente a lo que el narrador en tercera persona narra

sobre Heriberto Gonzaga después de su visita a la morgue, exaltando no solamente los diferentes grados de la omnisciencia que comparten, sino también una *complicidad temporal* que parece distanciarse del tiempo real [de la novela], sin por ello quedar por fuera de una organización todavía percibida como temporal por nosotros los lectores (Ricoeur 1985^a,loc.541-4):

En la sala de espera están los padres de María del Carmen. Heriberto va a acercárseles pero prefiere que sea el legista quien haga ese trabajo. Mientras éste les da la noticia, siente un nudo en la garganta al ver cómo les entra el dolor de la muerte, el único del cual uno no se cura. Heriberto va a su oficina y está hasta el mediodía dando las vueltas, sin atinarse.

Yo, en cambio, a la hora del almuerzo prefiero ir a caminar por el centro [...] (Noriega 2010, 26-7).

La afluencia de imágenes en el relato de Arturo Fernández es la marca registrada de una construcción nueva del *ambiente* de Quito y de su nueva función temática: la de ser, además de un médico legista y un involucrado incidente, el portavoz de una herencia evaluativa y mundanamente urbana de su madre. La imagen, como una producción eminentemente subjetiva, “es lo íntimo y su pasión, distinto a toda representación” (Nancy 2005b,loc.111). La imagen es una fuente de la sabiduría urbana y cotidiana que el legista despliega a través del recuerdo de su madre, al principio, y de una parte de su *yo* liminal que parece mantenerse atorada en ese espacio incierto. Es a través de esta faceta mucho más aguda en la conciencia de Arturo Fernández que Alfredo Noriega no retrata ni reproduce la capital del Ecuador, sino que, como diría Carlos Aulestia sobre *Los archivos de Hilarón* de Santiago Páez, novelista contemporáneo a Noriega, crea e inventa una nueva ciudad, “una especie de doble carnalesco de la urbe que conocemos” (Cordero 2013,77).

Las voces narrativas del legista y del narrador también parecen dialogar mediante las conciencias de los personajes. Se nos narra la visita de Heriberto Gonzaga al funeral de María del Carmen y, acto seguido, sus averiguaciones en el lugar del accidente. Después de un agitado interrogatorio al tendero del barrio, Heriberto Gonzaga se conecta con la difunta María del Carmen de una manera subliminal, una vez más ratificando ese flujo subterráneo de *magia causal* de Borges: “Se acerca al borde dejándose ganar por la sensación de encontrarse ante el destino de su ciudad; siente su murmullo lejano, y en ese instante se da cuenta de que es algo inusual” (Noriega 2010,30). Estas son las mismas palabras que el narrador en tercera persona ha usado para describir la conciencia de María del Carmen en sus últimos momentos de vida. La historia en sí misma también sigue

corriendo por “[una] peligrosa armonía, [una] frenética y precisa causalidad” (Borges 1932,37) para que en el momento en que Gonzaga esperaba por la cola de manzana, una vez que las cosas se calmaron, mire coincidentemente hacia la esquina por donde sube un Mitsubishi 4x4 a toda velocidad. Las conjeturas que hace a partir de esto adquieren fugazmente los tintes omniscientes del narrador en tercera persona: “Allí, a unos metros, está la casa de los del Cherokee. Se habían comprado otro 4x4 pero del mismo color, y el chofer continúa conduciendo como un loco; ahora, qué hago con éstos, piensa” (Noriega 2010,30).

Acto seguido al asesinato, lo más saliente de la corporalidad del detective Gonzaga se manifiesta. Cuando dije que ‘ponía el cuerpo’, me refería literalmente a que “son simples movimientos del cuore y del cuerpo, tendentes a la horizontalidad en más de un sentido y proclives a las más diversas sacudidas”, como dice Luisa Valenzuela (Ramos Ortega 2011,389). El disparo que le proporciona Gonzaga al arquitecto Ortiz es producto de una pulsión inconsciente que, como detective y ciudadano, le hace dar un giro definitivo hacia el otro lado de la ley y la institución. Antes del disparo, el detective alude al sarcasmo para manifestar su deseo de ‘pegarse un polvo’ con la hija de Ortiz, lo que enerva al arquitecto y lo hace ser más despectivo hacia él. Posteriormente, cuando la discusión se hace violenta, dispara, y por cómo se nos lo narra, Heriberto Gonzaga parece sorprendido de sí mismo; la enunciación de su conciencia en medio de la *inenarrabilidad* es obvia: “Por unos instantes todo le parece irreal; las convulsiones, la sangre, ese cuerpo despatarrado sobre la vereda; como si aquello no le estuviese ocurriendo a él” (Noriega 2010,32). El detective se convierte en un prófugo, tanto de la ley como de los poderes enquistados en y por encima de ella.

La conexión entre Gonzaga y la hija del arquitecto Ortiz ahora pasa de una mera causalidad mágica subterránea hacia lo que la razón puede concebir: una fe que, aunque es distorsionada de sus propios preceptos, se manifiesta. Nos encontramos con dos personajes que, sea cual sea su entendimiento mutuo, parecen entender su destino conjunto. Paulina Ortiz había hecho una promesa con su fe, con una superioridad que también se enmarca dentro de un poder institucional: la iglesia. Gonzaga, por su parte, ha abierto una olla de grillos dentro y fuera del sistema policial, siguiendo de ahora en adelante, más que sus convicciones, su instinto de supervivencia: “El piloto levanta la nariz del helicóptero y se va montaña abajo, para que el chaperío que carga haga de halcón. Van cuatro; uno con un fusil con mira telescópica, otro con larga vistas, todos en camuflaje. Hechos los machitos, se asoman colgándose de las puertas [...]” (33). El

dialecto literario que emplea el narrador en esta locución, aparte de estar enmarcado en su sempiterna función evaluadora, marca un *ambiente* culturalmente característico que intenta revelar no solo su simpatía con Heriberto Gonzaga, sino la propia actitud de Noriega con el sistema institucional dentro de la historia. La búsqueda de símbolos se da para Gonzaga ya no con la minuciosidad de una búsqueda de pistas mediante el raciocinio detectivesco, sino en la urgencia de sobrevivir.

Arturo Fernández, lo destacué antes, fue introducido en la historia como personaje antes que como narrador. De hecho, es el mismo Heriberto Gonzaga quien nos da su percepción subjetiva del legista antes que el mismo narrador, mostrando una postura de primeras impresiones y percepción humana: “No entra por primera vez en una morgue pero le parece que en ésta se encuentra una parte del infierno. [...] [Sobre el legista] Este cabrón es un ángel del demonio, se dice” (Noriega 2010,25). Cuando el legista hace su entrada en la historia como narrador, el sarcasmo se revela inmediatamente, incomodando tanto a Rogelio (su asistente, a quien esto no debería sorprender), como al detective: “La bala se le metió por el parietal izquierdo y en su trayecto se fue llevando los deseos, aunque quién sabe si este pobre diablo haya deseado algún día algo” (34). Este sarcasmo es un nuevo síntoma de la *liminalidad* ya abierta en la primera novela, de un camino de (auto)interpretación a medio recorrer, de un patrimonio inmaterial heredado de su madre, y de una conciencia retomada sobre lo que existe por fuera de las paredes de la morgue, desde donde Arturo Fernández solamente puede ver que “somos materia inconsciente”, que “somos pura química; [que] cuando ésta deja de actuar, dejamos de ser abstractos” (35).

Pese a que la manera cómo Arturo Fernández mira al detective Gonzaga es superficial –casi impersonal–, esta esclarece un lugar distinto del que estaba su conciencia al iniciar *De que nada se sabe*. En esta manera de verlo se conjugan claramente estado de (auto)interpretación en movimiento y la herencia idiosincrática de su difunta madre, Hortensia Armendáriz. Tomando la disposición narrativa de Fernández como fiable –de un esfuerzo auténtico que se mantiene, a pesar de su displicencia ante su mundo–, su breve descripción de lo que percibe de Gonzaga revela una actitud impávida, con una conmiseración superficial y fría. Vale la pena notar que el legista todavía no entra como personaje enunciador en la historia, sino que su conciencia es desplegada por la omnisciencia editorial del narrador en tercera persona. De todas formas, su dialecto literario, de un *yo* personaje, se manifiesta con claridad a través del diminutivo sobre el sustantivo coloquial *chapa* y ratifica una mirada empáticamente indiferente hacia el

detective Gonzaga: “Pobre chapita, piensa el legista, en qué rollo se estará metiendo. Como si quisiera reconfortarlo, se le acerca, le da una palmadita en la espalda y se lo lleva afuera” (Noriega 2010,26).

Heriberto Gonzaga, sabiéndose perseguido y en una situación insospechada, ya no se somete al cuerpo como fuente de pulsiones para cometer otro crimen atroz, sino que también utiliza su sagacidad de detective. La nueva víctima –el tendero con quien tuvo un primer encuentro– no tiene un último momento con su vida consciente; la despedida de la vida se le da a un nivel onírico: “Se recuesta en el camastro [...]; tiene la impresión de que la ciudad se le viene llena de voces, de ayes, de cruces hundidas en la tierra. Por unos momentos, piensa que todavía está despierto, cuando en verdad se sueña estando despierto. Recorre Quito, pero no la Quito de esta época [...]” (34). La ciudad también es construida en esta novela por un gran flujo *infralingüístico* de los personajes, incluso en un nivel de aparente subconciencia como este, al que también se añaden las memorias e incluso las elucubraciones de Arturo Fernández sobre lo que su madre podría haber dicho. En medio de ello, el carácter evaluativo no ha desaparecido, sino que ha sido reinsertado en nuevas perspectivas.

Cuando el legista narra, emite un arsenal –a veces no tan coherente– de características discursivas que ha ido acumulado. Una locución en tiempo futuro como la siguiente no apuntala solamente a una consabida omnisciencia que ya sabemos que Arturo Fernández es capaz de proyectar intermitentemente, sino precisamente la ironía de una subjetividad que podría no resultar completamente fiable, pero que de todas formas prevé –a la manera de Hortensia Armendáriz– lo que seguramente ocurra, con esa sabiduría mundana cuyo legado el legista conserva, sobre todo, en la memoria. La *imagen* producida por la subjetividad que va retomando al narrar transmite una fuerza de pasión, de lo íntimo en el sentido más literal; es una manifestación animada y emotiva del alma (Nancy 2005b,loc.190). Estos momentos sublimes, si se quiere, aterrizan nuevamente en sus propios límites cognitivos, mostrándonos que el legista oscila entre las incertidumbres liminales de sus dos mundos:

Así se va acabando el sol en el cielo, así se va poniendo la tarde; las sombras se estrellan en los muros de las casas coloniales, las claraboyas de las iglesias dejan penetrar un rayo de sol iluminando los altares pero dejando en la oscuridad a los devotos y sus rezos, que aún no logran su cometido. Cierro con llave la morgue y salgo. Rogelio camina a mi lado hasta la avenida, allí coge un bus, yo sigo a pie porque así me gusta volver a mi departamento, en cada paso algo del día va cayendo sobre el cemento de las veredas y se va confundiendo entre las pisadas de los otros transeúntes. Nuevamente la inocencia

parece volver, haciendo de mi trayecto un retorno a una vida que alguien intuyó por mí y que yo ya no sé y que ya no entiendo (Noriega 2010, 44).

Después del asesinato del arquitecto Ortiz, Heriberto se convierte en un sujeto que debe interpretar. La identidad del detective Gonzaga, no solo su condición civil, se somete a un *giro* completo. Su historia se desarrolla de ahora en adelante por los ejes del escapismo y de una conciencia “que no puede escapar de los demonios que [la] persiguen y [que] solo enfrentándolos puede esperar algo de redención” (Cordero 2013,73). Pero la redención, incluso para un hombre de los valores que han sido descrito como suyos, no pasa sin hablar primero de su supervivencia. Heriberto Gonzaga se escabulle de los poderes –institucionales y enquistados– y en medio de esa operación, interpreta lo que su impulso corpóreo ha hecho de él como su última e ineludible identidad. El detective ha abierto un *espacio liminal* abrupto que indefectiblemente también se le abre a él, cuyas consecuencias él mismo admite haber subvalorado al final de la novela: “Resulta que son más duros de lo que imaginaba” (Noriega 2010,174). Sus condiciones para hacerlo, sin embargo, son muy distintas a las del legista, no solamente por ahora estar ‘fuera de la ley’, sino porque parecería no disponerse a elucubrar, sino simplemente a asimilar la dimensión de las consecuencias:

Se detiene ante esta imagen tratando de despejar las ideas de la noche. Pocas cosas le quedan claras; el recuerdo de la chica en la ventana, el cuerpo del arquitecto desangrándose, él en el 4x4 bajando a toda velocidad por la avenida, el ruido del helicóptero subiendo a la montaña, el desenfreno apoderándose de su cuerpo y ninguna cronología. El Jeep ya no está con él; tiene algunos rasguños en los brazos, su ropa está empuecada sobre la silla (45).

El nuevo encuentro entre Paulina Ortiz y Heriberto Gonzaga parece darse por una especie de atracción morbosa, a no ser que nuestras nacientes sospechas sobre un acuerdo escondido entre ambos sean ciertas. La naturaleza de sus conversaciones y de sus actitudes no podría ser derivada únicamente de haberse visto a través de la ventana en el momento del asesinato, ni de un milagro desesperado cumplido en favor de Paulina. La naturalidad con que ambos empiezan a ir hacia una misma dirección desde la Plaza de San Francisco, y la confianza casi inmediata que van desarrollando, nos enfrentan al empeño de desentrañar ansiosamente su relación. Este es el enigma que sostiene la tensión en toda la novela. La entrada del taxista Devoto Santos como personaje, en este sentido, no es gratuita; representa una mirada racional y humana sobre el mismo enigma que se nos plantea, al mismo nivel de la ficción: cuando por fin puede verlos por el retrovisor,

siendo él “experto en adivinar quiénes se suben a su taxi, si dos esposos, si dos amantes, si dos pretendientes; [con ellos] no da, se muere de ganas de saber por qué andan juntos” (53). *Tan sólo morir* plantea una maquinaria de incógnitas; ya no es la *curiosidad* la que nos pone en movimiento como lectores, sino el *suspense* de esta novela.

Los acontecimientos que mantienen al legista envuelto en las peripecias de los poderes enquistados y las mafias se dan de manera intempestiva. Arturo Fernández ha vuelto a pertenecer a todo lo que opera antes de la muerte, pero sigue perteneciendo, por supuesto, a lo que opera después de ella. Un punto clave a destacar en su identidad narrativa – que engloba su *yo* personaje y su *yo* narrador – es la impavidez que les muestra a los matones que irrumpen violencia en la morgue buscando a Heriberto Gonzaga. Un detalle es importante en medio de esta visita: el cómo, sin chistar, Fernández les indica en qué archivo pueden revisar su nombre. El remordimiento que siente después de ello no es una muestra de altruismo tanto como de una autocompasión que ha ido adquiriendo al (auto)interpretarse: “Me siento nuevamente en la silla. ¿Y si lo matan?, me digo, me tocará lavarle las heridas, sacarle las entrañas y llorar mi cobardía ante su cuerpo; habría que advertirle, ¿verdad?” (57-8). El *giro de involucramiento* que Fernández protagoniza al tomar un taxi hacia Luluncoto ratifica la infructuosidad de cualquier empeño suyo por fuera de la morgue, de encontrar o anunciar la verdad. Es indudable en este punto que el legista se encuentra en medio de esa organización no-lineal que es el *espacio liminal* (Iser 2000c,151), en medio del reconocimiento de su cuerpo, de su conciencia comprometida con ninguna otra causa más que con su emergente autocompasión, y de una angustia causada por un oficio que, con la conciencia de narrarlo, lo somete cada día: “Estoy alistándome para salir de la morgue, todavía alucinado con las imágenes del día. A pesar del tiempo que llevo en esto, al terminar no puedo evitar la culpa de existir, y cada uno de mis gestos, cada una de mis sensaciones se me vuelven ingratas” (Noriega 2010, 53).

Hay otros espacios liminales breves, de otros personajes, que también se van abriendo. El cabo Segundo Cifuentes hace su entrada en el mundo de ficción precisamente con la apertura de uno. De lo poco que sabemos de su vida antes del terrible accidente de su padre, a cuya constatación él mismo acude en servicio, mucho, en el transcurso de un corto tiempo, parece cambiar: “En el interior [del patrullero] va el cabo Segundo Cifuentes, somnoliento, haciendo el turno de la noche, comiéndose mierda por ser quien es” (63). Cifuentes deja el servicio policial y empieza a involucrarse en averiguaciones por los valores, aparentemente, de su propia conciencia, de su legalidad sustancial (Cordero 2013,62). Así llega a proponerle a Arturo Fernández, por voluntad propia y en

el preciso momento en que Rogelio renuncia, que sea él quien lo reemplace: “Recién en ese momento me doy cuenta de que el cabo habla de su existencia y no del caso [...]. Me parece extraño encontrarme con un policía con dudas metafísicas, tratando de convencerse de la necesidad de un cambio en su vida [...].” (Noriega 2010, 140).

Cada vez que el legista retoma el discurso, un síntoma liminal se manifiesta. El hecho de que Arturo Fernández observe sus gestos automáticos revela la perspectiva renovada de una identidad que se mueve, una distancia con su propio cuerpo, su conciencia, y lo que ésta una y otra vez va reconociendo: “La mañana es hermosa. Antes de ducharme paso por la cocina, me preparo un café instantáneo con leche, me siento a tomarlo con la presión de la noche en las sienes. Sé lo que me espera, [...]. Dejo que los gestos de siempre me guíen en los primeros momentos del día, hasta ponerme en la calle” (68). El legista sabe lo que le espera, pero ya no por una intuición particular del oficio, ni por uno de sus destellos de omnisciencia, como habría sido el caso en *De que nada se sabe*; lo sabe por la actividad racional que ha tratado de ejecutar por fuera de la morgue, que sigue llevando a cabo por la conciencia que va adquiriendo, por hacer conjeturas, por aterrizar en un epicentro humano que no tiene nada más que sus sentidos y sus capacidades. Arturo Fernández se mantiene en contacto con sus limitaciones más humanas en su proceso *desliminalizador*. De hecho, sus conjeturas fallan: “Me imagino con el detective ensangrentado entre las manos, el vómito se me sube a la garganta” (61).

La causalidad no es ajena a la casualidad, sin embargo. “Ese recelo de que un hecho temible pueda ser atraído [tan solo] por su mención” como diría Borges, no apela tanto a las supersticiones como a la propia naturaleza del universo de la trilogía, puesto en marcha a partir de “un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades” (1932,37). El cabo Segundo Cifuentes parece no ser únicamente objeto de un destino fortuito, sino haber oprimido los botones de un sistema operativo – casi subliminal – de causas y efectos que, para problematizar un poco la tesis de Borges, podría ser más inherente al mundo real que al de ficción. Esto es aún más interesante si tomamos en cuenta que la puesta en marcha de esta relación causal y casual se da a partir de un impulso del cuerpo de Cifuentes– la risa – en un mundo de novela negra donde la búsqueda detectivesca se enfoca en la mera deducción, limitada a la racionalidad de toda operación (Cordero 2013, 16):

Quando lo hallaron, llevaba sus papeles y muchas otras cosas. En el taxi se encontraron una buena docena de películas pornográficas y dos raquetas de tenis. El policía que las sacó, un cabo llamado Segundo Cifuentes, no pudo evitar una risotada al verlas, y decir a

sus coleguitas: “Éste sí que se las daba de quién sabe”. Así dijo textualmente el cabo, mientras agarraba del mango una raqueta y daba golpes imaginarios en el aire [...] (Noriega 2010, 70).

Hay un artificio metatextual en la historia que en lugar de aterrizar todo en la lógica racional de las explicaciones lo saca aún más hacia un mundo mágico: el amuleto de ‘mala suerte’ en que se convierte para el cabo Cifuentes una impresión de *De que nada se sabe* de Noriega, encontrada en el taxi del asesinado Devoto Santos. Según la mujer de este último, para él mismo esta novela había sido premonitoriamente fatal. Esta nueva relación la pone ya no solamente en una conjunción serial frente a *Tan sólo morir*, sino en una función casi *accional* de “procurar que el mismo acto de narración juegue un papel en la diégesis” (Rimmon 2001,189), lo que toma un sentido más claro con la relación *significado/significante* que Gilles Deleuze atribuye a la serie, donde los significados desplegados en la primera novela ahora son recuperados y puestos en marcha como significantes de un nuevo mundo (1990,37-9). *Tan sólo morir* ha nacido de todo lo que *De que nada se sabe* ha puesto en marcha, pero en el camino la resignifica, abriendo la posibilidad de exponernos unos significados que su historia llega a tener para los personajes de *Tan sólo morir*: los paralelismos subterráneos entre sus vidas y las de los personajes que leen.¹⁸

El taxista de esa novela, con un destino trágico, pero también otro personaje, con un destino igualmente trágico, un tal Wilfrido Arenas, un manaba llegado a la capital en busca de una mejor vida, lo perturbaron la víspera de su muerte. Estas dos coincidencias hicieron que aquella lectura fuera premonitoria en el final de su existencia. Al levantarse esa mañana, por primera vez Devoto Santos pensó que pudo haberse equivocado. Tuvo un solo día de duda en su vida, y ese fue el día de su muerte (Noriega 2010, 77).

He reiterado que el legista está consciente de que narra, que lo hace como si tuviera la predisposición enunciativa de un reportero de radio en que “la retórica del discurso interno” queda ausente (Cohn 1978c,loc.3540). En este fragmento discursivo, Fernández evoca un *nosotros* implícito con el que nos recuerda que su acto narrativo tiene una poética casi confesional, y que el sintetismo del discurso reflejado en el uso del presente simple refleja la enunciación de una conciencia todavía aturdida, que se prepara de a poco para sentir dentro de unos *paréntesis liminales* que han sido los antagonistas de cualquier

¹⁸ La resignificación que se da es sumamente interesante porque pone en crisis la categorización mimética de Paul Ricoeur: reproduce el umbral de contacto entre ficción y realidad (mimesis³), pero dentro de la configuración misma de la ficción (mimesis²).

esfuerzo erótico:¹⁹ “Démosle al taxista este último chance. Démosle la paz de su tumba, la eternidad merecida. [...] Vivamos un minuto con esa vida que se acabó y démonos así un instante de eternidad” (Noriega 2010, 85). No es descabellado reconocer que estas sentencias se parecen al sermón de un sacerdote, o al menos de un rector de la moral social que reconoce un público y trata de influir en él.

Rogelio, para entonces todavía asistente del legista, comienza a palpar los límites de un espacio liminal similar, puesto para resistir el oficio. Arturo Fernández ha visto en él síntomas corporales tan reconocibles que no debe preguntar demasiado para saber sus causas. Han sobrellevado esa *liminalidad* juntos con hábitos gestuales (a veces fuman, por ejemplo) que son descargas del cuerpo como un “semillero de significaciones” que no necesita de nada que hable por él (Ramos Ortega 2011,389) Rogelio manifiesta una necesidad erótica, también. Él también da un *giro de involucramiento* con Arturo Fernández, presumiblemente para hablar con él de su situación en el oficio, para compartir una intimidad un poco más personal y cercana que solamente diseccionar la materia. La invitación que hace Rogelio, sin embargo, es de lo más impersonal y desprovista de entusiasmo, y la salida que protagonizan juntos a un bar de La Mariscal es, en efecto, absolutamente insípida. Mientras Rogelio está en el baño, Arturo Fernández se va. Ni siquiera se despide de él; se levanta, paga y sale, dándonos al salir una mirada poética, una imagen de Quito, su Quito:

- Necesito cambiar de trabajo – lo escucho decir bajito.
- Se queda pensativo y quieto, como queriéndose hacer a la idea de que ésta es la vida que le ha tocado y que la única salida es la resignación [...].
- Le invito – dice Rogelio.
- ¿A qué?
- No sé, a algo.
- [...]
- Me levanto, pago y salgo, dejándolo convencerse de lo que tenga que convencerse. [...]
- Las luces de los barrios que suben por la montaña se esfuerzan por trepar, pero pierden su energía a media altura. Hacia allá voy, con los mismos ímpetus inoculados por la ciudad (Noriega 2010,89-91).

La desgracia que detona la claudicación final de Rogelio se da con un aluvión que en el flanco occidental del Quito. El narrador en tercera persona lo narra con un gran despliegue de omnisciencia, haciéndonos saber incluso quiénes, con nombre y apellido,

¹⁹ Sugiero leer todo el ensayo *Usos de lo erótico* de Audre Lorde. Lo erótico, quiero demostrar, es indiferente a una distinción de género. Lo erótico es inherente a la vida del ser humano; esto es precisamente lo que la figura de ficción de un médico legista pone en crisis.

son llevados por el flujo de tierra.²⁰ Arturo Fernández, por su parte, se encarga de narrárnoslo desde su perspectiva subjetiva, la que genera la poética más saliente de la *imagen* que se abre por un momento fugaz para después apretarnos y condensarnos en ella (Nancy 2005b,loc.225-64). El legista reconoce la muerte en los gestos y el semblante de su asistente Rogelio; lo ha tenido enfrente todos los días, en muchos de los rostros que disecciona, con quienes a veces habla. Con Rogelio, sin embargo, no parecen tener mucho que decirse:

Tengo hartos trabajos acumulados, por no decir amontonados. Algunas de las víctimas del aluvión comparten camillas y hasta congelador; parecen sostenerse en esa caída infinita. Dan la impresión de alentarse en ese vacío del cual los vivos no saben nada. Sus cuerpos chocan inmóviles, se rozan tiesos, comparten hematomas y fracturas, lodo y sangre. Rogelio me espera con cara de ya no querer nada. Me siento a su lado. De la puerta del cuarto de autopsias, abierta de par en par, sale un silencio violento. Las luces que entran por las ventanas enrejadas desperdician su energía en los cuerpos de vivos y muertos. Voy al armario y saco el mandil. Rogelio no me alza ni a ver.

[...]

Se acerca y le levanta el vestido. El cuerpo está lleno de llagas y de enormes placas de sangre coagulada. Entre el rostro y el cuerpo hay un abismo. Le pongo a Rogelio una mano sobre el hombro; ambos nos sostenemos a aquel gesto, porque sentimos que debajo de nosotros se abre un enorme hueco por el que vamos a caer (Noriega 2010, 121-3).

Como en *De que nada se sabe*, todo se conecta en el mundo de ficción de *Tan sólo morir* en una relación causa-efecto irracional. Heriberto Gonzaga, al bajar por la avenida América desde la casa de Paulina Ortiz, se encuentra a dos jóvenes que hacen un grafiti blasfemo en las afueras del colegio San Gabriel: “Dios, si existes, baja para sacarte la chucha” (101). Después de una agresión de parte del detective, ambos jóvenes bajan corriendo hasta el parque La Carolina donde, sin ningún tipo de premonición más que la adrenalina sentida, se encuentran con su trágico destino. La conexión del mundo de la novela se hace más irracional cuando posteriormente la hermana de Gustavo Riofrío, uno de los dos muchachos asesinados, reconoce en el semblante de Arturo Fernández a su hermano Gustavo Riofrío, como si la autopsia que éste le realizó hubiera establecido una *relación subliminal de simbiosis*. La conexión es tan fuerte que Arturo Fernández comienza a caminar junto a ella; incluso van a comer una empanada juntos en uno de los lugares más insólitos para hacerlo en Quito: una terraza en plena construcción en la Casa

²⁰ La familia Rosales, Zoila Guzmán, el señor y la señora Montesinos, el Loco Pereira (y su ayudante), el Cholo Bazán, Gloria Jaramillo, Julio Jaramillo (no el cantante, por supuesto), doña Carlota Diosdado, Petronio Carrasco, Miriam Cedeño, Adalberto Rodríguez (con mujer e hijos), y Lenin Ordóñez (Noriega 2010,115).

de la Cultura. Arturo Fernández prefiere guardar su secreto: “No le cuento que fui yo quien lo autopsió, sería darle motivos a mi destino. Este rato no quiero provocarlo más; estoy harto de que me siga rodeando, de que me excluya de la vida. Le doy un beso en la mejilla y vuelvo a la morgue” (Noriega 2010,163).

Arturo Fernández interpreta, y cada vez que lo hace regresa su mirada a la ciudad, a un Quito que se nos entrega como un *espacio narrativo* con verosimilitud material. La *desliminalización* que emprende narrándose se manifiesta ineludiblemente a partir de su percepción de la urbanidad palpablemente física. Como lo propuse, mi lectura tiene que ver con la percepción subjetiva de un Quito, antes de que la enunciación lingüística de los personajes y narradores conforme una comunidad lingüística ficticia mediante el dialecto literario. Esta percepción implica una incidencia en los afectos como “modalidades de inscripción psíquica que son previas o que trascienden el lenguaje [...]” (Kristeva 2002,18). La materia que hace el cosmos tangible se hace objeto de una especulación figurativa constante en *Tan sólo morir*, mucho más cuando las circunstancias ponen a Arturo Fernández a interpretarse en medio de su trágico destino:

Me quedo quieto, como si me hubieran agarrado por la espalda y me fuera a engañar. Sorbo el último trago de jugo de naranjilla. Levanto los ojos buscando a la dueña, para pedirle la cuenta. La ciudad sigue reseca y ventosa, sin poder resolver sus líos atmosféricos; el Cotopaxi, según dicen, con el vientre caliente, y el Guagua, no tan recatado como nos parece a veces [...] (Noriega 2010,140).

Al narrársenos la muerte de Hortensia Armendáriz, mucha de esta *incidencia de los afectos* se hace presente. Los momentos en que agoniza no son narrados solamente con digresiones e imágenes, sino con un discurso afectivo en que convergen los tiempos del ser y del cosmos (Ricoeur 1985d):²¹ “Hortensia se vio diciéndose al espejo: maldita sea tu estampa. Maldita sea, repitió en ese tiempo que ya no era ni quería. Abrió y cerró los ojos; unos destellos de luz se quedaron colgando de los párpados cerrados. La ciudad estaba en silencio, pero palpitaba en sus sienes” (Noriega 2010,166). La ciudad llega a estar por todos lados en su lecho de muerte, construida a partir de su subjetividad que figura y recuerda: “Abrió los ojos. Quito. La Mariscal, el Manolo’s, La Favorita, la torera, el Atrio de San Francisco, la calle de las Siete Cruces, la caída de Velasco Ibarra, Rodríguez Lara, Arosemena, Galo Plaza, La Merced, el Tejar [...]. Cerró los ojos. La

²¹ Esta es una distinción que Paul Ricoeur hace en su extensa reflexión sobre el tiempo narrado y la experiencia temporal proyectada por la ficción, a partir de la figura de Hans Castorp en *The Magic Mountain* de Thomas Mann.

Alameda, el Banco Central, el Colegio Mejía, [...]” (167). Pese a que este momento es recuperado y recontado casi aleatoriamente por el narrador en tercera persona en un inciso llamado *Algo de Hortensia Armendáriz*, la subjetividad de éste se mantiene al margen, apenas interviniendo para narrar.

Hay un componente que es acentuado en la construcción del Quito materialmente mimético de la novela: la geografía. La tierra es viva, eso lo demostró el aluvión que mató a la prometida de Rogelio, Miriam Cedeño. Arturo Fernández nos deja entrever su concepción de una ciudad viva en medio de esta tierra: “La luna aparece en algún lado del cielo; su luz mezclada con la del alumbrado público da brillo a la ciudad lluviosa. Quito, como si nada, aprovechando los ímpetus de su naturaleza, limpia las huellas del malestar de la vieja” (173). Arturo Fernández acentúa aún más la diferencia entre el tiempo del ser y el tiempo del Cosmos de Ricoeur, aludiendo precisamente a sus interpretaciones de los mensajes ocultos de los astros, como si fueran eminentemente premonitorios y los quiteños, por el contrario, indiferentemente ingenuos: “Ha dejado de lloviznar. Una luna ecuatorial le da perfil a la ciudad en medio de los Andes; los cuerpos celestes envían sus señales, pero los quiteños no parecen dispuestos a dejarse emboar por sus cuentos” (174).

Heriberto Gonzaga ha estado escondido en una pensión del centro de la ciudad. Tiene un último encuentro con Paulina, uno desenfadadamente pasional. El narrador en tercera persona, en toda su omnisciencia, también comienza a adoptar una mirada cósmica del todo, manifestada en el siguiente fragmento por un leve *contagio estilístico* (Leo Spitzer) de Arturo Fernández: “El olor brutal de él ataca de sopetón la fragancia nocturna de ella. Sus cuerpos se frotan, en cada roce se abre una zanja, cada contacto es un corte, cada gesto, un destello; [...] Sólo Quito entra con la luz lunar, trayendo sus sombras, los olores de la montaña, su mapa astronómico sureño y ancestral” (180). Esto podría resultarnos premonitorio si sabemos que el detective Gonzaga, después de hacer el amor con Paulina, yace con ella en la cama unos minutos más y es sorprendido a tiros por los matones que han estado buscándolo. El cosmos de Quito y el ser, en este sentido, se unen intermitentemente para darnos luces a los lectores de lo que acontecerá, enviando signos que los personajes están imposibilitados de ver, cumpliendo todos con destino.

Justo antes de su muerte, Heriberto Gonzaga le había preguntado a Paulina Ortiz si se llevaría a su abuela a Europa, lo que podría significar ser un guiño leve sobre su percepción premonitoria de lo eminentemente probable. Paulina Ortiz, en un gesto de agradecimiento (o quizás de un favor pendiente), cumple con lo que en vida él le había

pedido. Se dirige a la casa de doña Rigoberta Núñez, la abuela del detective – en Luluncoto – y finalmente protagoniza la escena final que determina el destino de la anciana: “Doña Rigoberta se levanta y se mete en el habitáculo despacio; nos acercamos al pie del carro, la vemos hundida en el asiento delantero con una mueca entre adolorida e ilusionada; nunca antes había estado en un carro así [...]” (195). Cuando todo queda resuelto, Paulina ofrece llevar a Arturo Fernández y al cabo Segundo Cifuentes de vuelta a la morgue, y cuando los tres están sentados en el 4x4 de Paulina, es ella quien, como si lo hiciera paralelamente al cielo de Quito, se quiebra y les revela con llanto que ha sido la conductora del Cherokee que chocó el Subaru que manejaba Julio:

Agarro suavemente a Paulina del brazo, me voltea a ver, las lágrimas le surgen, pero no se queja. Ella mismo se limpia las mejillas con el dorso de la mano, luego se sostiene de mi brazo para evitar desparramarse; quiere hablar, pero tiene la nariz y la garganta congestionadas. Le paso mi pañuelo. Lo agarra y se suena. Las lágrimas dejan de correr un instante, pero vuelven enseguida, cargadas de las imágenes que la persiguen desde el accidente.

- Yo manejaba – suelta.

[...]

- Mi padre me estaba manoseando. Cuando surgió el Saburu no pude frenar, tenía los músculos agarrotados.

[...]

- Y desde entonces no pude hacer nada, hasta que apareció Heriberto (198).

El enigma queda resuelto y la novela se cierra. El Quito de este mundo de ficción se despide de nosotros dentro de la conciencia más clara de Arturo Fernández, en una relación cósmica, como lo he demostrado, pero también mundana e intertextual. Es un Quito que deja de ser materialmente claro para hacerse percibir, casi propositivamente, como distorsionado. Es un Quito en que la *magia causal* (Borges) no deja de ser paralela a los acontecimientos de los personajes, siendo mediada por los astros, la meteorología, la geografía, y por supuesto – a un nivel idiosincrático – por conciencias mundanamente sabias como la del recuerdo de Hortensia Armendáriz – lo que ella leía en la biblioteca municipal casi de manera mecánica (*La Ilíada*) – y la propia conciencia más expuesta del legista. La relación con la literatura y los intertextos también se ha agudizado, abriendo la posibilidad para un tiempo literario, casi suspendido, dependiente también de otros factores subjetivos y perceptivos de los personajes que leen (en este caso, de Arturo Fernández):

Colgamos, no nos hemos vuelto a ver desde el entierro de nuestra madre. Tampoco nos hemos hecho falta. Limpio la cocina y trapeo el piso. El tiempo parece poca cosa, los

hechos, escapatorias de la existencia. Agarro el libro de Borges que estoy leyendo, abro una página cualquiera, y leo en voz alta: [...] (148).

La mayor afluencia de personajes protagónicos en *Tan sólo morir* no es gratuita. Las relaciones entre Arturo Fernández, el detective Gonzaga y el cabo Cifuentes se consolidan no solamente desde el punto de vista del legista como personaje, sino también del legista que narra. Hay una especie de paralelismo entre ellos – de lo único que el legista podría intentar hacer dentro de toda la historia para parar el flujo diario de los cadáveres (embarrarse las manos como Gonzaga), y del desprendimiento del orden institucional para involucrarse a nivel personal en los hechos (Cifuentes). El legista, además, mantiene una relación dialógica con el narrador en tercera persona que es más intrincada de lo que podríamos asumir. Me parece que se trata menos de una simple estrategia narrativa que de una distinción temática más clara entre dos *yos* del mismo Arturo Fernández: el *yo puesto entre paréntesis* de un ser común, y la posibilidad de un *yo testigo* para contemplar la historia en una *periferia móvil* (Friedman 2001,83). Ser un médico legista no es un trabajo más; es un estilo de vida terrible. Esta relación dialógica da cuenta formal de lo que es irremediablemente inherente a este estilo de vida: la existencia de un *espacio liminal* incrustado en la vida.

Paulina se encierra en su cuarto, con la música a todo volumen, para no escuchar las voces en la casa. Las sirenas siguen ululando, mientras la montaña se traga poco a poco la sangre. Para recuperar los cuerpos, se deberá mover cielo y tierra, y ni Dios ni los hombres tienen fuerzas para desenterrar a las víctimas del aluvión, por lo que allí quedarán enterrados. En menos tiempo del necesario, otra gente se instalará en esa parte del extremo occidente de la ciudad, cuyo crecimiento hacia arriba solamente es detenido por la amenaza del volcán.

Y ni eso, pienso, mirando hacia la cima de la montaña, detrás de la cual, con el cráter dirigido hacia la costa, está tranquilo el volcán Guagua Pichincha [...] (Noriega 2010,117).

Arturo Fernández es un doble detective que indaga en lo oculto y desvela continuamente los cuerpos y sus causas mortuorias, pero que también desvela su *liminalidad* narrando y estando consciente de ello; está inevitablemente involucrado en lo uno y en lo otro. En *Tan sólo morir*, no indaga en un enigma como lo hace el detective Gonzaga, pero de todas formas no puede escapar el destino de ser el recipiente de su resolución. La verdad, lo sabemos, no significa nada para él; no lo hace trascender, sino limitarse más al cumplimiento de su labor. La confesión que Paulina hace podría interpretarse, si se quiere, como hecha a lo último de todo, al cuerpo que desecha los desechos humanos, al ‘ángel del infierno’, como el mismo Gonzaga definió al legista en

el momento en que lo conoció. Si en *De que nada se sabe* el legista dio el giro hacia afuera de la morgue por su propia iniciativa, en *Tan sólo morir* es el recipiente de ese accionar, viéndose involucrado no solamente en los efectos de ese giro, sino de las consecuencias de un destino que parecería no abandonarlo jamás. Arturo Fernández es sujeto y objeto del mundo de ficción de “una novela donde resulta imposible eludir el propio destino” (Noriega 2010).²²

²² Este es la leyenda de la propia novela, citada de la contratapa.

Capítulo tercero

Cementerio de signos

Tratamos de entender, pero pocas veces lo logramos.

Nos aferramos a la montaña pero estamos
suspendidos al cielo, aquí no hay forma de poner
pies en tierra. ¿Te has dado cuenta? La gente está
acechante pero siempre sale perdiendo, o le
sorprende lo que le pasa, como si el destino los
agarrara por la espalda
(Noriega 2018c, 132).

Destino es precisamente la palabra clave de *Eso sí nunca*, la tercera novela de la trilogía. Lo premonitorio se cumple en *De que nada se sabe*, he descrito, con la certeza frente a nuestros ojos y la ignorancia en la conciencia de los personajes que terminan en manos de Fernández. *Tan sólo morir* nos pone frente a un enigma en el que lo premonitorio – su cumplimiento, las causas y efectos – no queda enajenado. *Eso sí nunca* proyecta un esoterismo que trata de establecer comunicación con el mundo quiteño ‘suspendido al cielo’. La mitología astrológica – su diálogo con la ciudad – conforma un mundo atemporal en esta novela que representa un *origen* hacia el que los personajes parecen ser arrogantemente ignorantes (González Echevarría 2011):²³ el origen de su propia existencia. El mismo Arturo Fernández, inmediatamente después del fragmento citado arriba, responde a la pregunta *¿Bobos ignorantes?* con *Brutos arrogantes*. Este mundo atemporal de signos pone en marcha el motor de un destino que se cumple en el mundo material de la trama que, en su sentido serial, no es derivada de ninguna de las otras novelas, sino que son “estrictamente simultáneas con relación a la entidad por la cual se comunican” (Deleuze 1990,41). El curso de las cosas es originado por la aleatoriedad (*De que nada se sabe*), el raciocinio (*Tan sólo morir*), y ahora por la búsqueda de unas reglas invisibles que podrían regir el mundo (*Eso sí nunca*). Mi determinante *unas* presupone que la búsqueda es subjetiva y la interpretación individual. Así, el hecho de que la novela empiece precisamente por una relación subjetiva de Pedro Craw con su entorno cósmico no es injustificada:

²³ En el capítulo *Un claro en la selva: de Santa Mónica a Macondo*, Roberto González Echevarría reflexiona sobre la dualidad de la historia y el mito, en que hay un origen para toda ficción. En *Eso sí nunca*, los personajes parecen gravitar entre su búsqueda y su renuente negligencia. La apropiación del poema de Borges – *De que nada se sabe* – tendría un sentido aún más profundo con la trama de esta novela; y lo tiene: ese es el efecto serial que Noriega parece conseguir.

Pedro Craw se estaciona delante de un cajero, el cielo está despejado y hace frío. Los bosques multifamiliares se yerguen como animales queriendo tocar las estrellas. Frunce el ceño cuando se le viene esta imagen. Siempre le da por hacer asociaciones entre la ciudad, el mundo animal y el cosmos: aquel grupo de estrellas le parece un gato lamiéndose una pata, esa nube un elefante con la trompa levantada, este edificio una nave espacial posándose sobre el caparazón de una tortuga [...] (Noriega 2018c, 13).

La trama de esta novela es bastante compleja; bien lo indica su contratapa: “la trama es una avalancha que deja al lector sin aliento de principio a fin”(Noriega 2018c). Pedro Craw es un muchacho que es infamemente asesinado en un cajero automático por un trío de policías; es de madrugada y, tras los ruidos, los habitantes de los edificios de enfrente se han despertado y lo han atestiguado. Uno de ellos, don Jorge Cuesta, dueño de la tienda de calzado ‘Doña Carmita’, ha grabado todo con su celular. Una pareja de muchachos de aproximadamente la misma edad –Silvia y Daniel– pasaban en su auto precisamente en el momento del asesinato, lo que ha despertado la sed de justicia de Silvia y la ha motivado a comenzar *un movimiento* de búsqueda de testigos y pruebas. En ello, ha ido a visitar la tienda de Jorge Cuesta, donde comienza, junto con él y Estuardo (vecino de Don Jorge), un agenciamiento para dar con los malos elementos institucionales. Cuando la novela avanza, Segundo Cifuentes, ahora asistente de Arturo Fernández, asesina al subteniente responsable de la muerte de Craw por haber irrumpido en el funeral de su madre y termina torturado y asesinado por la misma Policía Nacional. Todo esto se da con un asunto corriendo paralelamente: el retorno de Francia del Chivo Álvarez, excompañero del colegio del legista Fernández, para documentar lugares de Quito junto con su hijo francés, y el hallazgo de lo que presumiblemente sería un baúl con las pertenencias de Joseph de Jussieu.

Arturo Fernández, aún de manera más periférica que en *Tan sólo morir*, no se agencia en una indagación detectivesca, ni el resultado de ninguna le da un encuentro final; la novela cierra con una sentencia dirigida al cadáver de Segundo Cifuentes, enunciada en la plenitud de su oficio: “Te lo dije Segundo, en esta vida no vale hacerse el machito. ¡Gran huevón!” (260). Arturo Fernández más bien se ve involucrado en la indagación de su amigo el Chivo Álvarez sobre el material del baúl de Jussieu, y solamente en una especie de agenciamiento autocompasivo muy similar al que mostraría anteriormente (mucho más que uno altruista), encara al teniente Cornejo, su excompañero del Colegio San Gabriel, respecto a una bala que evidenciaría la relación de la policía con el asesinato de Craw: “Bueno –dice el legista–, haz que no me lleguen más muertos así” (146). El papel detectivesco, así como fue asumido por Heriberto Gonzaga de manera

profesional en *Tan sólo morir*, es ahora asumido por los tres testigos circunstanciales – Silvia, don Jorge y Estuardo– que devienen en la función de ejercer una justicia absolutamente sustancial, no solamente por fuera de la formal, sino en fundamental oposición a ella. La trama se mueve en contra de la injusticia ejercida por la institución del orden, la que debería estar a cargo de promoverlo.

El hecho de que Arturo Fernández no sea quien se agencia por un sentido de justicia sustancial no quiere decir que haya dejado de ser el sujeto primordial de la (auto)interpretación; esto se hace manifiesto por algunos síntomas discursivos. Es notorio, en muchos de los casos, que estas manifestaciones no se dan precisamente en su plano de narrador, sino en el del narrador en tercera persona: “Quiero que esto se acabe, repite el legista con la garganta cerrada. El bus se detiene. [...] Un simple accidente no moviliza a tanta gente, piensa el legista, es otra exageración de la ciudad, con su tendencia a sobredimensionar su existencia. Quito es una ciudad a la que todo le queda grande, [...]” (Noriega 2018c, 25). La interpretación, dice Wolfgang Iser, “es un acto de traducción cuya ejecución depende del tema en cuestión a ser interpretado, como también del contexto en el que el acto se da” (2000c,145). Toda la vida de Arturo Fernández proyectada en las tres novelas corresponde a un cambio de contextos (trama) respecto a una única razón de narrar: interpretarse en y a partir de ellos. En *Eso sí nunca*, no solo las circunstancias de la historia son distintas, sino también la misma identidad de Arturo Fernández, una que ha emergido del acto acumulativo de interpretarse narrando: su *identidad narrativa*.

Arturo Fernández vuelve a ser insertado en el mundo diegético como personaje antes que como narrador. El movimiento de su *identidad narrativa* se hace evidente en la relación entre los planos narrativos: su distinción discursiva se hace más clara. Esta distinción, como lo leo, sugiere que el acto interpretativo de Arturo Fernández va surtiendo un efecto: irse despojando del plano de conciencia que simboliza los paréntesis de su vida. Su yo narrador –enmarcado sobre todo entre las paredes de la morgue– y su yo narrado –el de una conciencia dejada en el pasado por todos lados en Quito, en el aire, en las calles, en la sabiduría mundana– de todas maneras confluyen porque en principio “el espacio liminal está ligado a una resistencia a la traducción [que es el acto de interpretación]” (Iser 2000^a,6), porque “nunca puede ser eliminado completamente” (Iser 2000c,147):

Quito sigue creciendo, ensanchándose, estriando su corteza terráquea, pavimentando la montaña, rompiendo el cielo con sus gases de urbe entre paradisíaca y dantesca, llenándose de barrios por donde circulan quién sabe qué gentes ni con qué intenciones o culpas. Quito, la capital de los provincianos, de los migrantes internos, de los bobos con causa y los dueños de putas, llena de exiliados sudamericanos que en su momento no pudieron embarcarse hacia Europa: argentinos, chilenos, colombianos, embrutecidos y descontentos con su suerte andina, tuertos en país de ciegos. Quito la ciudad de las estrellitas de pacotilla, negociantes de a perro, filósofos, sociólogos y artistas de tercer rango. [...] Quito la ciudad donde mataron a mi madre atropellándola, donde me volví esto que soy y soy y sigo siendo y vuelvo a ser y seré, aunque cada mañana maldita me despierto reticente, creyendo en algo sin sostén ni cuerpo [...] (Noriega 2018c, 32).

Las premoniciones, aparte de relacionarse con un cosmos, son explícitamente enunciadas como parte de la materia atmosférica. La geografía de Quito en *Eso sí nunca es viva*, mucho más que en las dos novelas anteriores. A partir de ella se generan unas imágenes y unas alusiones que, ratificando mi tesis sobre la construcción del espacio narrativo de Quito como una operación *infralingüística*, operan a un nivel álgidamente subjetivo. Nótese que en el marco del comentario evaluativo y de las digresiones es cuando las referencias más importantes sobre el espacio narrativo de la urbe aparecen, así como la construcción de “aquel ambiente intransigente, contrario y, en general, negativo” (Ramos Murcia 2021,63) que es exponencialmente expuesto en esta tercera novela. Incluso cuando la geografía viva de la urbe quiteña parecería desplegar un estado materialmente ontológico, su percepción es viva por la percepción viva de la conciencia que la proyecta:

El día se vuelve nubloso y oscuro; esta premonición atmosférica enfurece, porque Quito no debería meterse donde no debe, la mosquita muerta debería más bien sacar uno de esos luminosísimos episodios, donde la montaña no es un pedazo de Andes atacado por la ciudad sino un verde eternizado en sus ojos. No debería caer aquel aguacero, no debería el ventarrón botar las estanterías de la zapatería Carmita, mientras su dueño extiende, como nunca, su media hora de almuerzo, como si por primera vez en años su vida tuviera otro eco que el de su familia y su negocio [...] (Noriega 2018c, 43).

Hay actos de interpretación que se hacen mandatorios para algunos personajes en las tres novelas – espejismos del gran asunto interpretativo de Arturo Fernández: Eulalia, la madre desesperada de *De que nada se sabe*, empezaba un sendero de racionalización y conjetura una vez que ha encontrado a su niño en el Hospital, cuando su instinto materno de búsqueda ha cesado; ella se convierte en la conciencia que ‘ata cabos’ y resume la trama al final. Un proceso fundamentalmente distinto llevaba a cabo María del Carmen, la sobreviviente del choque que detona el enigma en *Tan sólo morir*. En su estado existencial y racionalmente vegetativo no cabe la reflexión; el *espacio liminal* en su rutina

se hace tan palpable que se convierte en una premonición en sí mismo. En *Eso sí nunca*, la madre de Pedro Craw lleva el luto por su hijo de una manera fundamentalmente distinta a estas dos. En ella no caben ni la reflexión ni el existencialismo, sino el frío deseo de venganza y la satisfacción de pulsiones corporales que parecerían ajenas a la tristeza. Es así como, con el consentimiento de su esposo, usa el dinero de la venta del carro Vitara de su difunto hijo para pagar sicarios y, en un ataque corporal, para saciar su deseo sexual con uno de ellos.

Este accionar complejiza el entramado mucho más, considerando que la lucha detectivesca asumida por los tres testigos no conforma un único bando contra la decadencia institucional, sino que la mano propia destruye todo sentido de justicia. *Eso sí nunca* revela una intencionalidad de Noriega de usar el género policial como un arma ideológica “para poner en evidencia la corrupción como un mal coyuntural que es preciso denunciar y erradicar” (Cordero 2013,68). Dentro de los límites de una urbe y un estado-nación tan marcados, esto cobra un sentido ideológico aún mayor. En esta novela, como en las diez novelas policiales ecuatorianas que conforman el corpus que analiza Guillermo Cordero, “la corrupción permea todos los niveles del poder, está presente desde los círculos más altos hasta los más bajos” (68). Los padres de Pedro Craw, pese a ser inicialmente víctimas, y pese a saber de la existencia de la evidencia grabada por don Jorge Cuesta, deciden hacer justicia por mano propia contratando a los sicarios, convirtiéndose así en parte de la decadencia y la corrupción que campea dentro y fuera del orden institucional.

Eso sí nunca contiene y transgrede simultáneamente el patrón más identificable para el género policial: crimen e investigación. Es una premisa aceptable que sin estas acciones y sin agentes que las lleven a cabo, la novela policial no existiría (53). Las víctimas que llegan a las manos de Fernández están casi siempre muertas – o van a morir –, pero en esta novela ejercen un rol victimario mucho mayor. La figura de la mujer – en la madre de Pedro Craw – también es resignificada con ello, no solamente porque asume un papel desenfadado, sino también porque lleva una parte de su luto con el cuerpo, un cuerpo femenino sometido. El aspecto sexual de éste es solamente una manifestación álgida de ello; el día a día para la madre de Craw exhibe unas conductas muy corporales que no pueden pasar por alto como síntomas de un acto de interpretación, conjugadas con el ojo subjetivo de las imágenes y la aleatoriedad. El cuerpo “lleva aparejada una importante carga para el autoconocimiento” (Ramos Ortega 2011,390) y el proceso abierto por el luto de este personaje lo demuestra:

Bebe a sorbos, metiéndose el pico de la botella en la boca, un gesto novedoso en ella porque desde niña le enseñaron que esas eran maneras de varones. El contacto de sus labios con el vidrio y el líquido le gusta. Se ejercita a meter la punta de la lengua dentro de la botella tratando de bloquear el líquido adentro. Su cuerpo se distiende. Está sentada con las piernas abiertas. Termina la cola. Posa la botella sobre la vereda y mira el movimiento de la ciudad. En una ventana hay un hombre espiándola. Al verlo, una pequeña vibración se le produce en el bajo vientre, estira y retrae sus piernas, liberándola. Se levanta, paga y se va. En la esquina se le viene una idea. Saca su billetera, extrae cien dólares y los añade a la plata de los sicarios. Camina cuesta arriba hacia su cita (Noriega 2018c, 162).

El chivo Álvarez, excompañero de Arturo Fernández en el colegio San Gabriel, también lleva a cuestras un proceso de (auto)interpretación en su visita a Quito. El documental que filma con su hijo Camilo no echa mano precisamente de los lugares más emblemáticos de la urbe, sino de la historia personal del Chivo: su niñez, sobre todo. La muerte no solamente es un hecho en *Eso sí nunca*, sino también un símbolo; esto lo comprueba el mismo Álvarez cuando va a visitar su casa de la infancia en la avenida América y se entera de que la misma ha sido transformada en una funeraria de la manera más insospechada: “Cuando mi padre abrió el almacén no había comercios por esta zona, eran barrios residenciales; hoy, quedan pocas casas de familia, [...]. En cambio, a la funeraria siempre le fue bien. El día que se colocó el letrero, llegaron los primeros clientes y, desde entonces, no hemos parado” (63). La filmación del documental da un giro trascendental cuando, en una visita a Arturo Fernández en la morgue, Álvarez encuentra el baúl que habría pertenecido a Jussieu y se lo compra a una indigente que se encuentra viviendo ahí. Arturo Fernández, para esto, ya encarna como personaje toda la sabiduría mundana de su madre y de su conciencia en tercera persona como rectoras de la autoridad en la novela. Es un personaje evaluativo, incluso cuando no narra:

- Lo encontraron después del incendio – cuenta el legista –. Me lo quisieron vender, pero no ando con plata, quizás te pueda interesar, me dijiste que estabas buscando historias perdidas de la ciudad.
- [...]
- ¿Qué crees?
- Vale la pena (56).

El contenido del baúl abre más posibilidades transgresoras porque abre un *archivo* “que no solo indica que algo se guarda, sino algo que es secreto” (González Echevarría 2011,67). El baúl de Jussieu – constructo ficticio de esta novela – establece una vez más unas reglas de juego sobre el valor de la verdad; lo que trata de hacer el Chivo Álvarez es

precisamente determinar su autenticidad. De él extrae dos documentos de la autoría de Jussieu que son proyectados en la novela – la autopsia hecha al cadáver de Seniergues, y el instructivo para preparar una *tzantza*. Con ello, de una manera más simbólica quizás, Álvarez plantea una pregunta grave, “la más grave de todas las dudas humanas, la pregunta por la condición humana, formulada de infinitas maneras desde que existe la conciencia sobre el mundo” (Noriega 2018^a,12), a lo que yo añadiría ‘- moderno, en su infinita renovación racional’. La conexión entre el *archivo* y el estado nación, encarnada en la misma labor de Fernández de realizar autopsias y leer partes, refleja justamente que “el misterio del archivo, su prestigio, se convierte en parte funcional de la fundación del Estado moderno y en figura clave de las narrativas que se generaron en su interior” (González Echevarría 2011,68). Esta intervención en el archivo protagonizada por el Chivo Álvarez complejiza lo que ya se había hecho complejo en medio de este mundo de ficción, donde la legalidad no garantiza nada y es meramente formal, vacía de un sentido sustancial y moral (Cordero 2013,61). *Eso sí nunca* es un emblema de la decadencia moral moderna donde la institucionalidad es la principal transgresora, y donde los personajes ya no ponen esperanzas en ella.

El Chivo Álvarez no solamente adquiere un archivo en el baúl de Jussieu, sino que también produce uno al traducir ambos documentos; de hecho, lo que se nos presenta como lectores son estas traducciones, seguidas de unas explicaciones y peticiones que el Chivo le hace a Arturo Fernández. Todo lo que Arturo Fernández lleva a cabo se da dentro de los marcos de la legalidad formal, y para su amigo Álvarez éste también es el caso. El gran suplicio del legista a lo largo de la trilogía tiene que ver con su parcial renuencia a desligarse de la ley. Todos quienes han adoptado o han sido una figura detectivesca en la trilogía han roto con la legalidad formal (Heriberto Gonzaga, Segundo Cifuentes, y ahora Paulina, don Jorge, y Estuardo), pero para Arturo Fernández todo esfuerzo por hacerlo es absurdamente infructuoso, excepto por un efecto discursivo. No es coincidente, en este sentido, que el mismo nombre de su oficio comparta una raíz etimológica (*legis*) con *legalidad*, que refleja paralelamente su vida tal cual se restringe a ser: el de un oficio mudo, pero eficiente, porque el mundo no puede quedarse manchado de cadáveres.

Uno de los síntomas más claros de este patrón en *Eso sí nunca* es que el Chivo y el Perro, sobrenombres del colegio para Álvarez y Fernández respectivamente, van a buscar la ayuda del cura Suco Robalino – rector del colegio San Gabriel – para hacer las traducciones desde el latín del material botánico más técnico encontrado en el baúl. Esta indagación los lleva a verse involucrados conjuntamente en una serie de peripecias con

el Tuerto Cornejo, su excompañero y también pupilo del cura Robalino, que ratifican su perpetuidad en el orden. Pero esta perpetuidad no es el resultado de decisiones, sino de unas circunstancias más bien relacionadas a la aleatoriedad del destino. Aunque esto contradiga el parámetro inicial de que Arturo Fernández haya elegido voluntariamente su oficio, no contradice el hecho de que narrar para él ya no sea una cuestión de elección. A medida que se va *desliminalizando*, Fernández explora justamente ese aspecto de su funcionalidad humana para el orden y se mira en sus cadáveres como un objeto del destino. Esto abre una perspectiva particular en esta novela: el que Arturo Fernández agote sus esperanzas como personaje antes de agotar su discurso, de lo que me ocuparé más adelante.

La corporalidad es uno de los pilares que sostiene mi tesis sobre el acto de narrar de Fernández como uno de interpretación propia. Hay un proceso simbiótico, sin embargo, que se hace visible en todo y todos, en los personajes como encarnadores de procesos paralelos al del legista, pero también en la materialidad urbana de Quito: “Llorar, sin embargo, es lo único válido en esta ciudad a la cual todo le termina resbalando, aún más las penas” (Noriega 2018c,69). “La ciudad va con la montaña como mi mano sobre un cuerpo recién muerto, sin saber si hay sufrimiento en su gesto o si es la perfección sencilla de un saber irrevocable” (73). Esta *corporalidad urbana* también constituye un registro interpretativo desde el cual se despliega lo puramente intangible, lo que nunca es posible tocar enteramente: la imagen que “suspende el curso del mundo y del significado” (Nancy 2005b,loc.260). La generación de imágenes en las distintas conciencias de los personajes es sintomática de unas subjetividades que se actúan simbióticamente con el del legista, interpretándose intermitentemente en medio de los acontecimientos: “Surge un 4x4 a toda velocidad. A don Jorge se le pone la piel de gallina, hace ademán de ir por ella, dispuesto a salvarla, pero la chica entra en una casa. La noche vuelve a ser una apacible melodía de planetas y estrellas ecuatoriales” (Noriega 2018c,69).

Lo metaliterario es un recurso que trata de ser discreto y sutil, pero que termina siendo un golpe asestado a nuestra expectativa figurativa: un Noriega, como Alfredo Noriega –excompañero de Arturo Fernández, del Tuerto Cornejo y del Chivo Álvarez– que se convierte en una breve referencia de un recuerdo recobrado al volver a ver al cura Robalino. Este gesto puede ser el reflejo de una intención autorial de Alfredo Noriega para crear e inventar un doble carnavalesco, pero no solo de la ciudad, sino de sí mismo

(Cordero 2013,77).²⁴ La evocación de “el huevón del Noriega” (Noriega 2018c,80) es tan efímera que podría sugerir una perspectiva tan periférica como sea posible, de un autor que desea que Arturo Fernández nos lleve por todos los estadios de su proceso de interpretación, distanciándonos de una consideración de que Fernández lleva algo del verdadero Noriega; puede serlo, pero considero que su efecto discursivo es más bien este.

Arturo Fernández actúa como un personaje más que un prominente narrador en esta novela, lo que, a propósito de un efecto de distanciamiento del Noriega autor, refleja un distanciamiento de su parte dentro de la ficción. Arturo Fernández no se agencia hacia ningún objetivo aparente; ni siquiera le motiva la posible autenticidad del baúl que su amigo Chivo Fernández adquiere. En realidad, sus límites más humanos parecen hacerse visibles, no solo porque como personaje asume un rol evaluativo, periférico, y cargado de una sabiduría mundana transmitida de su madre, sino porque es el sujeto emisor de una actitud subjetiva hacia los hechos de la vida. De hecho, su misma predisposición narrativa parece ser diferente. Alrededor de los sucesos en el velorio de la madre de Segundo Cifuentes, el legista parecería testificar una versión de los hechos que revela el ejercicio de su más humana: “A mí me llamó Silvia, por pedido de Segundo. Estaba donde el Chivo Álvarez, agarré un taxi de vuelta al velorio. Dos Chapas en la puerta de calle me interrogaron. Me dio la impresión de estar pasando la aduana en un aeropuerto europeo. [...]” (128).

Como bien lo dice Borges, el problema central de la novelística tiene que ver con una cuestión de fe y una “primitiva claridad de la magia” (1932,35-6). Las coincidencias en *Eso sí nunca* se dan en el marco de un cuerpo que se ha predispuesto a sentir. La fragilidad de la memoria se manifiesta en el primer plano narrativo, en el que el legista se constriñe a una humanidad más clara cada vez: “Se me vino a la mente la imagen de la señora en la morgue, observando el cadáver de su marido, el taxista Campos, asesinado de un tiro por la espalda. Si mal no recuerdo el cuerpo había empezado el proceso de descomposición. [...]” (Noriega 2018c,130). A pesar de la impavidez que el legista proyecta en esta novela, tratar de dar sentido a sus circunstancias con lo especulativamente cósmico es una de sus marcas más claras, en lo que ya no despliega vestigios de omnisciencia, sino que se acopla a una misma búsqueda que llevan los otros personajes. Nótese el contexto de esta relación, el tono levemente irónico y el paralelismo

²⁴ Guillermo Cordero cita esta idea de Carlos Aulestia para explicar la incidencia de la construcción de la ciudad en el género policial.

que Fernández trata de establecer entre el cosmos y los hechos: “Sonrió. Yo también. Se acercó, me abrazó y me dio un beso. Por primera vez sentí que Orión me estaba observando, desde su eterna pena y sus luchas infructuosas” (133).

Los signos que se hacen palpables para las conciencias de los personajes son fallidos en esta novela; su intento de descifrarlos es simplemente infructuosa y no pueden eludir el destino. En medio de la visita que Álvarez, Fernández y el taxista Pesántez le hacen al Suco Robalino, una memoria conjunta recobrada por el narrador en tercera persona exhibe precisamente la naturaleza fallida de un signo, de una falsa premonición para Arturo Fernández en medio de la adrenalina que él, el Tuerto Cornejo, el Chivo Álvarez y otros dos compañeros sienten durante el rescate que ejecutan después de la avalancha en el Cotopaxi. Como pasa precisamente a lo largo de la novela, la búsqueda de signos funciona como un mecanismo de interpretación para las mentes figurada; su sentido premonitorio no es tan intenso como en *De que nada se sabe* y *Eso sí nunca*. El destino es ineludible en esta novela y su filosófico curso no cede ante ninguna mediación:

Fernández miró hacia abajo y sintió vértigo. Alzó a ver hacia el cielo despejado. Un avión lo cruzaba dejando una huella de humo que se disipaba lentamente. Aquello era un signo del destino, pensó, de una vida viajera, al menos. Bajó sus manos. Nada le ataba al mundo. Ese sería el signo de su vida a partir de entonces, donde Dios y el cielo tendrían poco que ver o poco que decir. El Herrera le lanzó la cuerda porque se encontraba más cerca y con el Noriega empezaron a izarlo. Cuando llegó a arriba ninguno dijo ni hizo nada, los tres se colocaron en sus posiciones para subir al tuerto cornejo. El Herrera le lanzó la cuerda (157).

Los signos cósmicos se conjugan con unos más terrenales en una misma búsqueda de sentido para Fernández; la literatura es otro artificio del que se vale Alfredo Noriega para proyectar un ‘algo más’ de la propia vida del legista, cómo él la mira, y no solamente al interpretarse en su esfuerzo narrativo, sino en los mismos libros que posee. Sin especular sobre si el legista los lee o no, resulta indudable que la presencia del artificio de la literatura mantenga y presentifique lo que apunta Irene Vallejo sobre la *anomalía llamada ojos interiores* (Vallejo 2020,21-2): Arturo Fernández se ha mostrado como un lector desde la primera novela, y el hecho de que los libros sean parte de la atmósfera de su hogar también los sugiere como unos signos a través de los cuales las vidas –la suya en este caso– toman un sentido:

Silvia llega a mi casa tarde en la noche. Estoy en el teléfono con mi hermano. Mientras termino de hablar examina mis libros en la estantería. Clásicos europeos y latinoamericanos, un atlas y varios tomos de anatomía: la de Léo Testut, la de Henri

Rouviere, revisada por Vincent Delmas, y la del mexicano Fernando Quiroz. Sobre la mesa de la sala encuentra la *Ilíada*. La agarra y la hojea (Noriega 2018c, 167).

A pesar del proceso de *desliminalización* que está abierto, Arturo Fernández reprime algunas de sus pulsiones corporales; no se deja llevar por el cuerpo, por los “simples movimientos del cuore y del cuerpo, tendentes a la horizontalidad en más de un sentido y proclives a las más diversas sacudidas”, como diría Luisa Valenzuela (Ramos Ortega 2011, 389). Esta no es la primera vez que pasa a lo largo de la trilogía (recuérdese el episodio con Alina en *De que nada se sabe*). En una nueva manifestación de ausencia de la consumación corporal, mi tesis sobre la disposición narrativa de Fernández *desde* el cuerpo –no *con* él– queda ratificada,²⁵ pero es especificada en tanto que no se da desde lo que el cuerpo hace, sino desde lo que éste ha dejado de hacer: “Silvia se acerca, me besa, otra vez, y se mete en mi cuarto. ¿Debo seguirla? Me planto delante de la puerta sin osar entrar. La noche, atacada por Orión y sus perros, que no saben si huyen o si van al acecho, pues la situación de su amo los confunde, me detiene en mi aliento, hasta que aparece Antares y me acuesto en el sofá de la sala, rendido” (Noriega 2018c, 172).

La muerte sigue siendo algo tan inenarrable que no solamente las imágenes se hacen presentes en su lecho, sino la misma geografía, lo inmediatamente cósmico para quien la atraviesa. Quizás los despliegues más emblemáticos de ello en toda la trilogía son los del taxista Campos y de Hortensia Armendáriz. De hecho, me parece que el propósito de la inserción de *Algo de Hortensia Armendáriz* en *Tan sólo morir* no solo describe la enigmática muerte de la madre de legista, sino que cumple la función de mantener el sentido de inenarrabilidad vigente. La muerte del teniente que asesinó a Pedro Craw, en manos de Segundo Cifuentes, detona un giro entre legalidad y persecución parecido al que daría el detective Heriberto Gonzaga en *Tan sólo morir*, no sin manifestar unos signos premonitorios ligados a la geografía, a los sentidos desplegados por ella, ratificando la inenarrabilidad en la imagen y la búsqueda infructuosa de palabras:

Sale del bus, relajado. El sol mañanero le pega en la cara, son las siete y media. Huele a madera mojada, piensa. [...] La primera bala le atraviesa la nuca, la segunda el muslo de la pierna izquierda, la tercera se le mete en la nalga. El subteniente alcanza a agarrar su arma, que se le queda atascada en las manos. Le llega un olor a hierba y a Eucalipto, con

²⁵ La tesis de la escritora Argentina Luisa Valenzuela es precisamente la *corpoescritura* en su sentido más material. Para ella, el acto escritural es más bien un acto corpóreo. Mi tesis sobre la disposición narrativa de Arturo Fernández difiere de la suya en cuanto a que el médico legista experimenta un proceso de decisión discursiva para narrar.

un viento que se escabulle en el callejón andino, como despidiéndose, aturrido y nostálgico. Vehemente, por última vez (200).

Pero esta misma predominancia de la geografía y el cosmos es desmontada por un testimonio de una figura de autoridad para Arturo Fernández y sus compañeros del Colegio San Gabriel: el padre Robalino. Su testimonio parece anular las únicas convicciones de Arturo Fernández respecto al sentido de vida en Quito cuando dice que “nos aferramos a la montaña pero estamos suspendidos al cielo” (132). El gesto es sutil, pero me parece que con él la última esperanza de Fernández se cierra, la de darle un sentido a su entorno, a sus circunstancias, y a su vida. Con ello, el esfuerzo de interpretación se hace menguante, oportunamente a punto de que la novela termine:

- Me dediqué a escalar cada una de las montañas de este país, a caminarlo, cabe decir, de arriba abajo, descubriendo caminos, explorando rutas, amansando mi energía, creyendo que en la naturaleza se hallaban las respuestas a las preguntas que me hacía.
- ¿Y?, padre – pregunta Álvarez.
- Y nada (228).

Los síntomas de la decadencia del esfuerzo interpretativo son menos discursivos que temáticos para Arturo Fernández. Si la falta de fe ha sido una condición narrativa desde el inicio de la trilogía, el legista, como personaje, proyecta ahora un desenfadado desencanto con todo. Ya no hay nada que lo sostenga, ni siquiera la montaña, a la que siempre regresa a ver; ni siquiera los signos y las premoniciones que encuentra a su alrededor; ni siquiera el recuerdo de su madre. La escena más sobresaliente de ello, hacia el final de la novela, se da cuando, en la celda de detención provisional, un par de locos se acercan a Arturo Fernández a hacerle una pregunta absurda y éste termina por hacerles un diagnóstico cargado de sarcasmo, además de responderles con una mentira. Este mismo desenfado es proyectado en lo que el legista hace a continuación: hacerse pasar por su hermano Jorge, por homosexual. Esto le lleva a confrontarse con el Tuerto Cornejo en un nuevo contexto, despedazando lo último que queda de su dignidad, rompiendo así con la predisposición interpretativa de narrar para malear su propia figura. Para este punto, su convicción ya se ha roto; no es coincidente que sus intervenciones narrativas se hagan poco frecuentes:

- Oyes, y vos, ¿cuándo te volviste maricón?
- Ahurita [sic.] – dice –, porque te voy a romper el culo, soquete [sic.] de mierda.
- No va a hacer falta, porque según esto, yo también soy maricón, y lo que vas a lograr es darme a mí más ganas.

Sé que lo tengo entre mis manos, ya nada lo sacará de su hueco. Me desabrocho el pantalón y me lo bajo (257).

Segundo Cifuentes, finalmente, es torturado y asesinado por la misma Policía. Una visión, o un sueño, es premonitorio de su destino fatal. En él recuerda a su padre, que lo había llevado de pequeño a visitar un chamán por un mal de ojo. Lo inenarrable no solamente se manifiesta por lo *infralingüístico* en medio de los últimos resquicios de su vida, sino también por sus automatismos más corpóreos que constituyen la evidencia de una conciencia que ya parece salirse del cuerpo. En esta última escena de la novela, conecto con claridad lo que Alfonso del Toro afirma sobre el cuerpo: “El medio ‘cuerpo’ es su propio mensaje; medio y mensaje constituyen una unidad, no máscara de/para algo, sino simplemente cuerpo” (Ramos Ortega 2011,391). El cuerpo de Segundo Cifuentes evidencia una vida propia del cuerpo que se encuentra al borde de perecer, cuando la conciencia ha quedado prácticamente muerta:

La frase le suena extraña; rimbombante, hubiera podido pensar, pero esa palabra no se le viene a la cabeza. Tanto él como el capitán se quedan en silencio, ambos mirando por la ventana el polvo en las colinas, el cielo azulísimo, los cadetes impecables desfilando, esta tarde caliente y huidiza. Lo vienen a ver, se lo llevan y desaparece. Ni él mismo se entera, enfrascado en el espectáculo de su cuerpo yéndose mientras él se aferra a una imagen, tan fugaz que no alcanza a ponerle una palabra encima (Noriega 2018c, 260).

Arturo Fernández lleva a cabo la autopsia de su ayudante con la frialdad y la técnica apropiadas para su oficio. Vuelve a ser como una máquina encargada de dejar el mundo libre de desechos humanos. Su percepción subjetiva de la ciudad es tan efímera que en ella no cabe nada más que una evocación, una simple y fría evocación de lo que su madre podría haber dicho: un poema, un poema maldito. Su operación narrativa aún no concluye, pese a que su desesperanza ya es un hecho. El epílogo de *Eso sí nunca*, epílogo de toda la trilogía, nos expone a un resultado discursivo y de conciencia de toda la operación interpretativa y *desliminalizadora*, resultado que ya es previsible para los lectores. Por este motivo, voy a incluir un análisis de este epílogo en mi propio epílogo, sin más.

Epílogo

1. ¿Para qué la verdad?

La operación de narrar para Arturo Fernández pone en marcha un universo que él puede comenzar a habitar. Actuar, para su *yo* personaje, no es plausible sin que él exponga primero las circunstancias de su mundo. Todo su comportamiento narrativo devela el recorrido de unos movimientos hechos por el *espacio liminal* que facilita su ejercicio de médico legista, pero lo que sucede en la historia de cada novela se convierte, sin embargo, en la confirmación de que incluso la verdad es intrascendente para el oficio inmundo que ejerce. Todo esfuerzo que Arturo Fernández emprende en el mundo diegético es estéril, y no porque con ello no logre dar con algo, sino porque ese algo es inútil para su propia condición humana: como legista, debe levantarse todos los días a limpiar el mundo, nada más ni nada menos que eso. No es gratuito que al final de cada novela Fernández se demuestre más autocompasivo que altruista.

El epílogo de *Eso sí nunca* revela una disposición narrativa que ha sido mantenida; es tan confeso que parecería empezar reportando los resultados de todo el despliegue narrativo: “Aquí estamos, aquí seguimos, campantes” (Noriega 2018c, 263). En este reconocimiento, Arturo Fernández reconoce lo que se ha manifestado cumulativamente en su figura de personaje: la imposibilidad de que el cuerpo deje fluir, y el apego al oficio de médico legista como resultado de una ausencia identitaria por fuera de él. Sin embargo, el cuerpo sí se manifiesta como medio autónomo, “como su propio medio de comunicación” (de Toro) (Ramos Ortega 2011, 391); Arturo Fernández enuncia su reconocimiento como tal: “Mis manos tiemblan. ¿Por fin he perdido el buen pulso? Mi madre me hubiese dicho: te estás humanizando” (Noriega 2018c, 264).

Dentro del mismo epílogo, Fernández vislumbra la fuerza del destino; ha tomado conciencia de él como parte de tomar conciencia de sí mismo. Lo expresa con ironía, con una postura subjetiva que devela su capacidad de recobrar la memoria, de haberse permitido sentir y llorar. Se confiesa en el epílogo *desde* el cuerpo, desde los vestigios de las sensaciones que se conjugan con lo que la mente puede racionalizar, expresando un punto de vista y un deseo. La alusión al cosmos – a la geografía – no ha sido erradicada como un ente vivo que algo hace y algo debiera significar con ello; Arturo Fernández no se molesta en elucubrarlo, sino que trata de aterrizar su memoria en un sentido práctico y

causal, inherente a un destino que puede ser tan aleatorio como habría sido antes, en *De que nada se sabe*, en medio de un mundo ajeno que simplemente lo limita a abrir y a cerrar cuerpos. Con esta fuerza del destino, Hortensia Armendáriz ha vuelto donde debe estar, a donde pertenece: en todos lados, en el viento, en la atmósfera que todo lo sabe y todo lo ve.

¿He dicho que cremamos su cuerpo? Decidimos esparcir sus cenizas en un lugar que solamente mi hermano Jorge y yo sabemos. Anduvimos horas antes de encontrar aquel escarpado en la cordillera. Abrimos la urna creyendo que las cenizas se posarían sobre el musgo y la hierba, pero el viento las levantó y se nos la llevó sin darnos chance a decirle palabras de amor, o prometerle alguna sandez. Jorge se asustó. Ni él ni yo esperábamos verlas volar. Pero así es el páramo: intempestivo, acechante. Anduvimos el camino de vuelta llorando, huérfanos, sin darnos cuenta de la suerte que teníamos de ser nosotros quienes la enterrábamos y no lo contrario, suerte de verla morir a su edad y de esa manera, atropellada, que en fin de cuentas fue cursi pero digna (264-5).

Arturo Fernández cierra la trilogía con las mismas necesidades que demostraría tener desde un principio. Las enuncia, las ha reconocido, lo que constituye la verdadera diferencia de su ser presente frente a ese ser pasado. En este sentido, el resultado del despliegue de (auto)interpretación ha sido también discursivo. Así como dije que la subversión con el sistema era meramente discursiva para el legista, asimismo me parece que estos resultados lo son. Arturo Fernández ha dado con las verdades de lo que se ha propuesto – y de lo que ni siquiera se ha propuesto indagar – y no puede hacer nada al respecto más que enunciarlas, declararse impotente hacia ellas, poniendo en claro un deseo erótico que cada vez se hace más lejano y fugaz:

Ya es hora, hora de tantas cosas, de dar la espalda, de sentarme a tomar algo, de caer en los brazos de alguien, de asustarme por las cosas mínimas o los arranques de histeria de cualquiera en la calle, de ahondar en las elucubraciones existenciales surgidas tras una lectura de fin de semana, de morir tranquilo sin deberle a la humanidad una palabra (265).

2. Esquitofrenia

La urbe quiteña refleja unas miradas subjetivas en toda la trilogía. Pese a que el dialecto literario es visiblemente resaltado por Noriega (uso de cursivas) y construye necesariamente una comunidad lingüística, me parece que es mucho más inherente a la operación mimética misma de exponer el lugar material de Quito que una estrategia por la que verdaderamente se da la construcción narrativa de este espacio de ficción. Los causes *infralingüísticos* entre la materialidad que construye esta urbe y la percepción de

cada conciencia de los personajes que interviene me parecen ser los portadores de preconcepciones y juicios que realmente construyen un sentido de *comunidad quiteña* para las tres novelas. Incluso la Historia, las costumbres identificables para los lectores, y el archivo, son atravesados por individualidades que los descubren, que los administran, que decodifican lo que podrían significar. La *esquitofrenia*, como lo declara el mismo Arturo Fernández, es una anomalía que resulta de esta relación subjetiva; se da a partir de un mundo percibido, filtrado por la apropiación de la literatura que habita en él:

No me voy, sigo, que es la peor forma de desaparecer. Es mi derecho a la *esquitofrenia*, como dijo el poeta Oviedo; estoy sin chistar en este limbo de palabras, en esta existencia aguada del ser sin ser. Hubiera querido ir más allá de lo debido, o situarme antes de lo previsto, pero eso no ha podido ser. Siempre una aventura comienza creyendo que va a ser una aventura heroica, al menos una aventura idiomática; después, resulta que no, esas huevadas solo sirven para los *boys scouts* o los malditos pretenciosos, sus historias de a perro o sus versitos de mierda escritos en esta tierra de ahuevados. Me voy y me quedo, ¿y?, a quién le importa, ni a mí mismo (Noriega 2018c, 264).

Me ratifico en cuanto a que el gran asunto de la trilogía sea el emprendimiento narrativo de Arturo Fernández, y también en cuanto a que su caso sea uno mucho más pragmático y previsible que el de “una sola pregunta, la más grave de todas las dudas humanas, la pregunta por la condición humana” (Noriega 2018b,12). La problemática de Fernández no podría haberse dado en otro lugar que el Quito ficticio de las novelas, y por eso su proceso de (auto)interpretación irremediamente a necesitado de los límites de este espacio narrativo, de no poder salir de él, de su geografía, su patrimonio, y el recuerdo de su madre sobre él. El *derecho a la esquitofrenia* es aludido en el epílogo a manera de un resultado del proceso de (auto)interpretación, circunscrito a sus límites territoriales, culturales y humanos. Arturo Fernández es la carne viva de Quito, así como su madre ha sido su conciencia mundana. Arturo Fernández lleva la ciudad sobre su piel, tal y como la figura de la mujer en la portada de *De que nada se sabe* lo revela. Quito es el lugar que mantiene vivo el *espacio liminal* de este médico legista, y probablemente siempre lo haga.

Lista de referencias:

- Borges, Jorge Luis. 1932. “El arte narrativo y la magia”. En *Discusión*, 34-38. Buenos Aires: Ediciones Nepews.
- Borges, Jorge Luis. 1975. “La rosa profunda”. En *Jorge Luis Borges: Poesía Completa*, 368-416. Buenos Aires: Lumen.
- Capannini, Cecilia. 2013. “La constelación Benjaminiana como efecto de montaje” 9 (Arte e investigación/ Universidad Nacional de la Plata): 45-49.
- Cohn, Dorrit. 1978a. “Introduction”. En *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, loc.101-359. New Jersey: Princeton University Press. Edición para Kindle.
- . 1978b. “Part I: Consciousness in Third-Person Context”. En *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, loc.362-2458. New Jersey: Princeton University Press. Edición para Kindle.
- . 1978c. “Part II: Consciousness in First-Person Texts”. En *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, loc.2463-4410. New Jersey: Princeton University Press. Edición para Kindle.
- Cordero, Guillermo. 2013. “La novela policial en Ecuador”. *Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador & Corporación Editora Nacional*: 11-85.
- Deleuze, Gilles. 1990. “Sixth Series on Serialization”. En *The Logic of Sense*, Constantin Boundas, 36-41. London: The Athlone Press.
- Echeverría, Bolívar. 1997. “La identidad evanescente”. En *Las ilusiones de la modernidad*, 55-74. México D.F: UNAM/El Equilibrista.
- . 2010. “1. Definición de la modernidad”. En *Modernidad y blanquitud*, 1era ed., 13-34. México D.F: Ediciones Era.
- Echeverría, Bolívar. 2010. *Modernidad y blanquitud*. 1era ed. México D.F: Ediciones Era.
- Eco, Umberto. 2002. “Sobre algunas funciones de la literatura”. En *Sobre Literatura*, 9-23. Barcelona: RqueR.
- Friedman, Norman. 2001. “Punto de vista”. En *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*, 2nda ed., 78-87. Barcelona: Crítica/Sullá, Enric.

- Gómez Viu, Carmen. 2009. "El Bildungsroman y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea". *Epos: revista de filología*, n.º 25: 107.
- González Echevarría, Roberto. 2011. "I. Un claro en la selva: de Santa Mónica a Macondo". En *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*, 2nda ed., 29-79. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Iser, Wolfgang. 2000a. "Chapter one: Introduction". En *The Range of Interpretation*, 1-12. New York: Columbia University Press.
- . 2000b. "Chapter two: The Authority of the Canon". En *The Range of Interpretation*, 13-40. New York: Columbia University Press.
- . 2000c. "Configurations of Interpretation: An Epilogue". En *The Range of Interpretation*, 145-58. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia. 2002. "Palabra y sujeto en psicoanálisis". En *Al comienzo era el amor*, 3era ed., 11-24. Barcelona: Gedisa.
- Lorde, Audre. 2003. "Usos de lo erótico: lo erótico como poder". En *La hermana, la extranjera: artículos y conferencias*, 37-46. Madrid: Horas y horas.
- Miano, Léonora. 2016. "Vivir en la frontera". En *Vivir en la frontera*, 47-55. Madrid: Catarata.
- Nancy, Jean-Luc. 2005a. "The Forbidden Representation". En *The Ground of the Image*, loc.554-1001. New York: Fordham University Press. Edición para Kindle.
- . 2005b. "The image-the Distinct". En *The Ground of the Image*, loc.82-327. New York: Fordham University Press. Edición para Kindle.
- Noriega, Alfredo. 2010. *Tan sólo morir*. 1era ed. Quito: Alfaguara.
- . 2018a. "Análisis de la obra (por César Carrión)". En *De que nada se sabe*, XI, 145-50. Quito: Santillana.
- . 2018b. *De que nada se sabe*. XI. Quito: Santillana S.A.
- Noriega, Alfredo. 2018c. *Eso sí nunca*. 1era ed. Quito: Eskeletra.
- Nussbaum, Martha. 2016. "Leer para vivir". En *El conocimiento del amor: ensayos sobre filosofía y literatura*, Bozal, Valeriano, 269-84. Madrid: Móstoles.
- Rafael Gutiérrez Girardot. 2013. "Presentación de Walter Benjamin". *Eidos*, n.º 19: 179-98.
- Ramos Murcia, Daniel. 2021. "Construcción de Quito como espacio narrativo a través del dialecto literario de los personajes de la novela De que nada se sabe de Alfredo Noriega". Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador. <http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/18715/CONSTRUCCI%c>

3%93N%20DE%20QUITO%20COMO%20ESPACIO%20NARRATIVO%20A%20TRAV%20DEL%20DIALECTO%20LITERARIO%20DE%20LOS%20PERSONAJES.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

- Ramos Ortega, Belén. 2011. “Corpoescritura: Luisa Valenzuela o la narración del cuerpo femenino”. En *El cuerpo del significante: la literatura contemporánea desde las teorías corporales*, V:389-400. Cuerpos que cuentan. Barcelona: Editorial UOC & Universidad Autónoma de Barcelona.
- Renan, Ernest. 2010. “¿Qué es una nación?” En *Nación y narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Bhabha, Homi, 21-37. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Ricoeur, Paul. 1985a. “Chapter 1: The Metamorphoses of the Plot”. En *Time and Narrative*, 1era ed., II:loc.108-619. Time and Narrative. Chicago: The University of Chicago Press. Edición para Kindle.
- . 1985b. “Chapter 2: The semiotic constraints on narrativity”. En *Time and Narrative*, 1era ed., II:loc.623-1369. Time and Narrative. Chicago: The University of Chicago Press. Edición para Kindle.
- . 1985c. “Chapter 3: Games with Time”. En *Time and Narrative*, 1st ed., II:loc.1370-2303. Time and Narrative. Chicago: The University of Chicago Press. Edición para Kindle.
- . 1985d. “Chapter 4: The Fictive Experience of Time”. En *Time and Narrative*, 1era ed., II:loc.2305-3573. Time and Narrative. Chicago: The University of Chicago Press. Edición para Kindle.
- . 1985e. “Conclusion”. En *Time and Narrative*, 1st ed., II:loc.3575-3749. Time and Narrative. Chicago: The University of Chicago Press. Edición para Kindle.
- Rimmon, Shlomith. 2001. “Tiempo, modo y voz en la teoría de Gerard Genette”. *Enric Sullá Álvarez Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*: 173-91.
- Rivera Garza, Cristina. 2013. “De las estéticas citacionistas a las prácticas de desapropiación: escrituras atravesadas en el español de hoy”. En *Los muertos indóciles: necroescritura y desapropiación*, 79-95. México D.F.: Tusquets editores.
- Starobinski, Jean. 1974. “La relación crítica”. En *La relación crítica: psicoanálisis y literatura*, 11-40. Madrid: Taurus.
- Vallejo, Irene. 2020. *Manifiesto por la lectura*. Madrid: Siruela.