

«VIENE LA MUERTE CALLADA EN LA SAETA»: *DEL OTRO LADO DE LAS COSAS*

María Isabel Hayek

Lo que viene es un diálogo con la novela de Francisco Proaño Arandi: *Del otro lado de las cosas*. Hemos procurado descubrirla a la luz de la propuesta bajtiniana. Ha sido un verdadero encuentro estético, en el que han confluído y se han confrontado las voces propias y las ajenas.

Hemos vivido una serie de hallazgos, no necesariamente armónicos, pero sí inquietantes, en la medida en que nos sugiere una reflexión acerca de los códigos, un acercamiento al *otro lado de las cosas* desde una percepción barroca, desde un desgarramiento, una pugna que intenta la concordia de lo irreconciliable: el tiempo y el absoluto; el ser sin misterios; la intuición de la presencia de una deidad que todo lo controla y lo determina y la imposibilidad de enfrentarla desde la limitada condición humana.

A partir de *la historia* contada en la obra de Proaño Arandi, iremos hacia todos aquellos aspectos que sostengan la narración y anuncien lo que Bajtin denomina *la arquitectura* de la novela, arquitectura que nos involucra activamente como lectores y cobra forma definitiva, paulatinamente, mientras avanzamos a través de los distintos elementos que conforman el tejido narrativo.

La historia de *Del otro lado de las cosas* cuenta que, revestido de una falsa identidad, Rodrigo Javier Bejarano regresa después de 30 años a la casa de su infancia, ahora destinada al inquilinato. Vuelve con una misión: la de resolver el enigma acerca de su identidad, y vengarse por el desarraigo en el que ha vivido desde la muerte de su padre, ocurrida en el zaguán de la casa, donde queda aún una mancha de sangre como testimonio del asesinato, fruto de una disputa con su hermano, el Dr. Bejarano, a la sazón único propietario de la casa. Viven allí el decrepito Dr. Bejarano; su mujer, Angelina, quien grita en medio de la noche atrapada por un perpetuo insomnio; Elina, una hija soltera; la vieja y arrugada señorita Elena Puig y los inquilinos, familias de escasos recursos.

Se presenta con la identidad de Oscar Zuloaga y dice trabajar en proyectos de reconstrucción del centro histórico. Alquila un cuarto en la planta baja. Desde allí, siempre detrás del visillo de la ventana, atisba todo lo que ocurre en la casa. Guarda celosamente unos papeles que revelan su verdadera identidad, pero que contienen los testimonios de quienes vieron cómo murió su padre.

Pronto es invitado a tomar café en casa de los Bejarano. Se siente observado, pero él también lo escudriña todo. Elina le resulta familiar y a la vez desconocida, mas él sabe que es su prima y ella, de igual modo, parece sospecharlo. Esta mujer le envía mensajes extraños, unas veces con la Manuela (la empleada doméstica), otras a través de un mensajero que permanece en el anonimato. Lo cita en el patio trasero, donde está el estanque. Le habla de un sueño que la persigue desde niña en el que está amenazada por un desconocido que tiene un cuchillo en la mano. Más tarde, Elena Puig le dirá que él es el hombre del sueño y le instará a buscarla, a cortejarla, a ayudarla.

Paralelamente, el inquilino recuerda a Andrea y la ciudad del norte, particularmente la avenida Amazonas, donde la conoció. Algo *arcano* lo comunicaba con ella. Pero estaba impedido de acercársele libremente por las reglas del «movimiento». Organizan juntos el asalto al Banco de Descuento; más tarde mantienen encuentros íntimos y tiempo después la relación decae, hasta que, de repente, ella desaparece y solo vuelve a saberse de su muerte a través de los diarios; entonces el inquilino decide cambiar de identidad y va a casa de los Bejarano a descifrar el enigma de su vida.

Lentamente vamos descubriendo que Elina y el inquilino tienen un mismo interés: salvar la casa, recuperarla del dominio de Pardo. Entre ambos se cierne un proyecto ambiguo, en medio de la atracción prohibida que sienten mutuamente. Ella le da pistas, le sugiere internarse en los conventos, detenerse en los cuadros de Miguel de Santiago en el convento de San Agustín, especialmente en el que el santo señala un libro que Elina interpreta como *una puerta*. El inquilino va y allí tiene un encuentro con el pintor, entonces siente que él es su otro «yo».

Desde entonces Bejarano —Zuloaga— va perfilando su plan, movido por las sugerencias de Elina. La noche del 22 de diciembre se encuentran en la terraza, él la besa y entonces ella le revela que sabe cuál es su identidad y que Pardo también la conoce a través de un informe de unos pesquisas; le habla del baile de disfraces que va a organizar y le propone que en el curso de la celebración él mate a Pardo; le facilita un arma.

El inquilino se hace un esquema provisional de la situación de la casa: habla del poder de una trinidad, de un contrapoder y de una comparsa; él está en medio del *mare magnum* y pronto descubre que lo que se urde en la casa es inaprehensible, pero sabe que no puede huir, pues eso le impediría *ser* para siempre. Hace los preparativos necesarios y la noche del baile, disfrazado de

puta, da muerte a Pardo en la habitación del viejo Bejarano. Tiene las coartadas indispensables y cuando ve alejado el peligro, retorna a la casa y se une a Elina en un acto amoroso cargado de oscuros presagios.

Todos estos acontecimientos los refiere el protagonista-narrador: Rodrigo Javier Bejarano u Oscar Zuloaga. El escenario donde tienen lugar los hechos referidos por el protagonista es la ciudad de Quito, en particular su denominado «centro histórico», y más específicamente todavía, en la gran casa perteneciente a la familia Bejarano, poseedora de patios, corredores y un oscuro zaguán, testigo del asesinato familiar.

Unas pocas referencias (la alusión a la Avenida Amazonas, el afán de restaurar los inmuebles del centro histórico, la referencia a la música salsa) nos inducen a pensar que la historia se desarrolla a fines de los años 70 y durante los 80, del siglo XX. Sin embargo, la acción transcurre, en principio, entre el 15 de noviembre y el 12 de enero de algún año. El protagonista recoge sus observaciones y vivencias en una especie de diario, una crónica muy personal en la que consigna el día de la semana y la hora del día, pero no incluye el año porque es evidente la deliberada intención de dar forma a su concepción temporal: todo se repite, todo adviene según los designios que ya están escritos por alguna voluntad superior.

En ese sentido, Zuloaga-Bejarano consigue que en su relato se anule lo puntual y concreto, que haya un sentido de vaguedad, de repetición incesante. No importa cuándo, importa lo eterno: un ciclo interminable, una ubicación temporal ambigua. Lo que ocurre puede ser uno u otro año, como siempre. Sin el año se ha suprimido precisamente el único indicador de transcurso, de linealidad. Con ello se refuerza la idea de que ayer-hoy y mañana están juntos. Dice el narrador:

Pero, ¿dónde empieza todo esto? Fechas, no puedo precisarlas, mas tengo la certeza de que se inicia en un lugar perdido en la infancia. Solo que su desarrollo no ha sido lineal, sino a través de distintas rupturas. La acción se adelanta a veces, ciega, inconsciente, con la furia o tenacidad de una fuerza de la naturaleza. Otras vuelve, en flash'back, y zonas que creía olvidadas se clarifican, cobran impensado carácter a la luz de nuevas perspectivas, bajo el impacto de ulteriores revelaciones, evidencias, unas y otras, en el momento preciso.¹

Cerca del desenlace de la obra, Rodrigo J. Bejarano concluye: «la luna ha recorrido ya por dos veces el ciclo total de sus cuatro fases; yo no parezco haberme movido de mi puesto de siempre, como si apenas hubiera vivido un pequeño desplazamiento en el tiempo, mas no en el espacio» (179).

1. Francisco Proaño Arandi, *Del otro lado de las cosas*, Quito, Ed. El Conejo, 1993, p. 95.

Una vez llegado el final de la historia tenemos la sensación de que los tiempos se funden: todo lo que se había venido anunciando como un presagio, ha acontecido, y Bejarano mantiene la sospecha de que aún quedan cosas por sobrevenir, cosas vaticinadas en un antiguo y vago registro del destino humano.

Pero volvamos a los hechos y cómo nos son referidos. De todo lo que ocurre nos enteramos a través del inquilino, narrador protagonista, que desde el *yo* construye una narración personal; es el *sujeto enunciador* y el *sujeto cognitivo*, que se mueve entre su presente y su pasado. Bejarano expresa su voz y su pensamiento desde el presente, pero se remite a una serie de sucesos pasados y anuncia, a su vez, algo que sobrevendrá. En tal sentido aparece como un narrador disonante; sin embargo, en determinados momentos adopta la función de un narrador consonante: desde el presente se refiere a ese mismo tiempo: «Desde donde me oculto, contemplo un ángulo de la casa... a tal punto que lo que veo refleja de algún modo su transcurrir profundo, total» (19). Es, por lo tanto, ambas cosas: un enunciador *empírico* y un enunciador *narrador*: en la conciencia de Bejarano-Zuloaga se funden el presente y el pasado, éste último dividido entre la remota infancia y un pasado más cercano, el de su militancia clandestina en un movimiento revolucionario.

La conciencia de este narrador-protagonista está en constante desdoblamiento; está en permanente reflexión y revisión de lo que vive y de lo que ha vivido. Lo pasado y lo presente; la alternativa: «o» y la conjunción: «y»; lo que «es» o «parece»; lo que el entorno «muestra» y «esconde»; lo que insinúan y en realidad dicen los gestos y las señales que se le presentan. De ahí que sus cavilaciones, sus preguntas y sus agudas observaciones alternen con el empleo del presente y del pretérito perfecto.

La necesidad de encontrar un puente entre el pasado y el presente e incluso de acceder a lo que vendrá, hace que el tiempo verbal mayormente utilizado sea el pretérito perfecto: «Para llegar a este umbral y contemplar su *rostro*, la máscara que en este momento se me aparece, han pasado, es verdad, demasiadas incidencias» (10). Con él se busca la continuidad, la imposibilidad de establecer fronteras fijas entre lo que sería «algo concluido», lo que «es ahora» y lo que «pueda sobrevenir».

Oscar Zuloaga, el inquilino, se desplaza, en especial hacia el final de la novela, hacia un *tú autorreflexivo*, pues el *yo* interior está en abierta crisis y se presenta como enfrentado a un interlocutor que toma el puesto de sujeto cognitivo: se trata de él mismo por supuesto. Es decir, *el otro* se ha instalado en el *yo*. Por lo demás, no hay que olvidar que Rodrigo Javier Bejarano habla, pero no siempre es él quien ve o quien sabe. Esto refuerza el diálogo en esta novela porque este narrador muchas veces se pregunta si serán correctas sus apreciaciones y se siente inseguro cuando ve que otros saben más que él: «¿Me vi-

gilarán acaso, y Elina no ha querido decirme? ¿Sabrá ella algo? ¿Tendré necesariamente que representar esta farsa?» (58).

De acuerdo con Beltrán Almería,² en *Del otro lado de las cosas* técnicamente estaríamos ante un monólogo que, en este caso, es predominantemente autorreflexivo y, a ratos, autocitado; nos referimos, por ejemplo, al uso de los paréntesis, que introducen ciertos pensamientos íntimos del personaje-narrador o bien al uso de las cursivas para determinadas palabras, que expresa la voluntad de poner énfasis en términos que contienen una carga afectiva distinta: «... y yo debo ser, para ella, (y *debo ser*, por mí mismo), indefectiblemente, un cualquiera» (34).

En determinados momentos de la narración, la presencia de «los otros» (los lectores, la gente, las diversas conciencias a las que todos nos enfrentamos) se instalan en el yo, con lo cual se da una forma de polifonía: el narrador se escucha, escucha al otro que habita en él y a los otros que también le escuchamos; todos son —somos— sus interlocutores: «todo adopta el carácter de epílogo, aunque muchos, no prevenidos, podrían pensar lo contrario» (10). ¿A quién se refiere cuando dice «muchos»? ¿A quién le habla cuando dice «todo es y no es, todo tiene su revés y su anverso, ¿no creen ustedes?» (95). ¿Es ese «ustedes» el mismo «usted» de la siguiente cita: «¿no le ha ocurrido a usted el haberse encontrado impensadamente con alguien que moriría casi enseguida, horas o pocos días más tarde?» (174).

La duda, la incertidumbre, la investigación alejan a Bejarano-Zuloaga de la monotonía. A lo largo de la novela el tono no es el mismo, aunque es permanente el detenimiento, la observación sostenida y minuciosa. Sentimos que mientras al inicio hay un tono distanciado, retórico, el que se usa para ingresar en un territorio todavía ajeno, poco a poco advertimos algunas variantes: al tener ciertas claves, viene el discurso del intelectual, del conocedor de arte; más adelante, cuando su identidad ya ha sido revelada, el tono es más íntimo: usa el tú.

Por todo lo señalado hasta aquí, es lógico que la narración nos llegue a través del *estilo directo*, pues lo visto, lo conocido, lo vivido pasa por la conciencia de Bejarano-Zuloaga. El estilo directo es útil al protagonista en su intención de aprehenderlo todo, de resolver él el enigma, de ubicarse y ubicar cada una de las piezas del rompecabezas que se ha propuesto armar.

Además de la voz del narrador-protagonista, solo la de Elina podemos escuchar en algunos pasajes de la novela; a los demás personajes los conoceremos fundamentalmente por lo que nos dicen a través de sus actos, de sus miradas, de los mensajes que envían, de sus silencios, sus chismes, sus máscaras y los enigmas que los rodean. Así conocemos a «la Manuela», por ejemplo.

2. Luis Beltrán Almería, *Palabras transparentes*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 161.

Zuloaga la presenta como una muchacha fresca, joven, apetecible. Ella mira, oye e interpreta; es cómplice de Elina; parece saber más que el inquilino y eso lo inquieta.

Es así como en *Del otro lado de las cosas* confluyen múltiples voces sociales: hablan las instituciones, las clases sociales, los grupos, las disciplinas; a través del viejo Bejarano, del tendero, del padre Juan Manuel, de Pardo, de los inquilinos, de Andrea, los pintores, la Manuela, hablan la aristocracia decadente, los pequeños comerciantes, los campesinos migrantes o trabajadores, la burguesía, los intelectuales y artistas, los militantes revolucionarios, la Iglesia, la Escuela Quiteña, el servicio doméstico, entre otras.

En la compleja y enigmática búsqueda emprendida por Bejarano-Zuloaga y secundada por Elina, su cómplice, es indispensable que abordemos lo que Bajtin llama «el cronotopo»; al hacerlo, ingresaremos en las conciencias de los personajes y en el rol que éstos tienen en el desarrollo de la historia.

Comencemos con la atmósfera de la casa, esa desvencijada mansión convertida en casa de inquilinato, que se halla en plena decadencia: todo apolillado, descolorido, envejecido. En ella subsisten los vestigios de una rancia aristocracia, detenida y anquilosada en el tiempo: «Los dominios del Dr. Bejarano», que nos recuerdan a *Aura*, de Carlos Fuentes. La habitación del Doctor Bejarano apesta; su presencia, su anacrónica vigencia es la de un poder que vigila, «un pulmón que absorbe toda la casa y alcanza todo, un miasma maléfico» (130-131). Por eso, pensamos, allí mismo tendría que ocurrir el asesinato de Pardo: así, simbólicamente, se acabaría con ese protervo poder. El viejo Bejarano, «efigie de un monomaniaco en fase terminal», (11) abogado manipulador, vive en la penumbra, con torva obstinación. Este viejo anquilosado es implacable: es como el insomnio: una oquedad sin tiempo, absorbente y mortal. El narrador dice que la cara del viejo provoca la sensación de ingresar a un territorio hostil: «está en el epicentro de esta contradicción de espacio-tiempo» (11) y al verlo junto a las barajas de solitario, no hace sino pensar en el azar, en lo que le augura el destino.

Otra figura inquieta al nuevo inquilino: la de Elena Puig, una anciana alcohólica, detenida en el tiempo, cuya mirada impresiona a Zuloaga: «ciega que reconoce el trayecto», «¿qué mira, qué extraños paisajes interiores o qué matices no conocidos de la realidad circundante redescubre en ese mirar hacia adentro, con quién habla cuando masculla entre dientes?» (30). Desde que la ve en casa de los Bejarano, el narrador la siente exiliada del presente, afincada de por vida en un mundo muerto. Elena Puig —mujer sibilina— parecería vivir anunciando una desgracia; su máscara anuncia algo aciago y secreto. Rodrigo J. Bejarano la relaciona con la Parca, que siempre está rondándolo.

La casa, de cualquier forma, es un refugio, habitación, supervivencia, historia. El narrador repara en cada detalle: sus rincones, la luz, la sombra, su in-

terior y sus espacios exteriores. La casa está en contacto inmediato con la calle, con la ciudad. Ambas evocan su infancia; le dan la sensación de haber vivido ya ciertos sucesos: «el patio, el zaguán guardan ominosos secretos» (18); las escaleras, la baranda: son detalles que ayudan a entender el todo: «la baranda secciona en espacio y tiempo la desolada extensión de la casa» (19); «desde donde me oculto, contemplo un ángulo de la casa y desde allí veo su transcurrir profundo» (19).

El zaguán de la casa es una boca negra que traga; es el testigo del crimen cometido contra el padre de Rodrigo Javier Bejarano; es, con la mancha indeleble de sangre que pervive en la pared, el cómplice del pecado que podría unir a Oscar y a Elina por el incesto.

El zaguán trae el pasado al presente; el narrador sabe que *las cosas* que ocurrieron en él no fueron como cuentan: no fue el hombre el que llevó el fusil a sus fauces, otro provocó el disparo: «la mancha es signo de algo no dilucidado que avanza y reptá» (54). La figura del padre de Rodrigo Javier Bejarano está unida a un conjunto de sospechas, de intuiciones que preocupan e impulsan al narrador a dilucidarlas. Su padre aparece en sus sueños, en sus cavilaciones, como la figura de un hombre a caballo, una especie de quijote «un hombre llegando en el tiempo» (17). La del caballero es una especie de visión arquetípica, acompañada de algo no dilucidado que ahora tiene que ser resuelto. Bejarano-Zuloaga siente que no es casual que esta figura lo aseche; la relaciona con las barajas del solitario; todo tiene que ver con un enigma no resuelto, con la muerte que ronda al hombre... Una y otra vez vuelve a su mente un hombre antiguo, lento, casi eterno. Un luchador, tal era la imagen que la madre le había transmitido de su padre; un insurgente que había peleado junto a Concha contra los plutócratas; un hombre traicionado por su propio hermano, fiel a una causa imposible, había luchado contra el presidente Páez infructuosamente. Rodrigo Javier Bejarano busca vengar su muerte.

Como en una gran mansión, cada habitación, cada rincón guarda algún secreto. Así, la habitación de Elina es testiga de sus ardores; el cuarto del inquilino, con su pequeña ventana cubierta con un visillo, es el lugar prohibido de donde es posible vigilar ocultamente; la tienda en el local de la esquina permite que circulen los chismes de los inquilinos, enfrentados al poder invisible del viejo Bejarano; el estanque, donde se refleja y se desdobra la silueta de Elina, y en cuyas aguas parecen reposar los otros rostros de los seres a quienes el inquilino conoce de modo precario.

Pero Elina se desdobra continuamente: es la mujer madura del presente y al mismo tiempo es la niña que Rodrigo Javier veía en su infancia. Pero también es Elina-Andrea: en la mente y en la conciencia de Zuloaga ambas imágenes se juntan y se confunden en determinados momentos. Una y otra vez se insiste en que el tiempo parece jugarnos malas pasadas; se insiste en el he-

cho de que todo es y no es; todo cambia, pero también permanece. Mientras Zuloaga ve desplazarse a Elina por el patio descubre tras su figura otra: un cuerpo dual: otra mujer inmaterial, «de la otra irradia una leve amenaza» (20), pero se esfuma y se hace oscuridad.

Según el protagonista, Elina se desplaza siempre con movimientos calculados; él está convencido de que ella atisba desde su costurero como él lo hace desde su pequeño cuarto. El inquilino ve a Elina en sus sueños y le parece que es un *pandemónium* indescifrable: mientras todo se desbarata el rostro de Elina permanece intacto; ella lo representa todo en esa casa: dispone de la vida y de la muerte; Zuloaga reconoce su poder.

Entre Elina y su madre también surge el desdoblamiento: ambas oyen los relinchos de caballos briosos y sienten despertar su sexualidad reprimida. Seguimos pensando en *Aura*: Angelina-Elina (son una especie de eco): la vieja contagia a su hija el insomnio y la hace cómplice de sus remordimientos; madre e hija viven atrapadas por oscuras fuerzas que desatan sus apetencias carnales tanto como sus culpas, a las que mantienen acalladas en el fondo de su ser. Ambas «conocen» los secretos de la casa, de la familia. Un caballo conquistador las inquieta tanto como al inquilino, que cavila sin cesar acerca de estos extraños signos. Hay sin duda un vínculo entre Elina y Andrea, los dos amores del protagonista. Ambas persiguen un objetivo, buscan liberarse, luchan por una convicción. La primera está ligada a la infancia de Rodrigo J. Bejarano, la segunda a su juventud militante. Andrea, «extraviada en devastadora búsqueda» (17), había sido cabeza de una célula de una organización política subversiva. Según el narrador Andrea lo acostumbró «a esta apetencia de lo que aguarda más allá del límite, más allá de lo posible y lo corpóreo» (23); ella representa la transgresión, la búsqueda de un orden superior, justo.

Andrea y Elina pertenecen a un cierto estrato (o enigma) que permanece en las sombras, que determinan los actos de los demás mediante un don particular, un poder misterioso, inasible. Los actos de estas mujeres evidencian una íntima necesidad de encontrar una respuesta; sus búsquedas están más allá del cuerpo, son de carácter metafísico, «de comunión con el cosmos» (88).

Otro detalle une a estas dos figuras femeninas: la idea de una trinidad que las envuelve. Según el narrador, Elina y la casa están atrapadas en medio de «la sombra contradictoria de una trinidad, de un enigmático poder tricéfalo: ... el viejo Bejarano ... la Angelina ... Elina y sus múltiples desdoblamientos». (148). A su vez Andrea, cuando niña, había vivido el horror de un padrastro incestuoso; había vivido *el mal*, representado en el infierno por un verdugo, un cómplice y una víctima. ¿No es el mismo drama de Elina? Sin embargo, ella, Andrea, había buscado una respuesta en la antropología, en la etnología, en los mitos, en la historia, en la lingüística... Acudió a las fuentes; fue militante revolucionaria; luego desertó; fue al Oriente; probó toda clase de dro-

gas y desapareció; fue encontrada muerta; el narrador lo supo todo por los periódicos.

La casa, igual que su inquilino, tiene enigmas no dilucidados. En determinado momento asegura que la piensa como un ente de razón: «la casa entendida en cuanto ser en sí mismo, como ente de razón (por aquello de las hipótesis que se propongan) e, incluso como ente-lequia» (125), es decir como el principio de lo que puede causar su destrucción, a pesar de redimirlo al mismo tiempo. En la casa se encuentra y se pierde, como en el útero materno. El protagonista vuelve a una casa retenida en su memoria, pero la encuentra convertida en tugurio. Es una más de las casas céntricas, hacinadas. Zuloaga la ve y dice:

una suerte de ciudad mínima y fangosa ... una especie de escenario que levita sobre el abismo, encaramado como está en lo alto de una peña que asciende desde la calle, la ciudad eterna, abisal y quebrada, redescubierta a mis ojos en su esplendor y miseria, entre las ilusorias fachadas y los espacios de adentro, cruzados de tinieblas y de abruptos vacíos. (44-45)

El narrador insiste en la idea de que la casa es, a su modo, una ciudad mínima; posee una parte nueva y otra antigua, restos de sucesivas casas ya desaparecidas, como otra ciudad, desconocida, de la que no se tiene memoria: «tal vez la ciudad inmemorial quiera volver a aparecer» (127). En la casa circulan las leyendas, las tradiciones (los aparecidos, los cucos), igual que en la ciudad. De ahí que oscilemos constantemente entre estos dos espacios: en ellos el protagonista reemprende una especie de contemplación de sí mismo, una exploración doble, «porque la ciudad que se extiende ante mis ojos parece idéntica ... al arquetipo forjado en una hora perdida de mi niñez» (127).

Nuevamente es necesario aludir a la concepción del tiempo del protagonista: el presente unido al remoto pasado:

La ciudad que me fue dado contemplar cuando era niño, era la misma que podría mirar si despertara cuatro siglos atrás ... Quito: la solar, la mítica, la secreta transmigración a los sueños de aquello vivido por sucesivos antepasados, anónimos ascendientes cuyos nombres se pierden dejan de tener validez ... El niño que yo era, solitario vigía en el balcón principal de la casa, hipnotizado por la altura o la luz, por ese perpetuo crepúsculo, por la sinuosa extensión de los campanarios y las techumbres. (16)

Bejarano se ve a sí mismo cuando niño, contemplando la ciudad desde el balcón de la sala. Recuerda su luminosidad entre montes abruptos, erguidos como divinidades. Quito, «hilvanada a través de los múltiples campanarios, en el laberinto de las techumbres» (59). Mas ahora la ciudad lo acoge de otro

modo: como un impostor capaz de ocultar su identidad para presentarse en cualquier parte; «el anonimato genera un distanciamiento que permite una mirada desapasionada de las cosas» (113). Ahora recorre sus calles, descubre los conventos; quiere encontrar una clave; en el fondo se busca a sí mismo. La ciudad del norte (la avenida y los parasoles del café) queda en su memoria tan solo un nexo con una etapa de su desesperada búsqueda por medio de la militancia política; el sur permanece como una advertencia, un presagio de ciudades lotizadas y vendidas mediante estafas, a la manera de Pardo... Definitivamente, Bejarano-Zuloaga se ubica en la ciudad colonial: la que le puede ofrecer un vínculo con su pasado, con su origen. Por eso dice lo siguiente de sí mismo:

Yo, ¿qué soy?, definirme es difícil. Tras una infancia sombría, traté de labrar-me un destino (de ello hablaré a su hora). Creí, por un tiempo, quizás más largo de lo conveniente, luchar por la felicidad de los hombres —así, en abstracto—; pero luego todo se derrumbó: sólo mi conciencia sobrevivió, escindida. ... soy un exiliado de mí mismo ... por ello *vigilo* ... en virtud de ello *he regresado*. He emprendido un aciago camino hacia el origen. Y sé, de antemano, que el final no me será posible encontrarlo, y que el enigma ... esconde también eso: lo atroz. (100)

Zuloaga está unido a Elina por un oscuro afán, el miedo y la guerra. Elina urde un plan contra Pardo frente a la inminente posibilidad de perder su territorio. Pardo representa el mayor peligro para los primos Bejarano porque sus intereses contravienen la necesidad de arraigo, de pertenencia, que tienen Elina y Rodrigo. Para el cuñado de Elina no existe limitación ninguna que obstruya el derrocamiento de la casa y en su lugar impulse la construcción de un «centro comercial»; no ve razón alguna que impida el traslado de la familia hacia un moderno departamento en el norte de la ciudad...

De modo que el narrador y Elina son cómplices en todo: en la historia familiar, en la atracción que sienten mutuamente, en el plan para eliminar a Pardo, en la voluntad de preservar la casa. El sueño y la vigilia los une: vigilan todos los movimientos de la casa y se vigilan mutuamente. Ambos viven acosados por sueños en los que ronda la muerte, el crimen, la culpa y el deseo. Pero, llegado el momento decisivo, juntan sus proyectos y llevan a cabo su plan. Todo empieza con la indagación en los conventos, en su historia, en sus obras de arte.

Es así como Zuloaga llega a San Agustín y tiene un encuentro con Miguel de Santiago y sus lienzos «con la luz de la ciudad y su perpetuo crepúsculo» (116). Es un encuentro decisivo, estremecedor: Zuloaga no puede dejar de pensar en el acto cometido por el pintor: apuñala a su modelo para encontrarse, para cruzar el umbral. Será el mismo acto el que él tendrá que acometer. El narrador hace entonces una serie de observaciones acerca del arte colonial

quiteño, de la inquisición creciente, o de angustia, que empieza con Fray Pedro Bedón y sigue en el hermano jesuita Hernando de la Cruz y en su discípula, Mariana de Jesús: una búsqueda de lo absoluto, la rebeldía contra el poder; la desafortunada visión de algo que no podía revelarse. Así habla Zuloaga:

Toda la peripecia de Bedón, Hernando de la Cruz, Miguel de Santiago, es al cabo, solo, la metáfora, o el punto más extremo de algo mucho más amplio, infinitamente más vasto: toda la ciudad —hablo de la vieja ciudad, mezclada, mestizada, conquistada cien veces— expresa, de manera implícita, en su arquitectura, en las pinturas de las iglesias monumentales y los conventos, en las piezas de imaginería, en sus retablos y artonados, una búsqueda, o el proceso de una búsqueda acuciosa, urgida y atormentada. (119)

Pero esas reflexiones acerca del arte colonial y de sus cultores, van unidas a otros nombres que han incursionado en la misma búsqueda, en medio del dolor y la angustia: Espejo, extraviado en la escasa lumbre de un acertijo inaprehensible; Edward Munch, con su grito; Vinuesa (el poeta moderno de la ciudad), que inquiere por sus claves; Andrea, expresión de la nostalgia por lo perdido y jamás alcanzado y Elina, en pos de la realidad de lo que sobreviene. Por eso Bejarano-Zuloaga se pregunta: «¿No es el hombre una búsqueda de algo que se nos perdió y no conocemos?» (119), aunque sabe que toda búsqueda es inútil porque «al cabo de la cual espera, esperará, como siempre, la muerte. O tal vez ni siquiera la muerte: solamente, ya lo hemos consignado, el infierno» (100).

Desde el momento en que Elina descubre la verdadera identidad del inquilino y le propone dar muerte a su cuñado, la novela adquiere un ritmo distinto: crece la intriga y el suspenso; se prepara un crimen y finalmente se lo ejecuta. Muerto Pardo, se produce *el encuentro* («en esta geografía donde me descubro y me identifico») (181); el narrador dice: «Elina ha entrado, *por primera vez*, en mi cuarto» (180); la luna, el amor, los cuerpos, los corceles sueñan por última vez desde lejos.

Lentamente el destino ha hecho que lo que fatalmente habría de sobrevenir, se cumpla. Bejarano-Zuloaga es apenas una pieza en el devenir: todo a su alrededor transcurre ajeno a su voluntad, manejado por una especie de fuerza superior a la que es imposible enfrentarse. *El retorno* a la casa de la infancia es para él una instancia más de algo previsto con anterioridad, pero lucha por entender, por descifrar el enigma de su vida. Bejarano-Zuloaga *recuerda* (vuelve a pasar todo por su corazón); *rememora* (su memoria sitúa algunos hechos); *revisa* (todo pasa nuevamente por su mirada, quiere tener la visión absoluta de lo acontecido, lo que acontece y lo que tendrá que acontecer); *recorre* (se mueve, se desplaza con sigilo y acuciosidad) la casa envejecida, la ciudad detenida en el tiempo.

Es, en definitiva, un proceso de *re-conocimiento*: la conciencia descifra, interpreta, da forma, se pregunta y se responde. Este hombre está constantemente dotando de sentido a lo que acontece. Todo para él es una señal, un signo, una advertencia que hay que decodificar; hay algo cifrado siempre a su alrededor. Lo propio acontece con Elina. También ella recibe una y otra vez indicios, señales, signos que le anuncian algo: «Todo en su vida parecía enhebrarse de tenebrosas señales» (104). En la casa: «Nadie habla claro pero bajo las palabras, más allá de los gestos, en el brillo de las miradas, fluye un lenguaje, y este lenguaje tiene su propia dinámica» (158).

El acto de *conocer* es un proceso conducido por la razón, escolástico en cada uno de sus procedimientos: el conocimiento moviliza la lógica, el intelecto y con ellos, el lenguaje. El lenguaje es una verdadera vía de descubrimiento para el narrador protagonista: con él busca arribar a la esencia, *al otro lado de las cosas*, cada palabra —cada signo— entraña la posibilidad de contener una porción del sentido que busca (insiste en términos como vindicativo, esquilmar, arcano, réprobo, mimetizar, admonitorio, sobrevenir, sibilina, protervo). De ahí que insista en las preguntas, en la elaboración morosa de cada respuesta. De ahí también que procure borrar las fronteras temporales: acude a arcaísmos deliberados —azas es su término predilecto— para insistir en la ausencia de una linealidad irreversible: todo acontecimiento está anunciado y se instala en el presente prefigurando el futuro.

El narrador es un intelectual que maneja los códigos de modo riguroso, aunque sabe que alguna clave se le escapa. La suya es una labor «epistemológica», pues hay una voluntad de llegar a los fundamentos del conocimiento, de cruzar y desentrañar todos los misterios: desde los más concretos y objetivos como la casa, hasta los del sentido de su existencia: «¿Dónde está la verdad, la otra verdad latente bajo su empírica frialdad?» (149). La realidad en *Del otro lado de las cosas* es ininteligible: el autor, refractado en el narrador, procura hacer una lectura en *lo profundo*, en los recónditos parajes *del ser*.

El conocimiento es una actividad que exige detenimiento. La observación minuciosa: la mirada debe asimilarlo todo, auscultar, aquilatar, ordenar lentamente el caos. Con la mirada se vigila, se controla; el ojo (la pupila) toma el pulso y busca los signos vitales en las cosas. Esto lo sabe bien Bejarano-Zuloaga, quien intuye, además, que él también es observado, vigilado y controlado por un ojo superior, poderoso, que registra cada movimiento y se oculta hábilmente para dar el golpe certero cuando lo crea oportuno (no hay que olvidar que incluso en la fiesta de disfraces el narrador descubre una videocámara que contiene una amenaza, un peligro al que se tiene que enfrentar).

Lo anterior nos lleva a otro aspecto que está latente en toda la novela: la idea de una fuerza oculta que ejerce su poder de manera sutil. Esta fuerza reúne los atributos de una divinidad que parecería mover los hilos del destino hu-

mano. En la conciencia del narrador protagonista (también en la de Elina, Andrea y el conjunto de poetas y pintores a los que él alude) hay una voz que clama contra un perverso dios tutelar; Bejarano-Zuloaga vive en constante pugna contra los designios de un dios o de un tótem contra el que anhela rebelarse para sentirse libre. Desesperado se pregunta:

¿Es que todo para ser tiene que pasar por el sacrificio y la sangre?

¿Es que hasta un dios, para abrir el vasto camino de la redención —léase felicidad— hubo de descender todas las escalas del horror y convertir a sus enemigos —sus elegidos enemigos— en asesinos y victimarios?

Esta búsqueda de la felicidad jamás alcanzada, ¿debe pasar por el repetido infierno de la muerte, de la represión, del aherrojamiento total, del cadalso? O al revés, si no emprendemos ese fatigoso camino, ¿el resultado será siempre igual?: se vicias, miseria, muerte, reiteradamente lo mismo? ...

Porque, no cabía duda, en lo más encarnizado de aquella guerra ... resurgía ... eso: ese vacío arrastrado desde mi infancia, ese tótem invisible que permanecía inalterable en el centro de mis íntimas contemplaciones. (152-153)

El narrador lucha contra lo que se oculta, contra la adhesión total a una verdad incuestionable acerca de la felicidad de los hombres, herencia de un pensamiento cristiano y, posteriormente, de un pensamiento marxista. De ahí que sea también, de algún modo, una lucha contra lo instituido, contra dogmas concebidos por poderes inescrutables. Una lucha contra el vacío y el desarraigo, una lucha para *ser*, para pertenecer a algún lugar, ocupar un espacio, sentirse acogido. Por eso, probablemente, la casa, la ciudad, Elina, Andrea representan el horizonte de su búsqueda; encierran un enigma, despiertan su curiosidad y su atracción; ejercen un poder especial en él: todas poseen una dimensión arcaica; son el «continente»; albergan, pero guardan herméticamente su secreto.

El problema de *ser* nos conduce al tema de la identidad. Bejarano se sabe un impostor: hace las veces de inquilino, en apariencia renuncia a lo propio. Vive irredento, desarraigado; en su propio territorio se siente un intruso, un advenedizo, y al mismo tiempo es alguien que busca desesperadamente la verdad. Pero precisamente ahí está la trampa, el artilugio: para *ser* había que «no *ser*», es decir, ocultarse, no mostrar su identidad. Bejarano-Zuloaga se halla inmerso en un juego de máscaras; está consciente de que el verdadero *ser* siempre se esconde. Su identidad y la de los demás se torna escurridiza: nadie puede acceder jamás a la totalidad; nos acercamos siempre a una parte de la verdad: «cada cosa es ella y su revés» (95).

Zuloaga insiste una y otra vez en que una trampa puede estar esperándolo; no lo abandona la idea de falsedad, de ocultamiento, de juego, de mentira, de sospecha. Tiene la sensación de participar en una permanente «masca-

rada» y finalmente así ocurre: acude a un simbólico baile de disfraces, a una especie de ritual que precede un sacrificio: la sangre y la muerte lo han de redimir.

Las dudas —la búsqueda— del protagonista de la novela (¿la de Proaño Arandi?) revelan la necesidad de saber quién es en diferentes instancias: como ser humano enfrentado a los misterios acerca de su origen y su destino; como un quiteño, mestizo, heredero de una una historia y de una tradición; como un hombre exiliado de sus raíces familiares y sociales; como un «intelectual», formado bajo los preceptos y los ideales de un conjunto de instituciones perversas a las que hubo de abandonar cuando advirtió la inutilidad de sus afanes.

Todo el conflicto presente en *Del otro lado de las cosas* evidencia una concepción sumamente barroca de la realidad: hay un horror al vacío, la permanente búsqueda del otro lado; la conciencia de lo uno y lo otro; la tensión por el permanente movimiento entre la intuición y la certeza; entre la realidad y el sueño. Hay una identidad escurridiza, múltiple, que lucha, pugna contra el poder; lo que aparece y lo que se oculta: el enmascaramiento. Está el inquilino: un yo distanciado, tenso entre el pasado, el presente y el futuro, que ocupa un lugar ajeno. Enfrentadas la vida y la muerte; la claridad y la opacidad; la permanencia y la evanescencia. El sentido de la alteridad, es decir, de que alguien ocupa la posición antinómica. El espionaje, la curiosidad y la inseguridad; la sospecha y la duda; investigar y ser investigado. La guerra: el narrador viene de una guerra y se lanza a otra: «en el origen de todo está la necesidad insoslayable de desplazar el vacío, de bloquearlo» (153); Bejarano-Zuloaga mata para redimir y redimirse; busca una forma de limpieza y engaña. Se trata de una transgresión, de un audaz ingreso en el terreno de lo prohibido a pesar del miedo, porque de cualquier forma *viene la muerte llamada en la saeta*.³ ■

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Michael. *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991.
 Beltrán Almería, Luis. *Palabras transparentes*, Madrid, Cátedra, 1992.
 Calabrese, Omar. *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989.
 Fuentes, Carlos. *Aura*, Madrid, Alianza, 1994.
 Proaño Arandi, Francisco. *Del otro lado de las cosas*, Quito, El Conejo, 1993.

3. Verso adaptado por Proaño Arandi de los originales del «Anónimo sevillano», recogido por M. Menéndez y Pelayo en su antología *Las cien mejores poesías de la lengua castellana*.