

ESTUDIO SOBRE LA CIUDAD Y EL NOMADISMO EN “ES VIERNES PARA SIEMPRE, MARILÍN”

Tannia Rodriguez
Máster en letras latinoamericanas
Cuenca – Ecuador

Narrador y poeta. En los ochentas integró el Taller de Literatura de la Casa de la Cultura Ecuatoriana dirigido por el novelista Miguel Donoso Pareja. Fundador del colectivo La pequeña lulupa, y del grupo literario Eskeletra. En 1983 obtuvo en París el Premio Hispanoamericano de Narrativa "Rodolfo Walsh". El escritor Cristóbal Zapata, anota: "Ruales no se contenta con pasear la mirada por lo lumpesco, sino que a través de una prosa violentamente poética -con fuerte acento expresionista-, explora este mundo hasta provocar la explosión de 'lo ultralumpenesco' que es su gran pasión, su particular empeño estético. Ruales escribe 'como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera', según la fórmula de Deleuze y Guatari sobre la práctica de la literatura menor, para eso, ha debido encontrar su 'propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto'

Introducción

La modernidad, debido a la primacía de elementos como la idea de la linealidad del progreso, la deificación de la ciencia, la automatización y totalización del poder, ha generado en el hombre contemporáneo la desconfianza en los valores establecidos. En su obra *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*, Maffesoli explica la relación de la vida y los valores modernos con el sedentarismo -es decir, con aquello que se presenta bajo la idea de unas fronteras definidas dentro de las cuales nada escapa a la vigilancia del poder- y opone las metas modernas a las búsquedas posmodernas de la “vida errante”. Debido a que el hombre contemporáneo ha perdido la fe en los mitos modernos se ve empujado a la “sed de lo infinito” (Maffesoli, p. 21), de lo ilimitado, eso es lo que supone la vida errante.

El eje central de nuestro *Estudio sobre la ciudad y el nomadismo en “Es viernes para siempre, Marilín”* es esta concepción del nomadismo que lleva implícita la aspiración de estar en un “lugar otro”, propia de la posmodernidad. Aspiración que es absolutamente equiparable con el sentimiento de carencia de patria del hombre medieval, que fue también recurrente –aunque con otro matiz- en el hombre romántico. El ideal de cosmopolitismo suele tener aparejado la dificultad para identificarse con un espacio; y sin embargo, no deja de manifestarse como el deseo de un lugar. Por lo tanto, se trata de la búsqueda de un sueño que implica una huída y, en consecuencia, un viaje.

A partir de esta línea central nuestro estudio ha tomado tres ópticas que están íntimamente unidas:

Primero: hacemos un análisis somero de cómo la erranza ha marcado la estética de los escritores actuales, y específicamente la de la obra de Ruales. Maffesoli explica que el nomadismo ha pasado a ser el molde de “la intimidad del hombre posmoderno”. Tomando la nominación tan usada de movilidad, se presenta en distintas formas y crea incluso imaginarios con el fin de transgredir los límites impuestos por este poder que no vemos, pero sabemos que nos vigila. Por lo tanto, no es asombroso que la estética de nuestro autor gire en torno a este apasionante elemento.

Segundo: hemos analizado dentro de la obra escogida para este estudio algunos elementos relacionados con la modernidad y la posmodernidad: las tensiones del poder, la generación del sentimiento de encierro y su relación con el deseo de escapar. La huida es el eje central de esta segunda parte de este estudio. El huir supone una movilidad, un viaje. El viaje está ligado a la idea de aventura y Maffesoli explica que el hombre contemporáneo la ha encontrado paradójicamente, en la tecnoestructura actual. Y esta tecnoestructura provoca el deseo de viajar, por un lado, debido a la esperanza de huir de la omnipresencia del poder; y por otro, debido a que ha sido capaz de crear nuevos espacios colectivos donde se puede desarrollar “la aventura existencial”.

Tercero: hemos analizado la ciudad como espacio de encuentros y desencuentros, como el ambiente en el que se ejerce el poder y se busca un refugio; porque, más allá del espacio terreno, la vida errante supone otras relaciones de espacio íntimas, familiares, sociales, laborales. Para ello, hemos partido de la teoría de Alicia Ortega sobre la bipartición de la ciudad de Quito dentro de la narrativa actual ecuatoriana con el fin de destapar los rostros oscuros de la ciudad, de relacionarlos con los grandes espacios creados para desarrollar la vida posmoderna, para ejercer la civilidad y el miedo .

I

Breve contextualización de la obra de Huilo Ruales en el marco de la estética posmoderna.

“sabes lo que acabo de ver con estos ojos que se han de hacer lodo, marilín? y sin pagar entrada. y sin posibilidad de bis porque en eso consiste el arte de la performance, tal cual el arte la vida. así de intrascendente es lo inolvidable. así de total es la fugacidad, nace crepita y se hace polvo...”

Huilo Ruales Hualca
("Es viernes para siempre Marilín")

La estética de los escritores del posboom, según lo señala Donald L. Shaw en su libro *Nueva narrativa hispanoamericana*, tiene un doble camino para la creación: *“uno realista y otro experimental”*. Si aceptamos la propuesta del autor -sin participar en las controversias sobre los límites entre el boom y el postboom- y que la narrativa de Ruales pertenece al posboom, entonces debemos enmarcarla dentro de la vertiente experimental.

Justifiquemos esta adscripción de la obra de Ruales. Según Shaw la vertiente experimental del neorrealismo *“...otorgaría valor sobre todo a lo indeterminado, a la inventiva, a la variabilidad y al riesgo... Enfatizaría lo lúdico, la diferencia... sin sugerir una postura vital alternativa.”* (Donald L. Shaw, p. 367). Si bien, la obra ruiliana se crea a partir de elementos que se pueden -de principio- definir como realistas, no hallamos en la obra de nuestro autor el elemento que debería acompañar a la representación de la realidad: el interés por explicar la realidad o el sembrar en el ánimo del lector la semilla de un cambio social. Como en varios casos dentro de la narrativa ecuatoriana¹ de las últimas décadas, lo extraño, lo deforme, lo tétrico, lo que burla el canon moderno constituye el eje central de la creación ruiliana. Todo esto en un marco que busca destacar la escritura por su valor artístico sobre el valor ético, explicativo o analítico de la sociedad. Es decir, la obra ruiliana se presenta sin el tono desgarrado de los narradores del Realismo Social que intentaba denunciar un entorno de injusticia y opresión. Ruales ha tomado una posición menos

¹ Jorge Velasco Maquenzie *El rincón de los justos* (1987); Javier Ponce, “Angelote, Amor mío”, Javier Vásconez, *El viajero de Praga*; Abdón Ubidia, *Ciudad de lobos*.

ancilar con relación a los problemas sociales; y se mueve más bien bajo los códigos de una ironía que pretende el desgastarse de la certidumbre de la realidad partiendo de su imitación.

Para el esteta Jean Baudrillard, lo real es: *“aquello de lo cual es posible dar una reproducción equivalente”* (Baudrillard, pp. 86-87) porque nada que no tenga una existencia real podría ser reproducido. Y ya que la tecnología ha determinado que en la posmodernidad la realidad circundante esté todo el tiempo reproducida *“es la realidad entera la que ha pasado al juego de la realidad... es la realidad misma la que es hiperrealista”* (Baudrillard, pp. 87). A mi juicio, es desde este punto de vista que la realidad se ha instalado en las páginas de la obra de Ruales y no empujada por el valor de la realidad en sí. Es decir, la estética de Ruales captura una realidad sórdida –la realidad cotidiana de los suburbios, mercados céntricos, barrios miserables y peligrosos- y la transfiere a las páginas del libro sin la finalidad de mostrarla como una realidad denunciada, sino como una reproducción artística. Como un simulacro de la realidad que sobrepasa la realidad. Una representación en la que conviene el humor, un tenue horror y la belleza.

Hoy en día el asunto de la representación de la realidad es un verdadero laberinto de aventura para el artista posmoderno. Tal vez, nunca como hoy, la realidad más cruda convive y se confunde con el rostro de la representación debido a las posibilidades tecnológicas y, sobre todo, al uso masivo de los medios de comunicación y la influencia del mercado. Es esta realidad mediatizada, sobre todo, la realidad que se representa dentro de la obra de Ruales. : *“...me bastaba marcar un número, al azar, para acceder a la otredad. aquella voz que llegaba a mi oído desde un fortuito extremo, no provenía del costado chato de la realidad.”*² Una realidad que se halla en las calles, pero que ya ha sido filtrada por el espejo de la publicidad y el marketing, del disfraz que usamos de acuerdo a los diferentes y múltiples roles que debemos cumplir en la vida diaria. La esencia de la obra escogida para este estudio es el asfixiante, pero divertido, mundo de la representación de una realidad que desaparece en medio de nuestro mundo teatralizado, o quizá se funde en él, porque –según nos lo aclara el narrador de la obra-: *“...en eso consiste el arte de la performance, tal cual el arte la vida...”* (Ruales, p. 89)

Por otro lado, y retomando nuestra primera aseveración en torno a la pertenencia estética de la obra de Ruales dentro de la vertiente experimental del postboom, podemos observar que la narrativa ruiliana, lejos de construir espacios y personajes familiares, en relación a la cotidianidad

² Huilo Ruales Hualca, “Es viernes para siempre, Marilín” en: *Historias de la ciudad prohibida*; Colección Antares, Quito, 1997, pp.97.

del lector común, se muestra excéntrica, en tanto toma como núcleo elementos reales, sí; pero sobre todo sórdidos, para recrearlos en medio de la festividad, la ironía y el humor: “...sálvame de este reloj. de este laberinto de piñones y vísceras. vos eres la otredad de la otredad... asume tu reinado. acarrea a los borrachos que alfombran esta fiesta estúpida. ritual expiatorio... que los ciegos vean el infierno y pierdan con libre albedrío y gusto la vista...”(Ruales, p. 113) La construcción de espacios tétricos y movedizos, y personajes físicamente deformes y espiritualmente inestables son otra de las características comunes de su narrativa. El juego del lenguaje metafórico, dentro de una prosa que burla las normas de puntuación y la ortografía con el fin de dar vida a nuevos vocablos y construcciones lingüísticas preñadas de sorprendentes sugerencias en medio de una exquisita fluidez musical casi poética, enfatiza el humor: “una noche se me atascó la vista en el teléfono. era viernes de encierro ministerial entre yo y migo que ya éramos bastantes...”(Ruales, p.95).

La estética de la obra de Ruales abarca esas características en las que repara Shaw cuando cita el estudio de Williams para añadir como propio del postmodernismo: “la fascinación con lo indeterminado, la problematización del centro, la marginalidad, la discontinuidad, la simulación y la precariedad” (Shaw, p. 370). Son estas características las que por un lado, definen a su obra, como una narrativa posboom; y por otro, ligan íntimamente su estética al nomadismo posmoderno.

La de la narrativa de Ruales es una estética que invita a mirar otras formas –opciones- de existir socialmente que suponen espacios de encuentro y desencuentro; en todo caso, espacios de búsqueda. Espacios que, por ejemplo, son invisibilizados por los usuarios comunes debido al temor que gira en torno a los códigos que gobiernan su peligrosidad. Espacios que existen bajo el régimen de la convergencia de las multitudes y que sin embargo, y por lo mismo, aunque no garantizan un encuentro seducen con la promesa de aventura. Espacios adaptados para acunar a las “criaturas de la noche”³. En fin, los ambientes predilectos que describen las topografías ruilinas son lo que Augé llama “no lugares”⁴: espacios ideados para evadir la intimidad de la convivencia.

Para Ruales la ciudad es un espacio de búsqueda continua. Lo cual desemboca fatalmente en la construcción de una estética de la erranza. Sus personajes son siempre “criaturas de la noche”.

³ Expresión tomada de la obra de Rossana Reguillo con la que denomina a “los márgenes...: drogadictos, borrachos, prostitutas, jóvenes –que escapan a la definición normalizada- homosexuales, travestidos que son imaginados como portadores de los antivalores de la sociedad y como propagadores del mal./aquellos que se alejan de la norma y representan los atributos degenerados de la especie.” (pp. 38).

⁴ Mark Augé, “El lugar antropológico” en: *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1996, pp. 49-79.

Son criaturas de la erranza, seres que galopan en la constante búsqueda de un paraíso, de una ciudad ideal, de sí mismos o de otros. Seres que van y vienen empujados por la huída y el anhelo de la libertad. Y por lo mismo, estos personajes y las situaciones que los envuelven son un destello que denuncia la fuente de luz que la origina: lo que Bauman⁵ llama la “la vida líquida” y la “sociedad moderna líquida” caracterizada principalmente por su cambio constante, por la inestabilidad, por el nomadismo.

⁵ Zygmunt Bauman, “Espacio/tiempo” en: *Modernidad Líquida*. Fondo de Cultura Económica, México, 2005, pp.109-119.

II

Modernidad, poder y huída en “Es viernes para siempre Marilín”

*“...las relaciones de poder...
son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se incardina,
las condiciones de posibilidad de su funcionamiento.”*

Michelle Foucault
(Microfísica del Poder)

Zygmunt Bauman en su libro *Modernidad Líquida* nos recuerda que vivimos en ciudades donde nos sentimos acorralados y constantemente vigilados. Y es esta precisamente la situación del personaje central de “Es viernes para siempre, Marilín” quien nos narra su experiencia dentro del viaje de huída hacia la libertad. Este personaje encarna todas las posibles rebeliones que se pueden manifestar en contra del sistema de vigilancia moderno⁶ que ha buscado el absoluto dominio sobre las actividades humanas: la rebelión en contra de las leyes sociales y morales constituidas.

“Es viernes para siempre Marilín” nos presenta la historia de un doble viaje: en el primero, se relata el recorrido del personaje principal a través de la ciudad de Quito en medio de la noche que avanza. Y mientras el personaje camina por las calles se sumerge en el recuerdo de otro viaje anterior efectuado como escape del poder que controla la ciudad. En su conjunto “Es viernes para siempre, Marilín” es la historia de un hombre casado con una mujer rica y poco atractiva, *Dorita Auster*, cuyas influencias políticas y económicas han permitido que nuestro personaje haya obtenido un puesto burocrático en uno de los ministerios de gobierno, y con ello haya podido ser vigilado todo el tiempo: “ella me llevó de una oreja a trabajar en el ministerio de finanzas-casi su hacienda. ella cobraba mis mensualidades y, a la salida, me esperaba simultáneamente en las cinco puertas del ministerio...”(Ruales, p. 94-95). Más que una simple mujer Dorita Auster es, dentro de la obra, el símbolo del poder que impone su control dentro de la sociedad. Nuestro

⁶ Dicho sistema, al que Michael Foucault llama panoptismo, tiene su origen en dos formas de control ejercidas por la modernidad en sus ciudades con el fin de evitar la propagación de las enfermedades: por un lado, el procedimiento usado para evitar el contagio de la peste era el encerrar los cuerpos en sus propios espacios; y por otro, para evitar el contagio de la lepra se aislaba al individuo enfermo, expulsándolo del seno de la comunidad. El autor explica que el ideal arquitectónico del panóptico es una fusión de “la lepra y su división y la peste y su reticulado”.

personaje siempre la relaciona con su madre: “...más que una esposa era una mezcla de pesquisa y madre-pero la mía...”(Ruales, p. 94).

Con esta relación se acentúa la fuerza alusiva del sistema disciplinario moderno en el personaje. La imagen del padre muerto a la vez que totaliza la autoridad de la madre, la transforma en un ser de naturaleza ambigua: es autoritaria y absorbente, aunque no deja de ser vulnerable.

A lo largo de la obra, se establece un juego de oposiciones que marca una relación interesante entre nuestro protagonista y los cuatro personajes femeninos que menciona el texto: la madre, Dorita Auster, Esther y Marilín. Podríamos encerrar en un solo grupo a las dos primeras por ser representantes del sistema disciplinario y del poder; y a las dos segundas, en otro, por ser de alguna forma los vínculos que tiene nuestro personaje con la vida nómada. Aunque debemos aclarar que para nuestro personaje la relación con todos estos personajes femeninos tiene una constante: se encuentra marcada por la huída.

Cuando nuestro personaje principal nos habla de su posición frente al poder necesariamente nos enfrenta a su dificultad de desembarazarse de él. El mito de Edipo atraviesa el espejo de la hipertextualidad para tomar un rostro peculiar: el de un “...edipo-rey: gris, triste insignificante parásito...”(Ruales, p.94) en medio del juego moderno del poder. Nuestro personaje siente siempre el peso de su sumisión ante el sistema disciplinario. Por ello, en su afán por huir y olvidar a la madre se ha casado con una mujer a la que en principio había imaginado totalmente disímil a ella, pero que termina siendo su réplica: “...ya a la distancia y a esta altura distingo que lo que más me sedujo de ella, a parte de su estruendoso brío sexual era su condición de antípoda de mi madre. lo cual...terminó por no ser cierto...”(Ruales, p. 94) Al igual que Edipo no puede burlar el cumplimiento del destino predicho por el oráculo, nuestro personaje no puede evadir ni el buscar a la madre en otras mujeres, ni el sentimiento de culpa que le infunde el haber transgredido los límites impuestos por el sistema. Por esta causa inconscientemente se halla buscándola y terminará regresando a la casa materna con la idea de encontrar una redención:

“... el niño que aún vivía vivo en el fondo de mi fondo... empezó a reclamar a su madre... casi hijo pródigo, o al menos en plan de expiación, baje del taxi en la vicentina, en la esquina de la calle logroño. fui caminando como si quisiera salir huyendo y alguien muy fuerte me empujara. mas, la casa, insignificante como yo, como mi madre, estaba en escombros...” (Ruales, p. 108-109).

La relación que el personaje tiene con la madre –quien también encarna el poder y la autoridad- está determinada por la rebeldía y el deseo de huir. El personaje estima que la madre sofocaba su libertad, al igual que lo hace Dorita Auster. Es esto lo que las vincula y por lo que el personaje llega a establecer una comparación de igualdad entre ellas a partir principalmente de este elemento y de la fealdad física. La figura de Dorita Auster se equipara siempre con las de grandes animales, cuyos cuerpos pueden resultar poco estéticos⁷: *“su cuerpo de paquidermo”* (Ruales, p.94); *“la elefanta dorita auster”* (Ruales, p. 95), *“un hipopótamo casi bota la puerta del baño de la oficina era la hija-de-puta-que-lo parió...”* (Ruales, p. 101). El recuerdo de la madre, por su parte, está ligado a la memoria de nuestro personaje por medio de un sentimiento de agobio y de desesperación. De la misma manera que la madre desprecia la mediocridad del hijo, éste abomina la figura menuda y la personalidad sombría de su madre. Madre e hijo son capaces de verse mutuamente reflejados el uno en el otro; al igual que el sistema disciplinario y los miembros de la sociedad bajo su tutela. En la cita siguiente se describe la figura denigrada de la madre:

“...el cruel sol de las dos de la tarde, apenas atenuado por la cortina, llegaba en diagonal hasta la ancha cama de mi madre...allí dormía hundida en los horribles almohadones...tenía la boca abierta totalmente descoyuntada. una mosca azul que se rascaba las patas en el lóbulo de la oreja parecía un arete milagrosamente vivo. como sintiendo mi vista se reacomodó en el fondo de las almohadas. entonces pude ver a su seno chorreando cual diminuta panza gris y vacía. el sudor empapaba su nuca y una saliva lechosa partía su mejilla...”(Ruales, p. 108-109)

El segundo elemento común entre la madre y la esposa es el dominio sobre nuestro personaje. Ambas coinciden, por un lado, en conocer a nuestro personaje sin sus máscaras, lo cual lo presenta débil ante ellas: *“la dorita era mi madre corregida y aumentada hasta coincidió en el mismo sistema calificativo para edipo-rey-gris-triste-insignificante-parásito”* (Ruales, p. 94). Por otro lado, ambos personajes usan el mismo método para intentar ejercer su poderío sobre él: la esposa con el fin de retenerlo su lado: *“meterme en un frasco de alcohol donde intentaba conservarme... mientras la dorita auster me buscaba y me embrujaba perforando con agujas de reata sus muñecos, yo fornicaba, sin moverme de mi escritorio...”*(Ruales, p. 99); la madre con el de eliminarlo, pues – movida por el odio que siente hacia el padre de nuestro personaje- se ha empeñado en

⁷ En el caso del hipopótamo, el monstruo leviatán, ha sido objeto de mitificación por parte de la tradición judía debido a su poco estética apariencia y su gran poderío en el reino animal.

considerarlo demasiado mediocre para moverse en el mundo moderno que exige talento y belleza: *“un día recibió la noticia de que mi padre había muerto...emergió...con el sentimiento claro:...morirse, morirse conmigo incluido ya que mi presencia gris era una metáfora concreta y recurrente de su tragedia...se dedicó como-dios- manda a pincharme con las agujas de la desdicha...”* (Ruales, p. 111). Podemos resumir esto último diciendo que estos dos personajes femeninos han empleado la estrategia antropofágica descrita por Lévi Strauss que consiste en la aniquilación de los elementos que caracterizan al otro como tal, con el fin de someterlo bajo su poder. Sin embargo, desde que inicia su erranza hasta que termina la obra, el personaje se encuentra huyendo de algo que lo rodea y abarca, es decir, algo que está también en él. Está huyendo del poder; pero también, de sí mismo, de su afinidad con los lazos del poder que a la vez que lo atosigan y cobijan bajo el pesado abrigo del sistema.

En cuanto al dominio del sistema de vigilancia moderno sobre los individuos, Michael Maffesoli⁸ piensa que, hoy en día, lejos de haber conseguido su objetivo, el sistema va perdiendo cada vez más su omnipotencia en el ejercicio del control y la vigilancia. Maffesoli explica que a la modernidad, pese al eficaz sistema disciplinario con el que ha obtenido el gobierno de la mayor parte de los aspectos de la vida moderna, no le ha sido posible controlar los aspectos esencialmente espirituales. Estos son incompatibles con los códigos modernos que tienden a lo estrictamente racional. También dentro de la obra de Ruales, nuestro personaje intuye esta incompatibilidad: *“... más que desobediencia fue la falta de equilibrio para andar sobre la raya trazada por ella, un domingo, sin motivo, rodé de la cama de diez plazas apta para un dúo de elefantes...rodé cual taco mexicano hasta ubicarme en posición de firmes debajo de la cama...”*(Ruales, p.94).

La organización racional y mecánica de las sociedades modernas empieza a debilitarse a causa de la asfixia que provoca el sentimiento de encierro y del estar vigilado continua y totalmente. Al igual que cualquier hombre posmoderno, nuestro personaje denuncia su condición de ser esclavizado y explica su deseo de huir:

“...y cada sanviernes lograba escaparme de sus garfios. desde el escondite de mi oficina, por una ventana rota y sucia, yo veía a la elefanta dorita-auster, esperándome agitada, en carreras, por las cinco salidas del ministerio. siete, ocho, diez, once de la

⁸ Con relación a este sentimiento de encierro y autoridad omnisciente nos es esencial remitirnos a uno de los textos que han sido abordados en el curso de Narrativas Urbanas: *“El panoptismo”* de Michael Foucault; el cual explica detalladamente cómo el poder ha encontrado mecanismos para instaurar la sensación de su omnipresencia en los miembros de las sociedades modernas.

noche. hasta que, inmensa y derrotada, sin explicarse por dónde me había escapado, se iba a nuestra-su casa. a buscarme debajo de la cama ...”(Ruales, p. 95)

Es este sentimiento de encierro lo que provoca la rebelión en contra de un poder que ya no está personificado sino que se ha vuelto, en cierta forma, abstracto. El poder se halla repartido en todos los niveles de la estructura social: en la opinión pública que juzga a quienes personifican el poder, en las instituciones que lo ejercen, pero que se hallan sometidos bajo su dominio. Este es un poder sin rostro o que tiene la facultad de cambiar de cara según las circunstancias debido a su grado de abstracción, tal como lo explica Foucault en su libro *Vigilar y Castigar*.

Dentro de la obra que estamos estudiando, si bien Dorita Auster es el símbolo del poder vigente, también podemos ver cómo el poder es un elemento que existe sobretodo en la abstracción, ya que todos los personajes se saben controlados y capaces de controlar. Por ello, hasta nuestro personaje principal adquiere cierto dominio sobre los pobladores de la ciudad por medio del teléfono y la guía telefónica infundiéndoles en ellos el temor de ser vigilados:

“yo, el gris, marcaba cualquier número con los ojos cerrados. casi siempre había alguien que terminaba por contestar. me colocaba el auricular en la garganta y respiraba. aló, me suplicaba la voz, aló. y yo, solamente dejaba escuchar el sonido de la garganta abierta. la respiración de un anciano agonizante. un gemido. un maullido. cualquier insólita palabra que caía como una tarántula en el oído de cualquier desdichado. era conmovedor oír la metamorfosis que suscitaba al otro lado del teléfono y que empezaba con el ridículo aló-kién-habla, atravesaba el insulto, la amenaza y culminaba en la sobrenatural desnudez: el miedo total, al descubrir que al otro lado del teléfono no estaba nadie concreto, sino una voz colgada en el universo...”(Ruales, p.97)

Dentro de las tensiones del poder, cobra singular importancia la tecnología y su paradójica relación con el sentimiento de libertad del hombre postmoderno: por un lado, es el más eficaz instrumento de control con el que el sistema disciplinario optimiza su poderío sobre los miembros de la sociedad; y por otro, el elemento que posibilita la aventura con sus múltiples puertas que permiten que podamos relacionarnos con los extraños, con los otros, cada vez más rápido; y aunque esto suponga siempre un riesgo, trae también consigo la sensación de la aventura. Así vemos que por un lado, el sonido de los teléfonos agobia al personaje: *“al instante sonó otro de los teléfonos. y otro. y otro. atrapado en una telaraña de cables y timbrazos fui descolgando cada teléfono*

que sonaba. parecía un incendio que conforme apagaba el fuego con el acto de descolgar los teléfonos que timbraban, se extendía por todos los rincones del ministerio...” (Ruales, p. 96); y por otro, es el teléfono el que le permite crear su primera puerta de evasión: la invención de un interlocutor al que llama Marilín y al que le presta las voces de las mujeres que contestan una fortuita llamada: “entonces empecé a llamarte. aló marilín, te llamaba a cualquier número... ese fue el caldo de cultivo para crearte, marilín, penetrar paulatinamente en la ciudad unida, atrapada y rota en la urdimbre telefónica” (Ruales, p. 97).

Marilín lidera el segundo par de personajes femeninos que hemos catalogado dentro de la obra. Es una mujer ideada dentro de la cabeza del autor, y por lo mismo ayuda a alimentar el juego del simulacro que el personaje se ha propuesto para huir de su realidad. Su nombre connota la presencia del disfraz y la máscara; lleva implícita la vida prefabricada de un personaje de farándula, la de la famosa Mailin Monroe. El hecho de que nuestro personaje intente hablar con ella por teléfono nos remite inmediatamente a los detalles de la muerte de la actriz. Al parecer nuestro personaje ha adaptado estos sucesos a las circunstancias de su propia vida. Y para este juego en el que se involucra, también él necesita una máscara: “...fui adonis. y cualquier otro arquetipo amado. aló marilín. no, no estoy equivocado. yo tampoco soy marlonbrando. pero podemos serlo qué no tenemos para serlo. para hacerlo. invéntame y yo te invento. saquémonos los nombres. seamos marilín y marlon por esta noche...”(Ruales, p. 98).

Una de las políticas de miedo de la modernidad está ligada a lo que Bauman ha llamado, siguiendo a Senette, “la civilidad”, que es la adquisición de la habilidad de socialización. Ello conlleva el uso de máscaras, cuya elección se hará dependiendo de las circunstancias que caractericen el espacio que compartimos como personas públicas con los extraños. El uso de la máscara no solo salvaguarda nuestra intimidad, sino que es una marca de respeto para con los demás. A la vez que nos defendemos de los otros –de los extraños-, defendemos a los otros de nosotros mismos. En la obra que estamos estudiando el personaje sabe que con el uso de la máscara resguarda la seguridad de alguien más débil y vulnerable que habita detrás del disfraz y del teléfono y al que la sociedad desprecia: “... entre sollozos me pidió la primera cita: ... ella estuvo con una flor entre las manos hasta que se le arrugó...y jamás entró su koloso-goloso. hasta que a las once y media se paró... sin siquiera regresar a ver aquel enjuto y gris personaje... me perdonó todo. salvo cuando le dije que a parte de ser dios también era el gris y menudo hijo de mi madre...” (Ruales, p. 100).

Cierto que nuestro personaje oculta al *“niño que (vive) aún vivo al fondo de (su) fondo”* (Ruales, p.108) tras la máscara; pero también advierte que esta dinámica de las máscaras es una imposición del sistema disciplinario, que exige la homologación en sus miembros. Por ello sabe que el quitarse la máscara es otra forma de transgresión en contra del sistema, que a su vez reprocha su actitud: *“...y sin máscara, lo cual, curiosamente, es lo único insoportable para la gente en esta ciudad de caca y miedo. Estoy liviano, malvado y bello. por fin me siento dueño absoluto del oxígeno, mientras los otros tienen tortícolis...”* (Ruales, p.91). Cuando nuestro personaje abandona la vida de oficina y rompe su relación matrimonial ha decidido quitarse la máscara que le ha impuesto la sociedad para ser recibido dentro de su seno. A partir de este punto el personaje prefiere el uso de otras máscaras. Tal vez, de aquellas que lo hacen menos aceptable dentro del grupo que abandona. Son máscaras que usa para sí, como forma de huida de la realidad y para conceder a la mujer creada por su cabeza un compañero también ideado por su imaginación.

Para explicar en qué desemboca el encierro al que obliga el sistema disciplinario de la modernidad, Maffesoli evoca la tesis de Emilio Durkheim que sostiene que para mantener los sistemas sociales es imprescindible permitir la circulación, porque ella necesariamente, como el agua embalsada, buscará un cauce. Este flujo que busca un cauce abarca esos aspectos esencialmente espirituales que han quedado fuera del dominio del sistema moderno y que en la posmodernidad empujan su dirección hacia *“la vida errante”*.

La obra de Ruales recrea este ambiente moderno de asfixia social. El clima en el que se mueve nuestro personaje es de presidio y angustia. Y el cauce que lo empuja a encontrarse cara a cara con la aventura y evadir su encierro, al inicio, es la ruptura de las normas legales impuestas por el sistema: *“el doble delito telefónico: abuso de llamadas en perjuicio del estado y agresión a la intimidad de las personas a través del teléfono”* (Ruales, p.101). Luego, la posición de divorcio del personaje con el sistema será un vaivén: *“y así fue: diez noches miserables en la cárcel, y a la calle. más de un año anduve levitando de tanta libertad entrando y saliendo de la noche de este kito esquizofrénico”*(Ruales, p. 101). Esta entrada y salida voluntaria de su ambiente anterior se produce porque a diferencia de otros de los personajes de Huilo Ruales -como los de la celebrada novela *“Historias olvidadas del reino de la tuentifor”* quienes constituyen un grupo de seres absolutamente desligados a las cánones sociales vigentes- este personaje es parte del sistema disciplinario, ha crecido en él, lo tolera y maneja todos sus códigos y no termina nunca de desligarse de él aunque así lo pretenda. Esta es la razón que nuestro personaje tendrá para reiniciar su viaje una vez que ha llegado hasta el abismo de la ciudad.

Nuestro personaje, poco a poco, extasiado y fascinado ha ido descendiendo a tal abismo. Ha a travesado la ciudad y un tiempo que abarca desde su estancia en la cárcel hasta que *“cierto marzo que no consta en ningún calendario”* para arribar a lo que llama: *“dos niveles kitiánicos: el limbo de las tinieblas y el kinto infierno de donde no se vuelve sino de aquella fracturada manera”* (Ruales, p. 102). Dichos niveles “kitiánicos” son un lugar al que bien podemos oponer la ciudad utópica, y ordenada; principalmente, por ser un recinto en el que domina la oscuridad y no la luz: *“el limbo inolvidable de las tinieblas”*(Ruales, p.103), el silencio y no la palabra: *“los silencios de los ciegos tienen rencor, frío. me hacían sentir culpable de mi vista”*(Ruales, p.104), elementos opuestos a los cánones de la modernidad. Es un tugurio en el que se hacían una multitud de ciegos. Las condiciones del lugar y la vida de los habitantes espantan a nuestro personaje, porque él de alguna forma no pertenece a ese mundo: *“me marcaban incisivamente la distancia de ser un animal de otra especie depredadora. sus diálogos de boca a oído, y sus desplazamientos oscuros, parecían los preparativos de alguna maldad en mi contra..”*(Ruales, p. 104).

A diferencia de los personajes de “Historias olvidadas del Reino de la tuentifor” nuestro personaje está enraizado en los cánones modernos. Por ello, al inicio la razón para permanecer en un lugar que lo agobia resaltando sus diferencias con relación a los habitantes usuales: el dolor y la pobreza, es *“la divina esther”*, la única adulta que pertenece al mundo de la luz y en cuya belleza el personaje advierte *“una armonía casi sobrenatural”*(Ruales, p. 103) en contraste con el caos vigente. Y son esos mismos cánones modernos los que se imponen a la hora de decidir por la lealtad hacia Jonás, su amigo de juega y marido de Esther, y no escapar con la mujer que continuamente le incita a huir juntos, a dejar aquel lugar deprimente, aquel reino de la oscuridad y el desorden.

A su vez, la presencia de nuestro personaje es la del extraño dentro de este lugar. Está destinada a provocar lo que Maffesoli llama “fundación iniciática del otro” (Maffesoli, p. 199) a cambiar el ambiente de sus huéspedes a cambio de su propio sacrificio y a su vez con ello alcanzar su propia plenitud. Por eso a pesar de todo, el personaje declarará más adelante que fue libre y feliz:

“he sido un clow en ese reino...allí mi moral nativa y mi tristura con hálito de azufre tuvieron que vivir en perchero o debajo de la almohada...la única forma de asimilar el ping-pong del goce y la desolación de ser falso no fue otra que ser cierto: que el no

ser. en definitiva como a través de un río cruzar cuerpos sin palabra alguna, rozar almas como se huele la flor del jardín ajeno...entonces mi dicha solitaria –mi tristeza atávica- se bastaba. ”(Ruales, p.108)

Luego de conquistar el último nivel de una ciudad caótica, donde entra al mundo de los ciegos, el personaje decide regresar a la casa de su madre. Insiste en exorcizar el poder enfrentándose a la autoridad que ella supone; sin embargo, la muerte de la madre y sus vínculos con las estructuras sociales y legales han definido la imposibilidad de lograr desprenderse del sistema.

Mientras nos ha contado, entre otras cosas, cómo ha tranquilizado su conciencia por la muerte de la madre: *“cual un ángel de la guarda un pariente... llegó a ubicarme. Su intención era sacar un tajo de la herencia que me correspondía...él había atendido a mi madre durante los meses que precedieron a su muerte, ahí tenía un listado de gastos médicos...dónde firmo y buen provecho le dije. y me sentí enorme y repentinamente aliviado...”*(Ruales, p. 111), la noche va dominando la ciudad. Al parecer el punto desde donde ha empezado el recorrido es una zona comercial un poco céntrica, quizá un límite cultural, o un espacio de tolerancia, un no lugar, porque sabemos que hay gente observando un asesinato: *“y nadie aplaudía salvo yo”* (Ruales, p.91). La ciudad, al inicio de esta segunda caminata, nos sugiere más luz que oscuridad. Se trata de un punto donde ha terminado el recorrido circular del primer viaje del personaje y se apresta a dar inicio a otro segundo y definitivo: *“...se ha cerrado el ciclo de la noche plateada. el safari cuasi religioso por el kito de las boites, el ultra-kito de la noche...”*(Ruales, p. 108). Caminando en compañía de su mujer imaginaria, Marilín, recrea la ciudad de Quito inmerso en las tareas cotidianas de sus pobladores. Camina sobre sus calles tendidas como alfombras permitiendo espectar a los transeúntes “sensibles” el *“arte de la performance”* (Ruales, p.89) desplegado en esos eventos que mira desarrollarse –desde su punto de vista, con magnífico talento- y que le permite insertarse, una vez más, dentro de la representación artística:

“...esta versión de Edipo que vengo de ver y saborear y casi sentir que se me había plagiado. fue la performance madre... esquina de la reina-victoria y colón: el travesti más viejo del mundo aprovecha el reflejo de una vitrina de cinco metros cuadrados de textilandía: alisa su microfalda estampada de piel de tigre. reubica sus seños artificiales y, por último, su peluca rubia que es más que nada un estropajo hecho de pelo de coco. una anciana, diminuta cual niña, perdida en un abrigo negro y equilibrándose en unos torcidos tacones, cruza la calle entre los autos. directamente se acerca y sin titubeos ni violencia, con una pistola plateada sostenida por sus dos

ajadas manos, dispara seis veces. la, balas, salvo por una que impacta en la vitrina, se reparten en la espalda, los glúteos y las piernas del travesti. aquí viene lo curioso: éste, ensangrentado y todo, en lugar de derretirse frente a la vitrina como es lo coherente, se da media vuelta y empieza a perseguir a la anciana que corre por entre los transeúntes gritando: sálvenme por dios mi hijo me quiere matar. el marica ya sin peluca cabeza de bola- de-billar, pese a que ya corre en el mismo sitio, pese a que ya se dobla, logra agarrar a la anciana de una pierna. los dos caen al piso. era de verlos, bella marilín: la anciana reptando, clavando sus uñas en el pavimento, y el herido tironeándola para atrás. hasta que el tipo casi muerto, la va trayendo hacia sus brazos y entonces qué dramón: se funden apasionados en un solo abrazo. el último, un abrazo de cuatro brazos, bocas pintadas y sangre... ni que actores carajo y nadie aplaudía, solo yo, marilín insensibles. nadie aparte de un borracho que se animó a gritar vivadito bibakito divina- Marilín.”(Ruales, p.91)

Y como en el primer viaje, también para este, llega la noche a filtrar su sombra por las ranuras de una ciudad que ha cobijado al caminante. Y una vez más, la mujer –Marilín- toma el rostro de la madre que antes “a lo muñeca inflable acribillada” había ya sentenciado la condena del hijo: “...la soledad ha sido hereditaria según se te ve mijito...” (Ruales, p. 111). El personaje se dispone a representar el final de su performance y de su segundo viaje con una nueva huida: “me duele el ojo de la frente de tanta memoria marilín. perdóname que ya no quiera beberte”. (Ruales 115). Pretende contarnos un hecho que se suscita en un edificio frente a su locación. Se trata de una pareja de amantes que se lanzan al vacío desde la cornisa. Luego, la descripción de los enamorados nos deja ver a nuestro personaje: “flaco y enjuto como un vampiro senil” y a la mujer imaginaria, Marilín: “...una princesa embalsamada. como una muñeca inflable tamaño natural...” –nótese la relación con la madre-; y reconocemos que la narración del hecho corresponde a una escena que se fragua en la cabeza del personaje antes de decidirse a saltar:

*“mira marilín antes de saltar: es nuestro reflejo. romeo y
julieta. julio y romieta, ma*

ri

lín.”

(Ruales, p.115)

La disposición espacial de las letras al final crea la ilusión de ver al personaje cayendo desde el gran edificio.

A lo largo del texto, hemos sentido la presión que ha ejercido la ciudad y sus normas de habitar en el personaje, sentimos su deseo de huir del peso aplastante del control del sistema disciplinario y del hastío que ejerce sobre él el sentirse siempre bajo el poder y sin la posibilidad de una verdadera huida. Durante su primer viaje hemos acompañado a nuestro personaje en las múltiples veces que su escape lo burla; y ahora, en la búsqueda de *“la ranura donde no cabe ni la memoria ni el olvido. el intersticio que se le escapó a dios y que se suscita cuando él cierra su ojo de cíclope agobiado..”* (Ruales, p.115) lo vemos rebelarse una vez más contra el sistema instituido, al imaginarlo como un dios que al que se le puede escapar ciertos detalles de vida y sobretodo de la muerte cuando pestañea o gira el rostro para vigilar una hormiga que camina sobre su hombro.

El escenario en el que se ambienta *“Es viernes para siempre Marilín”* es el de Quito moderno. Lugar que fácilmente nos remite al texto de Bauman, que hemos citado al inicio, para deducir que los temores que ejerce la relación entre el sistema disciplinario y el individuo son, de alguna forma, mutuos. Ya que, si bien, el sistema social ha establecido los cánones con los cuales se mide el grado de aceptación que tienen los seres humanos –todas estas normas están relacionadas con la estabilidad (laboral, social, familiar) que los permite ser admitidos por un grupo que a la vez se halla sujeto a dichas reglas- y estos cánones ejercen presión sobre todos los individuos, también evidenciamos el temor del sistema ante la posibilidad de una pérdida del control sobre la vida de sus miembros. Es por ello que Dorita Auster busca eliminar al personaje. No soporta que alguien que desea conservar su libertad se mueva dentro del sistema que está bajo su dominio.

Los miembros de la sociedad moderna, al igual que nuestro personaje, se hallan sujetos al sistema disciplinario debido a la presión que nace del deseo de ser aceptados por de sus *“semejantes”*: *“cuánto luché en esa época para que no me hiciera picadillo la puta que lo parió de la dorita-auster...qué no hizo qué vejamen no me causó ante los otros grises burócratas”* (Ruales, p.101). Pero si el deseo de aceptación desaparece también el gobierno del sistema disciplinario moderno debilita su lazo. Es esto lo que ocurre cuando nuestro personaje decide y manifiesta su rechazo hacia las reglas impuestas: *“en esa basta soledad un hipopótamo casi bota la puerta del baño, era la-hija-de-puta-que-lo parió-... me puso en las narices la disyuntiva: la reconciliación que implicaba continuar en la línea trazada por su tiza o entregarme a las morsas por el doble delito telefónico:...señores a sus órdenes, me dirigí a las morsas con aire de prócer bebido y sin empleo”* (Ruales, p.101).

En fin, solo a través de la inmovilidad que se halla en lo estable el sistema disciplinario moderno establece su control. Todos los inestables caben dentro de la categoría “nómada” y constituyen un riesgo para la omnipotencia del poder panóptico. El personaje central de “Es viernes para siempre Marilín” es uno de los más expresos ejemplos de esto que acabamos de analizar, aun cuando se halla ligado al sistema por medio de sus voluntarias entradas y salidas, como lo hemos visto.

III

El rostro fragmentado del Quito moderno: la ciudad bipartida y la ciudad multifraccionada.

Alicia Ortega, en su estudio sobre la literaturización de la ciudad Quito en la narrativa ecuatoriana actual, sostiene que es posible advertir la bipartición de esta ciudad. Es decir, para Ortega se trata de “...dos ciudades dentro de una: la ciudad vieja, decadente, laberíntica, pobre que abarca el centro y el sur; y la ciudad moderna de grandes edificios, centros comerciales, restaurantes, discotecas...”⁹. Dos espacios que suponen dos formas diferentes de habitar la ciudad. El uno representa la ciudad utópica, la ciudad vigilada y ordenada. El otro, en cambio, es el espacio de riesgo, la ciudad de los márgenes que atrae a “la gente buena y vulnerable”¹⁰ como un canto de sirenas míticas y las atrapa con los tentáculos de su doble juego: la amenaza y la seducción. Un espacio marcado por esas dos condiciones que Maffesoli ha señalado para la vida errante: el dolor y la aventura.

La teoría de la bipartición de la ciudad de Quito calza estupendamente dentro del análisis que la crítica guayaquileña hace sobre la obra de Huilo Ruales, y específicamente en “Leyendas olvidadas del reino de la tuentoifor”. Para la obra que se ha seleccionado para este estudio es también muy conveniente. En ella hallamos siempre implícita esta división de la ciudad de Quito en dos partes: la del norte y la del sur que hemos descrito en el párrafo anterior:

“...en esta avenida termina el kito que ya no sabe dónde meterse y empieza el kito nortícola que se mete donde le parece. este kito de los grandes hoteles, terrazas y finanzas. hasta el sol, aquí, trabaja como parte interesada. lo que no soportan sus asiduos feligreses es que no haya el muro-de-berlín para impedir que los otros kitos vengan a joder la fiesta con sus ganas de migas de fiesta ...” (Ruales, p.92-93)

Sin embargo, no vamos a olvidar lo que se ha dicho en el curso de *Narrativa Urbana Latinoamericana*: “la ciudad tiene múltiples rostros”. Y no vamos a olvidarlo porque el Quito que describe Ruales en “Es viernes para siempre Marilín” es, como lo dice el narrador protagonista,

⁹ Alicia Ortega, “La construcción de Quito en su novelística contemporánea” en: *Memorias del VII sobre Literatura Ecuatoriana “Alfonso Carrasco Vintimilla”*. Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación; Cuenca; abril de 2000; pp. 241.

¹⁰ Rossana Reguillo, “Los miedos contemporáneos, sus laberintos, sus monstruos y sus conjuros” en: *Entre miedos y goces. Comunicación, vida pública y ciudadanías*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2006, pp.38.

“un kito esquizofrénico”. Es precisamente un monstruo de múltiples rostros que se huyen y convergen en su huída, que van y vienen sin un orden:

“...mientras abajo se desparraman los kitos-infiernos. lo extraordinario es que en esta ciudad nada es cierto. nada. se diría que alguien omnisciente y travieso arroja, subrepticia y constantemente, piezas incompletas de un montón de puzzles. nada encaja nunca. y crece y se reproduce y no muere... ciudad sin patas ni cabeza. además de mil-caras, doble cara. loca de día y más loca de noche. hembraloba. kito-drácula, precisamente aquí abajo se escinde, se descoyunta con hacha el kito de este siglo.. ...”(Ruales, p. 93)

Poco nos habla el narrador sobre el Quito Norte. Sabemos que es en donde se centra el poder. Algo se insinúa sobre el esplendor de sus edificios y algo suponemos sobre la vida cómoda que en él llevan sus habitantes. En realidad la obra se centra en el Quito Sur. Lo presenta como una suerte de infiernillo: “...un kito que se va de boca. gatea. fornicia y sigue pariéndose por cualquier altura, o bajura, que sepa a tierra. a porvenir. el kito surense que parece un océano sin horizonte...”(Ruales, p.107). Quito desde este otro lado tiene una topografía que nos recuerda el Erebo de *La Odisea* y, sobretodo, el Infierno de Dante por esa alusión a los círculos de profundidad, a los niveles “kitiánicos” como dice textualmente la obra.

Por supuesto que quien acompaña al narrador a visitar el infierno en la obra de Dante es el poeta Virgilio; Beatriz lo acompaña en su visita al paraíso. El personaje central de “Es viernes para siempre, Marilín” desciende al “averno”, pero acompañado del personaje femenino que ha creado su imaginación y que sería equiparable con Beatriz. De este modo el “averno” resulta ser una mezcla del infierno y el paraíso, y el personaje creado -al que se imagina símbolo de la belleza, de la pureza y de todo cuanto los cánones de la modernidad señalan apetitoso- debe sumergirse en este espacio para despojarse de su principal característica: la pureza y así ser “digna de amor”.

“te he traído el vestido de novia para el valse...me encantaría verte atravesando uno de estos ventanales, trajeada de blanco y tu cabello de oro tejido de azahares...que al menos una vez tus ojos dejaran de ser los míos. vos, virgen vaporosa, flotando por estas torres borrachas de soberbia y humo fétido, cumpliendo con el ritual iniciativo de penetrar en la otredad de kito. descender los círculos del averno. palpar la arquitectura de belleza y de espanto, palpar el escalofrío de sus habitantes, la

desesperación con que se enfiesta y se funeraliza. ebriedad y resaca. tus ternillas inusadas desflorándose en los desplomaderos del sur. tus oídos virgos habitándose del clamor de los animales en su muerte colectiva. entonces sí, marilín, retornarías maculada y digna del amor, merecedora del cuchillo de obsidiana. de la sangre y la purificación. apta para el valse que te he ofrecido tanto...” (Ruales, p.102)

En realidad lo que el personaje busca es convertirse el mismo en una “criatura de la noche”, despojarse de los códigos que rigen en el Quito Norte de los que busca desesperadamente escapar. Por eso al inicio -aunque bien sabe que nadie que conozca, ninguna voz amada, contestará el teléfono- se empeña en marcar los números. Imagina que Marilín está esperando por una llamada suya, la imagina, mito urbano de belleza y soledad, ansiosa por acompañarlo al descenso de esos círculos infernales para convertirse en una criatura de la oscuridad.

Tanto durante el recorrido que hace desde que abandona el ministerio, como cuando recorre la ciudad por última vez antes de saltar desde la cornisa de un edificio, mientras más se aleja el personaje del Quito Norte, más se adentra en un laberinto caótico cuya ausencia de normas multiplica sus rostros. Estos “Kitos” -que por su caos tienden a lo infinito, al desborde-, una vez burlados los límites que separan las dos partes de la ciudad, invaden Quito Norte.

En “Historias olvidadas del reino de la tuentifor” Alicia Ortega ha analizado este proceso de invasión al Quito Norte por parte de “las criaturas de la noche” que habitan el Quito Sur. Este proceso también aparece dentro de la obra que estamos estudiando: “...pero cuando el sol se revienta y la noche se desploma...de los sifones emergen los ángeles rompedores de vitrinas y rótulos, los querubines asaltantes de extranjeros. ...cada puerta tiene acceso a una paila del infierno. no es sino el comercio con la soledad y la carne..”(Ruales, p. 93). La diferencia que hallamos en “Es viernes para siempre, Marilín” es que en esta obra también se da un viaje con destino inverso. El personaje protagónico que camina, lo hace desde el Quito Norte hacia el Quito Sur: “...semanas enteras me encumbré por callejuelas atestadas de hambrientos y locos. por improvisadas ferias atestadas de perras y legumbres. por las plazas bullangueras donde se arruma la gente corriéndose del sol y buscando abrigo en el hedor a frutas...”(Ruales, p. 107). Nuestro personaje es conocedor y reproductor de los cánones modernos. No existe en él la inocencia, el desconocimiento de las normas de las que están dotadas las verdaderas criaturas de la noche. Es por ello que su contacto con cualquiera de los dos medios siempre resulta torturante para nuestro personaje: el

uno por la falta de aire que suponen la austera vigilancia y el control; el otro, por la latencia del orden dentro de sí en un lugar donde las normas esfuman su rastro.

El habitar y la convivencia determinan la característica de los lugares que son habitados. En medio de los múltiples rostros de Quito, para nuestro personaje no existe un lugar antropológico, un lugar que defina como suyo. Está siempre de paso. Hay varios momentos de la obra en la que llegamos a pensar que el personaje logrará encontrar seguridad y comodidad dentro de un espacio, pero esto se frustra cuando el personaje emprende una nueva huida. El primer espacio en el que se empieza a gestar este sentimiento de bienestar y protección es su oficina los viernes por la noche cuando se encierra en ella con una botella de licor, la guía telefónica y el auricular evadiendo la vigilancia de Dorita Auster: *"...ya para entonces tenía casi todo listo a fin de mudarme a la oficina. un ingenioso sistemas de hilos emulados de un filme de charlot y una colchoneta neumática, me permitían transformar, en un palmoteo, la oficina en habitación para mi pernoctancia..."* (Ruales, p.100). El segundo, es el hogar de los ciegos: *" con la guitarra en la mano y el hombro apretado por la mano de jonás ...subíamos y bajábamos al kinto y último infierno...hasta que escoltados por el sol malévol de kito, o purificados del diluvio retornábamos al limbo. al verdadero sol, al astro reina de esther"* (Ruales, p.105), en el que a pesar de sentirse feliz se sabe *"un animal de otra especie"* y al que también abandona.

Aún cuando se halla fascinado por el Quito Sur y su festividad caótica, nuestro personaje es un extraño en medio de sus habitantes: *"viejos alcohólicos y pobres diablos, que tratan de salvarse de la vida y de la muerte a través de la nave del olvido"* (Ruales, p.107). Porque aun cuando un grupo de seres humanos se creyeran similares, la igualdad total no existe. La modernidad ha tratado de limar las diferencias para controlar de mejor manera a los miembros de una sociedad. Desde este punto de vista y pese a que sus condiciones de ser nómada se han acentuando, nuestro personaje sigue siendo dueño de sus diferencias en medio de la soledad. El ejercicio de la civilidad intenta la uniformidad de los miembros de la sociedad y ello necesariamente supone la creación de lugares en los que se ejerce las normas de la civilidad. Bauman ha dividido estos lugares dos grupos.

En el primero se abarcan las grandes plazas inhóspitas y circundadas por bellos edificios cuyo acceso está negado a quien los especta desde la plaza, porque es quien se halla en dicha plaza quien da el espectáculo. El autor identifica la gran plaza como una versión arquitectónica de la estrategia émica definida por Lévi Strauss como la exclusión o la expulsión de los extraños. Son

sitios desde los que vemos a la gente reunirse y que no nos obliga a convivir con ella; simplemente, a verlos compartir un espacio. La biblioteca desde la que nuestro personaje ejerce su oficio de “persecutor” de jóvenes colegialas aparece con una estructura similar. “...desde esa especie de terraza que era el borde superior del libro, veía sin premura, cual un mercader antiguo, al inagotable desfile de esclavas...desde la puerta de vidrio el flujo fresco de las colegialas entrando con su diafanidad de campo...” (Ruales, p.114). El mismo hecho de que el sitio de observación sea una biblioteca nos remite a la cultura libresca de la modernidad. Y aunque el narrador no nos asegura que su intención es excluir de su vida la subjetividad de las jóvenes observadas, la biblioteca resulta ser un espacio desde donde todas las jóvenes presentan similitudes: la belleza, pero en el cual todas las características que las definen como seres individuales han desaparecido para el observador. El objetivo de la gran plaza es dotar a quien se encuentra en el edificio del poder de vigilancia y el control. También la salida del edificio en donde lo espera Dorita Auster cumple esta función: “por una ventana rota y sucia yo veía a la elefanta dorita-auster, esperándome agitada, en carreras por las cinco entradas del ministerio” (Ruales, p.95).

El segundo lugar catalogado por Bauman es el “templo de consumo”. El autor recalca que las diferencias entre este y el carnaval descrito por Bajtin está marcado por el desplazamiento. El desplazamiento que funciona en el primero es de orden espacial, ya que el templo de consumo constituye “otro mundo” aparte del cotidiano en el que vivimos. Este tipo de espacio no encontramos dentro de la obra que estamos analizando. En cuanto, al desplazamiento que funciona dentro del carnaval de Bajtin, este es de orden temporal. Se trata de la cíclica visualización de un rostro carnavalesco que poseemos oculto entre nosotros. Es evidente que dentro de la obra estudiada este “rostro carnavalesco” aflora en nuestro personaje con el deseo de eludir las normas sociales y el poder. El personaje empieza su viaje asumiendo un nuevo rostro, buscando una nueva identidad; pero en su viaje no se produce el abandono de este rostro, aunque él considera que el ciclo de su recorrido ha terminado: “...se ha cerrado el ciclo de la noche plateada. el safari cuasi religioso por el kito de las boites, el ultra-kito de la noche...”(Ruales, p. 108). Con esta misma máscara, nuestro personaje emprende el segundo viaje.

Bauman equipara el “templo del consumo” con la estrategia antropofágica descrita por Lévi Strauss que es la supresión de los elementos que caracterizan al otro como tal. Los argumentos que sostienen la relación de estas estrategias que ayudan a enfrentar tanto al extraño como a la ausencia de hábitos de civilidad, se complementa con la explicación de los “no lugares” y los “espacios vacíos” que hace el autor. Bauman explica que los “no lugares” son espacios de

tolerancia hacia la presencia de los extraños, pero que anulan su subjetividad. Desde esta perspectiva el “templo de consumo” es un “no lugar”, tanto como lo son las calles recorridas en las que nuestro personaje observa, por ejemplo, el asesinato del travesti.

La incapacidad que hemos desarrollado frente la búsqueda del bien común y la aceptación de la pluralidad, nos ha empujado más bien a lo que el Bauman llama la “identidad común” o “un espacio común” destinado a promover los desencuentros. Pero las diferencias no solo pueden ser suprimidas sino también invisibilizadas, y este mecanismo de vaciamiento da como resultado los “espacios vacíos”. La casa de la madre se convierte a lo largo de la vida del personaje en un espacio invisibilizado, es decir, borrado de su itinerario cotidiano. De hecho, cuando el personaje retorna a la casa materna la halla en ruinas; presiente que su abandono y su olvido desintegró la real existencia del lugar: *“mas la casa insignificante como yo y mi madre estaba reducida a escombros...parecía que cuando partí, varios años antes, con el solo gesto de haberme tornado para abandonarla, había empezado a derrumbarse sola terrón de azúcar con lágrima. y con mi madre adentro...”* (Ruales, p. 110).

En fin, no olvidemos que es viernes sobre la ciudad de Quito y nuestro personaje, quien se halla recorriendo la ciudad, ha escogido el espacio propicio para cerrar su viaje y ejecutar el final de su performance. Él, Marilín y yo, juntos, hemos perdido ya la noción del tiempo: *“deben ser las treinta de la noche”* (Ruales, p. 115). Juntos, pero nuestro personaje sigue estando solo en medio de los *“millares de ojos turbados...de los de hombres clavándose en sus estacas”* (Ruales, p. 115) que habitan en la multiplicidad que abarca el Quito Sur. Sentimos que la ciudad caótica ha desarrollado su propia armonía y resulta tan agobiante la grandeza de su memoria grabada sobre los muros, los árboles y todo cuanto duerme y despierta; porque *“es viernes de tragedia y de gloria”* (Ruales, p. 115).

Conclusiones.

1.- La estética de la narrativa de Ruales -por la construcción de personajes notoriamente marginales y poco convencionales con relación al canon moderno y espacios tétricos que suscitan una febril pero fascinante lectura por medio de un lenguaje elocuente en su fluidez y significación- ha convertido a la obra de este autor en una de las narrativas de postbom más interesantes de la literatura ecuatoriana. Sin temor a equivocarnos, nos atrevemos a afirmar que es el nomadismo el elemento que ha configurado tan fuerte y bellamente la estética de este autor.

2.- Hablar del control y la vigilancia moderna no solo es hablar de los moldes, cánones y paradigmas que nos ayudan a movernos el mundo de hoy. No se trata únicamente de códigos escritos y autoridades aisladas en las cúpulas ejerciendo el control -que al fin no son sino elementos físicos de los que se podría huir- sino que como lo asegura Foucault, se trata de un poder que se expande gracias a la abstracción que ha adquirido por medio de los mecanismos panópticos. El poder, la vigilancia y el control conviven con nosotros y están enraizados en nuestras estructuras culturales y sociales. "Es viernes para siempre, Marilín" es una obra literaria que nos muestra frustrada esta huida del poder, debido a que el poder moderno no son solo un conjunto de leyes y las autoridades sino los miembros de las sociedades acordando, en lo más íntimo, someterse a ellas. Si hay una huida que se hace absoluta e imposible es la huida de uno mismo, de nuestra memoria cultural y social heredada y consolidada en el uso de los cánones y paradigmas sociales a través de los cuales se ha consolidado el poder. Al igual que el personaje central de esta obra el hombre posmoderno padece una lucha interna entre los cánones heredados y su deseo de libertad.

3.- La ciudad de hoy, lejos de ser un habitáculo de seguridad donde el hombre se resguarda de los peligros de las selvas y las tribus nómades de la antigüedad y el medioevo, se ha convertido en una selva de cemento donde es preciso sortear los peligros que se engendran dentro. Ciudades como Quito siguen siendo el punto en el que convergen las normas, los riesgos y la aventura. Son ciudades ya difíciles de definir por la multiplicidad de fenómenos sociales y culturales que nacen, crecen y se expanden sin control dentro de ellas. Uno de estos fenómenos es la migración interna que ha cambiado notoriamente el rostro de Quito desde la década de los cincuenta.

En nuestro estudio, a partir de la descripción de la ciudad literaria podemos advertir la bipartición de la ciudad de Quito que señala Alicia Ortega en su estudio: "La construcción de Quito en su novelística contemporánea", pero también dos aspectos adicionales:

a.- Que una de las partes de Quito, la que abarca la zona de peligro, está también dividida en múltiples fracciones; de forma que Quito Sur no tiene un rostro definido. Esta parte de la ciudad es heredera del caos interior del hombre posmoderno que se rebela en contra del excesivo control. Es un rostro laberíntico que atrae y atrapa a los hijos del orden.

b.- Que la parte que supone la ciudad ordenada está en constante riesgo de ser invadida por ese otro "kito-esquizofrénico", pues los límites que son, como lo asegura Iain Chambers, espacios donde conviven el orden y el riesgo se van extendiendo hasta inevitablemente desbordarse.

Bibliografía:

Bibliografía activa:

Mark Auge, "El lugar antropológico" en: *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1996, pp. 49-79.

Jean Baudrillard, *El intercambio simbólico y la muerte*; Monte Ávila Editores, Barcelona, 1980.

Zygmunt Bauman, "Espacio/tiempo" en: *Modernidad Líquida*. Fondo de Cultura Económica, México, 2005, pp.109-119.

Iain Chambers, *Migración, Cultura, Identidad*; Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1994.

Michael Foucault, *Microfísica del Poder*. Editorial La Piqueta, Madrid 1979.

"El Panoptismo" en: *Vigilar y Castigar*; Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 2005, pp.199-251.

Agustín de Hipona, *Obras de San Agustín*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1950.

Michael Maffesoli, *El nomadismo. Vagabundeos Inciáticos*. Fondo de Cultura Económica, México, 2004, pp.19-35.

Alicia Ortega, "La construcción de Quito en su novelística contemporánea" en: *Memorias del VII sobre Literatura Ecuatoriana "Alfonso Carrasco Vintimilla"*. Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación; Cuenca; abril de 2000; pp. 241.

Rossana Reguillo, "Los miedos contemporáneos, sus laberintos, sus monstruos y sus conjuros" en: *Entre miedos y goces. Comunicación, vida pública y ciudadanías*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2006, pp.38.

Donald L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana*; Editorial Cátedra, Madrid, 2003, pp. 367.

José Vega, "Un filósofo con una manta de invierno a la estufa que reinventó el mundo" en: René Descartes. *Cuatrocientos años después*; Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión- Núcleo del Azuay, Cuenca, 1998. pp. 15-31.

Bibliografía pasiva:

Huilo Ruales Hualca, "Es viernes para siempre, Marilín" en: *Historias de la ciudad prohibida*; Editorial Libresa, Colección Antares, Quito, 1997.