

Cadáveres  
interpretados y  
la ciudad que  
sobrevive

Sean Rowlands

Dedicada a los 43 que no están, los hermanos Restrepo y aquellos que sobreviven sin ellos, que al final somos todos.

Tesis para Maestría en  
Estudios Latinoamericanos  
Universidad de Leiden  
Mayo 2015  
Supervisión: Dra. Nanne Timmer  
Segundo lector: Dr. Gabriel Inzaurrealde

## Índice

Introducción	7
Contexto socio-cultural al cambio del siglo en Quito	10
¡Hasta la vista, baby!	10
Estado moribundo del neoliberalismo en Ecuador	12
<i>De que nada se sabe: objeto de estudio</i>	16
Tradiciones literarias en Ecuador	16
El relato de Quito a través de los cadáveres	19
Marco teórico	22
Cuerpo: persona/objeto	22
Sobrevivientes	39
Cartografía	42
Análisis	40
Cadáver abandonado	41
Cadáver ante el sobreviviente con la mirada forense	47
El cadáver y la sociedad Quiteña	54
Conclusión	61
Bibliografía	67
Colofón	71

## Introducción

Los cadáveres aparecen por todos lados. Son vistos en rituales familiares o estatales tanto como son representados por las líneas dibujadas en el suelo del escenario del crimen o convertidos en medios de comunicación del poder, si por ejemplo se cuelgan de una lámpara a plena vista. Los restos de la vida, del cuerpo y de la persona son producidos inevitablemente - ya que todos morimos - aunque la circunstancias de cada muerte en sí sea impredecible. A pesar de esta ubicuidad, paradójicamente, los cadáveres también son extraños y agarran a la atención.

Por toda América Latina hay una inmensa variedad de ritos funerarios que son manifestaciones del sincretismo, de la multietnicidad y la estratificación social marcada del continente. Para mí está claro que los últimos años en América Latina han sido protagonizados que simbolizan las luchas, los discursos y también la cotidianidad de la contemporaneidad. Un ejemplo notable es la desaparición en septiembre de 2014 de 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa en México, con la cual se produjo un punto focal para la protesta contra la violencia y la corrupción estructural de ese país - aún más cuando se descubrió varias fosas comunes en la región y las autoridades entregaron restos humanos a los sobrevivientes<sup>1</sup> que luego fueron examinados por un equipo de antropólogos forenses argentinos y ellos probaron que no eran los restos de sus hijos. Otro ejemplo crucial fue el drama del funeral de Hugo Chávez de 2013 en Venezuela, que visualizó la potencia política de su persona en la elaborada puesta en escena cultural del desfile de su cadáver, en un ataúd rodeado por la masa interminable del pueblo. Esto marcó un gran cambio de fase en la política populista latinoamericana de la primera década del siglo XXI, que estaba íntimamente asociada a la persona de Chávez. También en los discursos críticos de los últimos años vemos una preocupación cada vez más grande en/por aquellos países como Argentina y Chile, que sufrieron violencia política y desaparecimientos forzados sobre sus ciudadanos y sobre los cadáveres de esos ciudadanos. Incluso, en Ecuador hubo el documental *Con mi corazón en Yambo* (2011) que trató con la impunidad de

<sup>1</sup> He decidido usar el término 'sobrevivientes' en lugar de la palabra más común de 'superviviente' para esta tesis. Según el diccionario panhispánico de dudas de la Real Academia Española "Los adjetivos superviviente y sobreviviente ('que sobrevive') conviven en el uso culto" (2005, s. v. sobrevivir). A pesar de que superviviente suene más natural ya que es más común, prefiero el significado de sobreviviente porque para mí implica un estado más pasajero que sigue desarrollándose para aquel que no murió. Es decir el prefijo super- da la impresión de haber vencido la muerte y el prefijo sobre- da la impresión de haber evitado la muerte. Además, si el término suena raro me ayudará en mi objetivo de definir la figura del sobreviviente en un sentido particular y desfamiliarizado.

la policía ecuatoriana implicada en el desaparecimiento de los hermanos Restrepo en 1988. Esta película relató la lucha de los sobrevivientes que se enfrentaron al desafío de la impunidad y las mentiras estatales durante dos décadas, en búsqueda de la verdad sobre estos jóvenes desaparecidos sin restos. La capacidad que tiene el cadáver, este objeto/ente, para tocar un punto sensible en tanta variedad de situaciones comunitarias y dar impulso a tantas reacciones culturales atrae mi interés. Por ello pretendo analizar cómo funciona su significación a través de la pregunta ¿Por qué nos importan tanto los cadáveres?

El objeto de estudio de esta tesis, pues, es el cadáver. Me interesa la significación cultural del cadáver por aquellos que sobreviven, en su potencial de representar un lugar (un entorno, un punto de encuentro, un sitio escondido etc.) donde se manifiesta la comunidad, o más bien un eje o un cruce donde se puede trazar la existencia de la comunidad. Mi punto de partida es teórico más que contextual. Los elementos que considero como centrales para mi propuesta son: el cadáver como objeto, los sobrevivientes que lo interpretan y que lo tratan con gestos culturales y la ciudad, que toma un papel activo, dejando una huella en la significación del cadáver.

El trabajo de esta tesis comenzó con mi investigación hecha en Quito desde noviembre de 2013 hasta finales de enero de 2014. Llegué a Quito con el objetivo de investigar el tema del cadáver. Hice una investigación amplia con la intención de conocer el mayor número de contactos posibles que pudieran ayudarme a orientarme en lo que respecta al funcionamiento de la ciudad y su cultura. Recibí el apoyo<sup>2</sup> de muchos artistas contemporáneos, de diversos colectivos, de coreógrafos de danza y performance. Escuché los consejos de docentes de literatura, de antropología visual, de estudios de cultura latinoamericano y de arte y también de investigadores de historia y antropología. Todos ellos estudian las tradiciones culturales quiteñas, tanto como observan y participan en la cultura contemporánea. También hablé con varios individuos del sector creciente del cine ecuatoriano. Aunque mantuve mi investigación abierta con el fin de seguir reco-

<sup>2</sup> Agradezco aquí a algunos de aquellos que me orientaron: Karina Cortez, Pablo Ayala, Pablo Almeida Egas del colectivo de arte contemporáneo y comunitario Tranvía Cero; Patricio Ponce, artista; Omar Puebla, artista plástico y docente en la Universidad Central de Ecuador; David Santillán, pintor; Kleber Viera, coreógrafo; Alicia Ortega Caicedo y Alex Schlenker, docentes de la Universidad Andina Simón Bolívar; Karen Solórzano del Centro de Arte Contemporáneo de Quito; Ana Carrilla, investigadora de la historia social de Quito; Víctor Arregui, director de películas incluyendo *Cuando me toque a mí* (2005) la adaptación de la novela *De que nada se sabe*; Juan Martín Cueva, director del Consejo Nacional de Cine Ecuatoriana; Mariana Andrade, directora del cine independiente *Ocho y Medio*; Fernando Cedeño, director de películas guerrilla de Chone; Diana y Mauricio, jóvenes cineastas ecuatorianos.

mendaciones e ir incorporando la gran variedad de conocimiento que fui cosechando, mi principal estrategia para establecer esta red de contactos en Quito y otras partes de Ecuador fue la de preguntar ¿Qué sabes sobre cadáveres? para seguir desde ese punto con discusiones dentro del marco de la contemporaneidad y la urbe. De esa forma, teniendo una teoría principal y dirigiendo mi investigación, pude trazar una línea en la complejidad del contexto cultural de Quito. Por lo tanto, uso esta línea temática y teórica para reflejar las observaciones, obras y experiencias de expertos locales de Quito y mi propia experiencia en ese ámbito.

En la propuesta que sigue trataré el tema del cadáver y su representación de Quito y con ese fin analizaré la novela *De que nada se sabe* del escritor ecuatoriano Alberto Noriega. Es una obra que elegí por su enfoque en los cadáveres a través de la narrativa de un médico legista<sup>3</sup>, por la representación detallada de Quito desde el punto de vista callejero y por su representación de los primeros años del siglo XXI; una época en la cual Ecuador estaba en crisis pero también en un proceso de grandes cambios. Empezaré mi exposición con un capítulo sobre el contexto socio-cultural de esa época, a través del ejemplo de una obra cadavérica de performance y de protesta que se realizó en 2001 que servirá como abertura para el resumen histórico que sigue. El siguiente capítulo se plantea como una recapitulación del discurso crítico sobre literatura ecuatoriana que ubica la obra dentro de ese marco académico como preparación para presentar la novela y su comprensión como objeto de estudio en esta tesis. El marco teórico está dividido en tres secciones: la de teorías relacionadas al cadáver visto en primer plano como cuerpo con características de persona y de objeto; la de teorías que explican las reacciones de los sobrevivientes ante el cadáver; y finalmente, la de teorías que introducen la dimensión cartográfica en mi marco teórico, que trazan un lazo entre el cadáver y la urbe. El núcleo de mi propuesta es el capítulo de análisis que se enfocará en los detalles de la representación de tres cadáveres en *De que nada se sabe*. En la conclusión trato de reunir todos los hilos de mi argumento alrededor de las tendencias sociales de melancolía, impunidad y fragilidad de la identidad nacional en la cultura de Quito de esa época a los comienzos siglo XXI. Además trato con la forma narrativa de la novela que revela presentimientos sobre los grandes cambios en Ecuador de los diez años que han seguido a este periodo de crisis.

<sup>3</sup> Empleo este término por toda mi tesis ya que es el término usado en la novela y en el sistema judicial de Ecuador. El término común equivalente en otros lugares sería forense.

## Contexto socio-cultural al cambio del siglo en Quito

Con el fin de acercarme al significado particular del cadáver en un tiempo específico necesito presentar un análisis del contexto de la época del cambio al siglo XXI en que se publicó *De que nada se sabe*. En este capítulo presento una protesta performativa de 2001 que sirve como buena introducción a las reacciones vigentes al contexto político tanto como un buen ejemplo de la sobre-interpretación subjetiva de la imagen del cadáver y también como comparación con el uso de la imagen del cadáver en la novela que analizo en detalle más adelante. Luego resumo los hechos políticos, económicos y de movilización popular que conllevaron los sentimientos que se ven evocados en el performance, de este modo propongo que la situación del desplome y el cambio en Ecuador en aquel tiempo puede ser descrita con metáforas conectadas con el cadáver.

### ¡Hasta la vista, baby!

El caso de esta acción callejera de 2001 es una buena manifestación del contexto político y cultural de esa época y también un buen punto de comparación sobre cómo el poder cultural del cadáver ha sido empleado a modo de signo. La artista Ana Fernández y otros respondieron a la dolarización con *¡Hasta la vista, baby!*, una procesión funeraria para la vieja moneda ecuatoriana del Sucre. Caminaron con una multitud por las calles de Quito, desde el Banco Central de Ecuador hasta el cementerio de San Diego. Para llevarlo a cabo, la moneda fue portada en un pequeño ataúd mientras algunos se vistieron con trajes de la época de la lucha por la independencia del Mariscal Sucre, el héroe libertador de Ecuador de quien la moneda nacional tomó el nombre. Además tenían otros objetos relacionados con rituales cadavéricos como máscaras mortuorias y coronas de flores. Sobre todos estos rasgos cadavéricos, lo que hizo significativa la procesión fue la participación del público; quiteños que se juntaron al ritual funerario, así como juntaron sus voces a la protesta con gritos de “¡que viva el Sucre!” y el himno nacional.



**Figura 1:** Capturas de pantalla de la película de Texidor, Miranda y Alvear, Miguel (2001). Dextrorso desde la izquierda arriba: procesión funeraria del sucre en el pequeño ataúd encima del palo cargado por la mujer en traje azul; lavando la bandera; restando el ataúd con el sucre en el cementerio. Fila de abajo: las caras de los participantes en el funeral.

Según la artista Ana Fernández (una de las gestoras de esta iniciativa) la propuesta fue una mezcla de acción y procesión, un ámbito en que se atravesaban lo religioso y lo político tanto por la intención de los artistas, como por la participación de curiosos y personas dolidas por el suceso. Fernández recuerda que: “Lavaban la bandera, gritaban, muera la corrupción, mueran los malos políticos, que viva el Sucre. Bueno, a mí me daba mucha pena [...] la acción [...] era entendida como una procesión por una parte, pero también habían consignas políticas[...] después cantaban: hacia ti, morada santa, claro cantamos un montón de cosas” (Ana Fernández, entrevista, 2010)

(Kingman, 2010:108)

El funeral de la moneda tuvo la función de reunir a la comunidad en un ritual que en verdad hablaba más de los sobrevivientes. En su despedida pública se manifestó la *melancolía* por el fin de un orden que terminó en fracaso, dolor social y la pérdida de algo compartido. También se manifestó la ira por la *impunidad* de aquellos que causaron la crisis bancaria, los que metafóricamente intentan lavar la bandera ecuatoriana. Y finalmente se manifestó la preocupación por la *fragilidad de la identidad nacional*, en esta época de impotencia frente a la gran crisis.

## Estado moribundo del neoliberalismo en Ecuador

Un contexto histórico de la época en cuestión nos ayudará comprender algo de las causas de estas tendencias culturales de melancolía, impunidad y fragilidad. En esta sección establezco los hechos notables de lo político, lo económico y lo social que considero relevantes a la novela.

Ecuador bajo el neoliberalismo tenía un sistema económico endeudado a instituciones internacionales, como el FMI y el Banco Mundial que habían prestado fondos en tiempos de crisis durante los años 80 y 90, con las condiciones de restringir el programa social para los ciudadanos. También, siendo un país exportador de petróleo, la influencia de inversores extranjeros junto con ciertos grupos de empresarios, financieros y terratenientes ecuatorianos era muy dominante sobre la política nacional. Los gobiernos de las últimas décadas del siglo XX seguían una ideología de la derecha que produjo grandes desigualdades en la sociedad y muchos de ellos con el apoyo opresivo del ejército, excluyentes a las

voces indígenas y afro-ecuatorianas. Este orden empezó a cambiar con la llegada de nuevas crisis al cambio del siglo.

Entre 1997 y 2005 tres presidentes de Ecuador fueron expulsados del poder por protestas callejeras. Abdala Bucarem fue el primer derrotado en 1997, oficialmente por “incompetencia mental”, según el juicio de la asamblea nacional. Pero más bien el presidente había perdido su legitimidad debido a los movimientos populares que protestaban contra la subida de la corrupción bajo su régimen. Jamil Mahuad fue el segundo defenestrado y el más relevante para la novela porque ocurrió en el 2000. Él fue depuesto por una movilización popular aún más masiva ya que Ecuador se encontraba en una crisis bancaria que colapsó la economía y afectó los ahorros de gran parte de la población. Mahuad manejó la crisis, en parte, con la dolarización repentina de la economía y la congelación de los ahorros de la gente normal en los bancos. Con la crisis no solo habían crecido las protestas, sino que también se había ampliado el objetivo de la ira popular: “La multitud movilizada no demandaba únicamente la cabeza del presidente: al igual que en las protestas argentinas de 2001, los ciudadanos exigían «Que se vayan todos»” (Ramírez, 2010: 87). Los efectos principales de esta recesión fue una austeridad impuesta para priorizar el pago de deudas internacionales y además un salto de la migración masiva al extranjero (el 7% de la población emigró del país entre 1999 y 2007, según un estudio de FLACSO y una agencia de la ONU, 2008: 15). En el periodo que sigue a la publicación de la novela, el presidente Gutiérrez, un militar que formó una coalición con la organización indígena CONAIE, también fue depuesto en abril de 2005 como resultado del “progresivo desborde ciudadano tanto de la tutela partidista como del comando de cualquier estructura organizativa.” (Ramírez, 2010:87).

Tras la demostración sucesiva y creciente de “la existencia de sociedades abigarradas social y étnicamente” (Ortiz y Mayorgan, 2012: 12) y un periodo de inercia, surgió la nueva coalición de partidos políticos de la izquierda llamada la Alianza PAIS, bajo el liderazgo de Rafael Correa. Este nuevo movimiento político, bajo la dirección tecnocrática de políticos jóvenes (como el propio Correa que ostentaba el cargo de ministro de finanzas en un gobierno interino después del gobierno de Gutiérrez) tomó cargo del sentimiento y movilización popular que había llegado a ser tan poderosos en las protestas. Este surgimiento de lo popular junto con la respuesta populista en la formación de una nueva coalición política fue llamado *La Revolución Ciudadana* por el gobierno de Correa. El actual orden innovador viene de esta relación, entre el pueblo y el soberano, que

dio una nueva forma de legitimidad democrática y populista al gobierno tras años de inestabilidad. La nueva constitución ecuatoriana, ratificada en 2008, alineó Ecuador con Venezuela, Bolivia, Argentina y Brasil, en una Latinoamérica postneoliberal. Además, el nuevo gobierno quebró con ortodoxia económica con la cancelación unilateral de la mayoría de la deuda externa del país, lo cual permitió una nueva política económica de inversión e intervención, dejando atrás los parámetros neoliberales para manejar la economía y ganando mucho apoyo popular en el país.

Han pasado diez años desde la última expulsión de un Presidente en Ecuador y mucho ha cambiado en el país. La inversión en infraestructuras, la educación y varios programas sociales tienen mucho para elogiar. Además, esto fue posible desde un punto de partida en el cual el mundo financiero y la ortodoxia política decían que la mayoría de los ecuatorianos tenían que bajar sus expectativas sobre su calidad de vida, mientras el país vivía en austeridad para pagar sus deudas interminables con el extranjero. Hay que tomar en cuenta que el orden bajo Rafael Correa ha tenido muchos fallos también, por ejemplo el orden sigue incorporando tendencias anti-democráticas con respecto a la exploración y la exportación de petróleo. Lo político en Ecuador es intrigante con respecto a los desarrollos del compromiso entre el gobierno y el pueblo, mientras que los grandes cambios implementados en el país desde 2005 también merecen atención. Sin embargo estos temas no tienen lugar en el enfoque de esta tesis porque lo relevante que analizo para la novela es lo inesperado que eran estos cambios al comienzo del siglo.

Ecuador tiene muchos recursos naturales, pero solo pudo revitalizar la economía con el proceso pionero de auditar la deuda externa y anularla unilateralmente. Para entender la escena en la que se desarrolló *De que nada se sabe*, hay que retomar la perspectiva del periodo de inestabilidad que precede a este cambio. Había movilizaciones de oposición pero dentro de un contexto apático, que se sentía como una falta de vida, ya que muchos creían que cambios no eran posibles. La migración masiva es prueba suficiente de que las protestas contra el neoliberalismo no definían la vida cotidiana de Ecuador. La mayoría de la población experimentaba una economía tan colapsada, que forzaba a muchos a la migración de largas distancias, principalmente a EEUU y a Europa. Incluso hasta 2006 se describía como un problema de estancación política bajo la urgencia económica:

Plantear la situación de Ecuador en términos de inestabilidad,

por tanto, genera más interrogantes que respuestas. [Hay una] aparente imposibilidad de llevar a cabo una profunda reforma política, para reforzar las instituciones, reconciliar a los ciudadanos con sus representantes y consolidar la democracia representativa.

(Massal, 2006:136)

La chispa que causó esta recesión fue la crisis bancaria producida por el fraude, la corrupción, la falta de profesionalismo y que formaba parte de un orden que descuidaba la comunidad y el país. La hipótesis en esta tesis es que Noriega usa la imagen del cadáver para representar a Quito en esta situación disfuncional; este estado moribundo del neoliberalismo que precedió los grandes cambios al pasar al nuevo orden. En mi análisis de la novela abordaré tres aspectos de la cultura quiteña en esa época que se relatan a través de cadáveres: la melancolía, la impunidad y la fragilidad de la identidad nacional, que se relatan a través de cadáveres.

## De que nada se sabe: objeto de estudio

Desde el contexto de la época, ahora me centro más concretamente en el tema de esta tesis, poniendo mi atención en la novela de Alfredo Noriega. Para comenzar, la ubico dentro del discurso crítico que existe sobre la literatura ecuatoriana y este marco sirve como la base para introducir cómo la representación de un cadáver es un vehículo para el relato sobre la urbe y la realidad socio-cultural.

### Tradiciones literarias en Ecuador

El impacto de la modernidad, con todas sus innovaciones y transformaciones, generó en nuestros escritores admiración y espanto, celebración y crítica, tentación y rechazo. En América Latina, la expansión urbana se vio acompañada de intensas crisis económicas y complejos procesos migratorios; procesos que incidieron y se vieron representados en las propuestas literarias de esos años.

(Ortega Caicedo, 2012: 6-7)

Las innovaciones literarias que reflejan la modernidad que Ortega Caicedo describe para el siglo XX en Ecuador pueden ser simplificadas en una competición entre la corriente del realismo social y la corriente de la experimentación formal, aunque estas corrientes no están claramente definidas y acordadas en el discurso crítico. Para esta tesis, sigo a Ortega Caicedo en la distinción que la corriente de la experimentación formal muestra un interés por la “liberación subjetiva” y en cambio el realismo social se asocia a la “preocupación social y popular”:

la polémica en torno al camino que debía asumir la nueva literatura comprometida: una literatura volcada hacia la liberación subjetiva (rechazo de la mimesis, importancia de la forma, el arte como creación autónoma y de raigambre vanguardista, de ambiente urbano y de carácter «expositivo») o una de preocupación social y popular (cuyo referente debía ser la realidad nacional).

(Ortega Caicedo, 2012: 7)

Por supuesto esta dicotomía es una simplificación que pierde mucho detalle y por eso Ortega Caicedo lo califica de polémica. Ella ha producido varios estudios que exponen las sutilezas y el grado de oferta cultural que existen detrás de estas dos categorías, así como la dinámica compleja del intercambio entre estas dos corrientes (2004, 2010, 2013). Sin embargo, en mi entrevista con Ortega Caicedo (4/12/2013 en la Universidad Andina Simón Bolívar, Quito) ella propuso que este puede ser un acercamiento útil para abarcar el tema y el enfoque que tengo, al tratarse de una teoría específica y una época reciente. Queda más claro con esta generalización, pues estas son las dos corrientes más influyentes en la literatura ecuatoriana. Esta generalización también tiene vigencia más allá de la literatura tal y como Manuel Kingman (2009) relata en su resumen de la construcción de una identidad ecuatoriana y de la cultura popular del siglo XX a través de la pintura, los cuentos orales, las fiestas, los rituales y la música. Álex Schlenker, director del largometraje *Distante Cercanía* (2013) y docente de estudios de la cultura, también me explicó que el realismo social en particular canaliza mucho del cine ecuatoriano y que en la industria de cine emergente, muchas reacciones a esa prominencia se definen en términos de experimentación formal y genérico (19/12/2013 en la Universidad Andina Simón Bolívar, Quito).

En mi opinión la novela que estudio está más asociada a la corriente de experimentación formal. Concretamente, por la manera en que se emplea la imagen del cadáver<sup>4</sup>. El escritor vanguardista Pablo Palacio representa en su cuento seminal *Un hombre muerto a puntapiés* (1927) la curiosidad por un muerto que siente un personaje asombrado por lo absurdo de la fase inicial de la modernidad de Quito. En este cuento se nota una antecedencia a *De que nada se sabe* por el narrador de quien no se puede fiar por la poca información que tiene y su manera extraña de explicarse sus hallazgos. Es un experimento formal, al concebir al anti-héroe despistado como el perceptor de la ciudad, de una forma en que usa el humor negro para elucidar lo extraño de la urbe. En la narrativa del cuento hay un cadáver que se mantiene desconocido e inescrutable, mientras que el individuo es acribillado con información y signos de ello

<sup>4</sup> No pretendo decir que la imagen del cadáver no está excluido del realismo social. Un ejemplo seminal se encuentra en el melodrama del velorio para Cunshi, la amada mujer del protagonista de *Huasipungo* (Jorge Icaza, 1934). La comunidad indígena desconsolada se emborracha durante días con el cadáver en los confines de la pequeña casa. Además ella murió por la enfermedad causada por la carne putrefacta del cadáver de una res que desenterraron y comieron cuando estaban a punto morir de hambre. Todo debido en base a la injusticia sistemática de la hacienda. Este uso de la imagen del cadáver es distinto a la que se encuentra analizado en esta tesis y confirma que el tema del cadáver puede ser productivo en varios géneros literarios e indagado aún más.

que demandan interpretación. El cuento presenta a la investigación del cadáver como una metonimia de a la experiencia abrumadora en la urbe. Este es el efecto que quiero exponer en *De que nada se sabe*.

A pesar de que lo asocio más a la corriente de experimentación formal, hay algunos aspectos de la novela que también lo enlazan con la corriente del realismo social. Según Paul Thomas, es un retrato de Quito que:

[Recalca] el inútil “ir y venir” de los quiteños dentro del laberinto urbano, a la vez que vincula este movimiento “sisífico” con [...] imágenes “naturalistas” que confirman a *De que nada se sabe*, como una de las obras mejor lograda del realismo citadino en la narrativa ecuatoriana actual”

(2005: 157)

Este análisis de la novela es la única reseña crítica dirigida a *De que nada se sabe* que encontré en mi investigación, en un libro académico que propone un canon de literatura que tiene a Quito tanto como personaje como escenario. Su enfoque se centra en la representación del contraste entre lo urbano y lo natural. Estoy de acuerdo con Thomas en que la verosimilitud del movimiento, la arquitectura y la configuración callejera representada en la novela es un tipo de realismo. Pero con mi enfoque sobre el cadáver presento una interpretación de la novela en la cual un escenario realista se crea, mientras que la experimentación narrativa y las interpretaciones surrealistas provocadas en el protagonista critican al indigenismo que formó parte de la corriente del realismo social. En concreto los “proyectos pictóricos como los del indigenismo [que] sirvieron de base ideológica para las aspiraciones aglutinantes del estado nación” (Kingman, 2009:80). Recorriendo los cambios en los discursos latinoamericanos sobre este tema en torno al siglo XXI, Kingman explica que se cuestionó como “en el indigenismo ecuatoriano se dio una representación del indígena como un ser dolido y oprimido; en ese sentido, la pintura indigenista fue planteada como un medio para hablar en nombre de los indígenas.” (2009: 81). Yo propongo que *De que nada se sabe* presenta esta manera de pensar y mirar al Otro para que sea cuestionado en el nivel metaficcional.

## El relato de Quito a través de los cadáveres

La ciudad es una entidad y un territorio complejo. Una breve mirada a la portada de la segunda edición de la novela que analizo ayudará para empezar la consideración de la representación de Quito en este libro, con la cual trato el tema del cadáver en esta tesis. Concretamente, para formular las siguientes preguntas:

¿Cuál es el relato sobre Quito leído en estos cadáveres?

¿Cómo se combinan los cadáveres y las calles en esta novela?

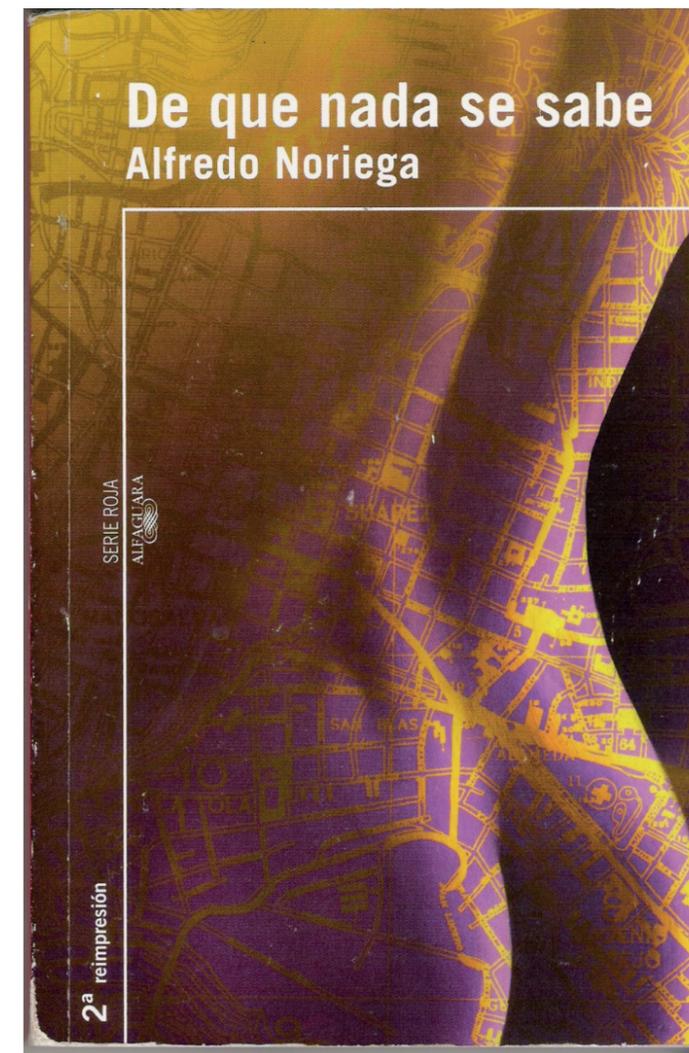


Figura 2: Portada de la novela *De que nada se sabe* (Alfaguara, Quito: 2002)

En este montaje de la portada de la novela, un mapa de la ciudad de Quito está sobrepuesto sobre la espalda y el trasero de un cuerpo repleto con nombres de barrios, callejones que recorren por la piel, e incluye las faldas de la montaña de Pichincha, impresos en la espalda el extremo superior derecho. Advertimos que es la imagen de un cadáver por el uso del morado y el amarillo, que representan la descoloración de la piel del *livor mortis*<sup>5</sup>. Este es el término forense para la condición del cadáver en las fases iniciales de descomposición, cuando hay una acumulación de sangre dentro de los tejidos blandos porque ya no hay circulación. La gravedad actúa sobre la sangre para crear las manchas moradas, acumulándola en los puntos más bajos del cadáver donde no hay presión externa. De este modo las manchas de *livor mortis* graban una huella de la posición y ambiente del cadáver. Por ejemplo si el cadáver yace sentado, los puntos del cuerpo en contacto con la silla, como el trasero y la espalda baja, se quedarán amarillos sin sangre. Al mismo tiempo otras partes se volverán moradas con sangre, dejando una impresión en el contraste de estos dos colores sobre la piel (Bell, 2013). En este sentido, la imagen de la portada de la novela, de una impresión hecha por la ciudad sobre la piel del cadáver, ilustra la potencialidad que hay para leer un contexto en un cadáver. Indica cómo los cadáveres, el protagonista médico legista y la cartografía recreada están interconectados para crear un retrato o un relato de Quito en la novela.

El conjunto de las teorías que voy a emplear servirán como el marco para mi estrategia de empezar el análisis en lo específico mirando las entrañas del cadáver para luego ampliar el marco con el fin de ver al sobreviviente atendiendo ese cadáver. Luego ampliaré a una tercera escala para ver la reacción comunitaria. Comenzaré en lo terrenal y terminaré con algo parecido a una vista aérea del urbe Quiteño, compuesto por el entretrejimiento de narrativas sobre cadáveres. Así pretendo ir del detalle concreto del cadáver, hacia lo amplio de la contemporaneidad. En los ejemplos que analizaré de la novela, el cadáver es representado en estas tres escalas distintas: en el cadáver abandonado de Campos, se representan detalles corporales en primer plano; en la autopsia en la cual el cadáver de Arenas es representado a la escala interpersonal por la reacción interna del médico legista; y el cadáver de “la india”, que carece de individuación y es representado como un tipo y una parte de la escena social en el urbe, aun cuando yace en la morgue. Desde mi

5 Latín por “lividez de la muerte”.

análisis de la novela quiero mostrar que los significados de un cadáver pueden ser manifestaciones de la ciudad en la cual están situados y en el caso de Quito, que están relatados tres temas en las interpretaciones de los cadáveres: la melancolía, la impunidad y una ansiedad sobre la identidad personal y comunitaria.

## Marco teórico

### Cuerpo: persona/objeto

La primera correlación teórica del cadáver que merece exploración es la del tema del cuerpo. El cuerpo ha suscitado muchas investigaciones y estudios críticos. Los teóricos prominentes de este tema que son relevantes a mi tesis son Michel Foucault y Giorgio Agamben. Ellos examinan cómo los discursos dominantes sobre el cuerpo y cómo está cargado con significaciones muy potentes y variables en nuestra historia. Mi interés cae en Agamben porque él se enfoca en la distinción entre el cuerpo y la persona, por lo tanto es relevante para clarificar cómo un objeto inmóvil y sin consciencia pueda ser relacionado con una personalidad. Es decir, para entender un aspecto definitivo del cadáver.

### La identidad del cadáver

Los términos de *zoe* y *bios* que Agamben usa para discutir la biopolítica sirven para profundizar el entendimiento de la distinción entre cuerpo y persona. La biopolítica es una línea de pensamiento que proviene del concepto de *bio-poder* de Foucault, el cual considera al cuerpo como un escenario donde las instituciones de un orden pueden ejercer poder (1976: Vol. 1 p. 84). Agamben interpreta a la *zoe* y la *bios* como dos aspectos de la vida humana que definen cómo se ejerce la biopolítica. Pueden explicar la diferencia entre el tratamiento de un cuerpo considerado como mera forma biológica en contraste con la vida de una persona considerada un actor social. Agamben rescató estas palabras del antiguo griego en el cual se distinguía entre la vida en sí (*zoe*) y la forma de vivir en sociedad humana (*bios*). Esta distinción lingüística no sobrevive de manera tan evidente en las lenguas modernas cuando se habla de la vida, pero Agamben ve que estos dos tipos de vida aún coexisten dentro de cada individuo tanto como en las dinámicas sociales. Si se aplica la distinción de *zoe* y *bios* al cadáver, el cadáver en sí es el resto del *zoe* del individuo fallecido y los restos de su *bios* existen solo en los gestos del sobreviviente.

Ahora quiero elaborar sobre la relación entre el cadáver y el sobreviviente. Cómo los gestos del sobreviviente, que reconoce y reacciona, forman un significado para el cadáver. Agamben propone que un individuo se constituye como persona al ser reconocido por otros, citando el origen latino de la palabra *persona* la cual originariamente, significaba máscara teatral. Es decir, que ser persona - tener rol en un drama - depende de

otros. Agamben explica que esa máscara ubica al individuo en “un lugar dentro de los dramas y los rituales de la vida social” (2011: 46). La identificación de esa personalidad depende de su pertenencia a determinados grupos sociales o la posesión de determinados atributos sociales como poder o riqueza. En la sociedad, existe la posibilidad de ser excluido como persona; por ejemplo un esclavo es propiedad y no tiene derechos personales, porque se ubica en la sociedad por relaciones de posesión y está subordinado al propietario. En cambio, la identificación de un ciudadano que sí se reconoce como persona está afirmada por las interrelaciones y el estatus jerárquico que lo ubican en la sociedad.

Ser persona es condicional en este sentido. Por otro lado, Agamben sostiene que el hecho de tener cuerpo es una categoría básica y universal para la humanidad. Todos tenemos un cuerpo único: con detalles de estatura, color, huellas digitales o hasta ADN que pueden identificarnos específicamente. Aunque el cuerpo no describe quienes somos como personas, los datos biométricos identifican *qué* somos. Según Agamben, el reconocimiento de la persona por su máscara social ha sido reemplazado en la modernidad por el reconocimiento material del cuerpo: medido objetivamente, documentado por fotografías y grabado en bases de datos.

Agamben nos propone una distinción entre la identidad social y la identidad enlazada a la especificidad material de nuestros cuerpos. Al cadáver le falta la habilidad de hablar por sí mismo o la agencia en sus movimientos, de hecho funciona más como un atrezo que un actor en el drama social. El muerto no puede autoidentificarse debido a esta pasividad, por lo tanto, en su lugar, la identificación a través de la materialidad del cadáver se torna más importante: el cambio a lo biométrico que Agamben observa en la contemporaneidad y que se ejerce sobre el cadáver en la identificación forense. A pesar de esta primacía de lo material, los sobrevivientes reconocen una persona en un cuerpo muerto. Siguiendo los términos de la propuesta de Agamben el cadáver no pierde su máscara porque el sobreviviente aún lo puede reconocer y de este modo el cadáver aún conserva una personalidad que lo ubica y lo identifica en un rol social. En esta tesis me enfoco en la personalidad del cadáver, analizando la persona que se atribuye al cadáver. Esa identidad discursiva que no viene de una esencia, sino que es una interpretación del Otro; del sobreviviente y la sociedad que sobrevive.

Se puede decir que el cadáver es un cuerpo que ya no contiene una persona pero sigue teniendo un rol social al ser reconocido por el sobreviviente. En esta relación el balance entre agencia y poder interpretativo está completamente desequilibrado en favor del sobreviviente. El muerto no puede dirigir directamente lo que ocurre con su cadáver. Hasta las intenciones inscritas por el fallecido en su testamento dependen totalmente de los sobrevivientes; por ejemplo, tienen que ser garantizadas por el sistema jurídico y honradas por la familia. Este desequilibrio extremo exhibe la concepción de la persona propuesta por Agamben, porque queda fuera de toda duda que el cadáver necesita del Otro para constituirse a sí mismo. La personalidad de un individuo vivo surge del reconocimiento, pero no es tan llamativo porque ese reconocimiento está en diálogo, mientras que el reconocimiento del cadáver es un monólogo de los sobrevivientes. Con este poder de ponerle una máscara al cadáver sin posibilidad de respuesta, el sobreviviente tiene la habilidad de manipular el rol y la identidad social del fallecido dentro de la comunidad. El sobreviviente tiene potencia creativa: su interpretación del cadáver añade valores y significaciones a la mera carne humana. Lo que se añade al cadáver en forma de narrativa, personalidad y signos es una sobre-interpretación subjetiva. Con este poder de ponerle una máscara al cadáver sin respuesta, el sobreviviente tiene la capacidad de manipular el rol y la identidad social del fallecido dentro de la comunidad. El sobreviviente tiene potencia creativa: su interpretación del cadáver añade valores y significaciones a la mera carne humana y por eso es subjetivo lo que se interpreta sobre el cadáver. Por el otro lado el cadáver no tiene la capacidad propia de sufrir la indignidad, esa indignidad existe en la percepción del sobreviviente. La mera carne del cadáver no corre el riesgo de una 'mala muerte', sino que la carne sólo entra en el proceso impersonal e inevitable de descomposición, cómo veremos en el caso del primer cadáver en el capítulo del análisis. Tomando esto en consideración, para entender el factor de la dignidad del cadáver hay que examinar la interpretación subjetiva de los sobrevivientes, de donde proviene su persona. Son estas máscaras creadas para los cadáveres lo que investigo en esta tesis.

La modificación o restricción cultural de un cuerpo según su dignidad, vista por otros, tiene el mismo sentido del vestimento cotidiano que para los vivos es necesario para ser aceptados públicamente<sup>6</sup>. Para

<sup>6</sup> Mi término de la dignidad está influido por el concepto de la 'gracia cristiana' con respecto a la desnudez, que Agamben extrae de un estudio de la historia de Adán y Eva en el Edén en *Nudities* (2011). Con respecto al cadáver, queda más claro hablar sobre su dignidad. No obstante cabe mencionar que el tema del cadáver también puede ser investigado según su 'gracia'.

un cadáver lo equivalente se extiende a los gestos y atributos de rituales como un funeral o una autopsia. Se exige que el cuerpo del vivo sea socializado a través de la cobertura con ropa, incluido en la vida *bios*, para ser apropiado tanto como los sobrevivientes sienten la obligación de tratar al cadáver - la encarnación del *zoe* - según rituales que le dan dignidad y aceptación social. Mi punto de partida en esta tesis es que el cadáver es un objeto neutro, por ser los restos del *zoe* es básico y universal: es decir, todos tenemos cuerpo y por consecuencia todos terminamos como cadáver. Analizaré lo que está añadido al objeto básico. Cualquier gesto o interpretación que vaya más allá de la concepción del cadáver como objeto y así manifieste un *bios* para el cadáver.

### El cadáver como objeto emblemático

Aparte de la correlación con las dinámicas del cuerpo, el significado del cadáver también se cruza con las maneras en las cuales un objeto obtiene significado. Walter Benjamin propone que el cadáver tiene una significación intensa por ser un emblema, es decir, un objeto o una imagen que sirve como una representación simbólica de algo abstracto que podría ser una acción, un estado de hechos, un individuo o un grupo de personas (traducido del *OED Online* "emblem", 2015:web).

Para Benjamin un objeto emblemático está relacionado con un sentido alegórico. La descripción del proceso de aplicar alegoría a un objeto en *The Origin of German Tragic Drama* (1922) nos recuerda a la relación entre cadáver y sobreviviente que propongo arriba.

If the object becomes allegorical under the gaze of melancholy, if melancholy causes life to flow out of it and it remains behind dead, but eternally secure, then it is exposed to the allegorist. It is unconditionally in his power. That is to say it is now quite incapable of emanating any meaning or significance of its own; such significance as it has, it acquires from the allegorist. He places it within it, and stands behind it; not in a psychological but in an ontological sense. In his hands the object becomes something different; through it he speaks of something different and for him it becomes a key to the realm of hidden knowledge; and he reveres it as the emblem of this.

(Benjamin, 1998: 183-184)

El poder incondicional del alegorista sobre el objeto incapaz de producir su propio significado es el mismo poder interpretativo que el sobreviviente tiene sobre el cadáver. Más adelante, en este mismo libro, Benjamin se refiere específicamente al cadáver y a la alegoría, sugiriendo que al tornarse cadáver, el cuerpo logra su potencial máxima para significación que sirve como invitación a la sobre-interpretación subjetiva:

If it is in death that the spirit becomes free, in the manner of spirits, it is not until then that the body too comes properly into its own. For this much is self-evident: the allegorization of the physis can only be carried though in all its vigour in respect of the corpse.

(Benjamin, 1998:217)

Benjamin está señalando que el cadáver es la cumbre de la alegorización del physis. Un tropo que él analiza en el género alemán de teatro trágico del *Trauerspiel*. Este género trata del duelo. La palabra *Trauerspiel* quiere decir obra de duelo, y sus narrativas están basadas en la muerte dramática.

In the Trauerspiel of the seventeenth century the corpse becomes quite simply the pre-eminent emblematic property.

(Benjamin, 1998: 218)

Él propone que el cadáver es aún más alegórico cuando está fragmentado en partes. Por ejemplo, cuando la cabeza cortada de un rey ejecutado se muestra a la muchedumbre, es emblemático del fin del *ancien regime*. Este entendimiento del cadáver también ha sido aplicado a la contemporaneidad latinoamericana por Ileana Diéguez. Ella aplica las observaciones de Benjamin a la violencia cotidiana sufrida por gente común en Colombia desde 1948, donde la presentación de una parte desmembrada del cuerpo entero se vuelve emblemática de cierta acción de tortura o violencia (Diéguez, 2009). En el caos de la violencia impune, el objeto que significa un acto no sirve como prueba que incrimina al culpable, sino como un mensaje que intimida a la comunidad que corre el riesgo de ser victimizada y su cuerpo fragmentada de la misma manera. Mi hipótesis se distingue de la de Diéguez porque mi examinación del cadáver como emblema no está necesariamente definido por la violencia extrema, en parte porque Ecuador no tiene un contexto de violencia extrema como Colombia o México, dos países que han atraído más la atención en relación al tema del cadáver.

### Interpretando el cadáver desde la mirada forense

Las teorías previas señalan un cruce intenso en las formas de significación, entre cuerpo, persona y emblema. En mi próximo paso elaboraré un método crítico que usaré para entender cómo se lee un cadáver. En su libro *Law and Order: Images, Meanings and Myths* (2006) Mariana Valverde estudia el discurso del crimen a través del análisis cultural sin hacer una gran distinción entre el orden y la justicia implementada en la realidad y aquella representada en la literatura, el cine y la televisión. Describe una semiótica que se extiende desde la ficción hasta los discursos públicos, a través de las cuales percibimos nuestro ambiente. Me interesa esta concepción porque ayuda a conectar la interpretación del cadáver con la experiencia y la interpretación de un ambiente.

El punto de inicio de Valverde, es que el funcionamiento del sistema policial y jurídico tiene raíces culturales que se circunscriben al funcionamiento de la sociedad que lo construyó paulatinamente; es decir que encuentra orígenes culturales detrás de los mitos policiales que sus métodos de investigación fueron comprobados por la ciencia debido a su eficacia. Describiendo la historia de una estructura cultural y también burocrática bajo la ley y el orden, Valverde se centra en las formas de imágenes que han sido producidas en relación al crimen que incluyen las huellas digitales, las fotos de prontuario o las representaciones abstractas del código extraído del ADN. Valverde propone que el sistema legal, tanto en la práctica como en la imaginación popular, es un catálogo de estas imágenes y otros signos, que sirven para visualizar el crimen; aquel concepto amorfo de la maldad en una sociedad. El contrapunto a las variadas representaciones visuales que el crimen ha tenido, es la representación de las autoridades que mantienen el orden y en el análisis de estas representaciones Valverde favorece de nuevo lo visual, a través de mirada forense de aquellos que combaten el crimen. La mirada forense es una manera de entender, observar y relacionar los hechos del mundo y en cierto punto es el poder especial del detective literario.

To put [the search for clues] in the context of European intellectual history, we could say that for detectives, as for the Renaissance astrologers who found correspondences and divine messages on every tree leaf and every snowflake, the whole world is alive with wonderful stories which can only be told by those who have the talent and the patience to treat things as signs. Unfortunately for us moderns, however, what we are

likely to see if we exercise the twentieth-century, crime oriented semiotic imagination is a criminal behind every bush, rather than divinely ordained numerological analogies.

(Valverde, 2006: 85)

La mirada forense tiene tres componentes: la lógica y el conocimiento biológico que le permite comprender y clasificar la realidad, un poder excepcional de observación y una sensibilidad archivística que le permite entender nuevos desarrollos con referencia a su recurso comprensivo mental de hechos anteriores. Valverde aplicó este concepto al análisis de Sherlock Holmes y Hercule Poirot, los detectives clásicos de la literatura anglosajona, para definir los estándares de la mirada forense. Este aspecto de su análisis será el punto principal de mi comparación. Sherlock Holmes y Hercule Poirot son los dos detectives literarios presentados por Valverde como las encarnaciones de estos dos aspectos de la mirada forense. Valverde identifica en las características de estos dos detectives dos aspectos emblemáticos de sus modos de investigación:

[..] Poirot's trademark sign: his egg-shaped head, often mentioned as the first thing that people notice about him. Heads are often synecdoches for brains [...] It is the contents of Poirot's brain, his 'little grey cells' as he calls them, which represent his special powers. In contrast, Sherlock Holmes' trademark sign is the magnifying glass, which is not only a tool of the trade but also a symbol representing his, uncanny ability to see and decipher physical objects.

Poirot's egg-shaped skull and Holmes' magnifying glass are simultaneously physical entities and allegorical images. They represent, in one convenient pictorial sign, the main two approaches to detection.

(Valverde, 2006: 88)

Para el análisis de la investigación del cadáver la mirada forense encarnada por Sherlock Holmes es más relevante y merece mayor atención. Valverde describe al personaje de Sherlock Holmes, creado por Arthur Conan Doyle, como un objetivista que puede resolver crímenes enigmáticos que han dejado a la policía y todos aquellos involucrados sin la menor idea. Su manera de hacerlo depende simplemente de información percep-

tible por todos como los objetos de las escenas del crimen, detalles visibles de los personajes y las circunstancias temporales. Lo que le distingue es su capacidad para ver más información en el mundo que le rodea. Holmes se centra en pistas ignoradas por los demás; investiga detalles minúsculos para recolectar huellas de acción, aquellos rastros materiales de lo que es más intangible, el comportamiento criminal. Con su mirada forense, el detective objetivista lee la agencia humana escrita en huellas dejadas en la naturaleza y lo inanimado. Así el personaje ficcional retoma y refuerza la percepción prevalente del siglo XIX que la voluntad humana es superior a la naturaleza.

En esta tesis analizo una mirada forense hacia los cadáveres por un médico legista, que es el protagonista de la novela que investigo, como una manifestación de la *imaginación semiótica* a la cual se refiere Valverde arriba. Esto es una percepción objetivista influida por el significado del ambiente cultural que le rodea, y por lo tanto una manifestación de esa cultura en la forma de las lecturas de los cadáveres y la ciudad misma. Además, una representación ficticia, a través de la mirada forense está basada en la imaginación semiótica vigente que luego llega a tener un efecto objetivo en el ambiente real. De este modo, continúa un intercambio que se inscribe en la cultura y las prácticas sociales, tal y cómo Valverde ha expuesto en sus propuestas sobre el discurso del crimen en el mundo occidental moderno.

## Sobrevivientes

Hasta ahora me he fijado en la significación corporal y objetivista del cadáver, incluyendo cómo el cadáver puede ser percibido por la mirada forense. En las páginas que siguen comentaré el efecto que un cadáver tiene sobre la comunidad, la sociedad y el lugar, comenzando por la antropología seminal de Arnold van Gennep de 1909.

### El cadáver como una entidad liminal

Van Gennep concibió la vida social en su forma básica como una sucesión de etapas; un individuo pasa de un estado considerado estable según su comunidad, a un estado siguiente según el orden desarrollado en esa comunidad. Básicamente, describe la cultura como el manejo social del individuo con la prescripción de fases en la vida. A través de proceso van Gennep propone una explicación fundamental para la gran

variedad de rituales que se encuentran por todo el mundo. En su forma básica cualquier ritual, ya sea una boda o un funeral, es un *rito de paso*: el paso de un orden social a uno próximo, o lo que él llama de un mundo cósmico<sup>7</sup> a otro (1965: 10).

Van Gennep concibe del rito de paso como un procedimiento dividido en tres subcategorías: el estado *preliminal* (estable pero a punto de cambiar), el *liminal* (en medio del flujo) y el *posliminal* (recién cambiado y ya reintegrado a un estado estable). Los rituales mismos ejercen los cambios y no solamente los conmemoran. En los procedimientos planteados por Van Gennep la liminalidad es el eslabón crucial. Liminalidad es un umbral de inestabilidad y transición en el cual el sujeto del cambio es incompatible con su comunidad. Las estructuras definidas por la sociedad hecha por jerarquías, categorías e interrelaciones se complican con la fluidez de la liminalidad y eso inquieta al orden social. Los ritos de paso tratan de manejar el desafío de esta incompatibilidad y, por ese fin, construyen una etapa intermedia que es necesaria para cruzar de la estabilidad anterior a la estabilidad ordenada para el futuro. El sujeto liminal, el que está cambiando, también está desafiado porque se encuentra fuera de la sociedad. No se ubica en un plazo estable apoyado por un tejido interpersonal o una jerarquía e implica que durante su paso está totalmente subyugado a las convenciones impuestas por el ritual.

En comparación, las teorías de Agamben muestran la distinción entre cuerpo y persona. Explican como un cadáver puede tener una personalidad atribuida por sus sobrevivientes. En cambio, las teorías de Van Gennep explican como esa reacción puede ser necesaria para un sobreviviente o una comunidad de sobrevivientes ante el cadáver. No tiene que ver con la experiencia del fallecido, para quien el cadáver es un estado sumamente pos liminal, con su consciencia finalizada en el nulo de la muerte. El desequilibrio relativo pertenece al mundo de los vivos: para el sobreviviente el muerto aún existe, aún tiene persona, por lo tanto el cadáver exige un tratamiento formalizado y cultural.

### La autoconsciencia del sobreviviente ante el cadáver

En su libro *Death, Ritual and Belief* de 2002, Douglas Davies retoma las teorías de van Gennep y las aplica a un estudio de la muerte en el ámbito social y cultural. Davies propone que el desequilibrio causado por la muerte es una paradoja fundamental para la autoconsciencia humana.

<sup>7</sup> Van Gennep usa la terminología de mundo cósmico para referir al conjunto de creencias religiosas, políticas o identitarias que forman el contexto intelectual de una situación para un individuo.

Naturalmente morimos como cualquier ser vivo, pero los humanos también somos conscientes de nuestra vida. Combinando estos axiomas, Davies sostiene que el hecho de la muerte - la percepción de la finitud de nuestra consciencia - siempre ha sido un desafío para la condición humana. Según Davies, nuestra autoconsciencia no puede encajar esa finitud de la muerte porque no puede concebir su propio vacío. Como cualquier otro desafío o peligro material en el ambiente que ha influido la evolución de la especie humana, el desafío de la muerte ha requerido que nos adaptemos a ello para sobrevivir. Davies sostiene que hemos adaptado nuestra capacidad para lenguaje para superar el desafío de la muerte. De este modo, esta adaptación se manifiesta en lo cultural en vez de en lo biológico. Davies nombra este concepto *palabras contra la muerte* (Davies, 2002:1) que pretende explicar la exigencia del desequilibrio creado por un cadáver: la finitud amenaza la autoconsciencia y por tanto respondemos con la habilidad del lenguaje que sella y refuerza esa autoconsciencia mediante la comunicación con otros y a través otras épocas. En esa capacidad se ubica la supervivencia en lo cultural y lo comunal.

In symbolic terms words represent the ongoing and positive nature of human identity, and of society as the cradle of identity, while corpses represent the negative domain of physical existence which is short-lived in each individual. Funerary rites and the language of death mark the divide between the paradox of social eternity and physical mortality. In this, funerals symbolize society.

(Davies, 2002:7)

La respuesta lingüística a la finitud se extiende al incluir el marco ritual en los cuales se ubican la retórica y los gestos que neutralizan la finitud de la muerte. Davies sostiene que los rituales ayudan crear un sentido de la finitud de la muerte, porque reconstruyen la identidad de los muertos en algún discurso de significación más amplio. Un discurso que sigue vivo y reafirma la continuidad de la sociedad.

The corpse is the prime symbol of death. Its silence and decay both enshrine the radical change of mortality and challenge the living to respond

(Davies, 2002:24)

En los términos de liminalidad de Van Gennep, cuando el individuo muere y pierde la agencia sobre su cuerpo en un estado posliminal de inexistencia. Para los sobrevivientes ese estado no es inerte y tiene un efecto debilitante sobre el mundo de los vivos porque ataca la idea de la continuación social después de la muerte, desafiándolos con la posibilidad de que nuestra persona desaparezca con nuestro cuerpo y que no seremos recordados. La liminalidad de la que los sobrevivientes imbuyen al cadáver reafirma la continuidad de la sociedad y esa sociedad se ve devuelta como reflejo en los atributos añadidos al muerto. Además, Davies concibe del cuerpo humano como un microcosmos de la sociedad y sostiene que tanto el comportamiento como el porte del cuerpo se aprenden de la sociedad y por tanto:

the power and authority present in society are, in a sense, written on the body of an individual”

(Davies, 2002:11).

El cadáver también muestra aspectos de la sociedad desde muchos ángulos, escritos en su cuerpo. Nos presenta las ruinas del cuerpo vivo, inscrito en los restos de una representación corporal de la sociedad. Según Davies, el interpretador tiene el objetivo fundamental de reafirmar un aspecto de *su* mundo vivo. Por lo tanto, la sociedad se manifiesta en microcosmo en los gestos vicarios de los sobrevivientes hechas a través del cadáver: la inclusión del cadáver como marioneta en la sociedad bajo el significado asignado por los sobrevivientes. El significado del cadáver reafirma la percepción del interpretador y puede aludir a un mundo ideal de permanencia, una ideal que surge de los discursos en el ambiente vigente del sobreviviente.

## Cartografía

He expuesto teorías sobre la significación corporal y emblemática del cadáver y después extendí el enfoque para incluir los sobrevivientes y el desafío que les presenta el cadáver que exige una reacción comunitaria y una interpretación subjetiva para reafirmar la sociedad. Esta tercera parte se extiende aún más para tomar en cuenta el panorama del espacio y la cartografía del lugar en la que se encuentra el cadáver. Con este enfoque obtendré un método para aplicar el análisis del cadáver sobre el ámbito urbano con sus capas jerárquicas e históricas, en busca de sus intersecciones significantes.

## Anonimia y lugar del cadáver

El artículo *Cadáveres fuera de lugar* (2013) de Gabriel Giorgi es un buen punto de partida para ver como un cadáver puede estar situado de forma significativa para trazar una cartografía desde su interpretación. Giorgi estudió *2666* de Roberto Bolaño, *Cadáveres* de Néstor Perlongher y las instalaciones de Teresa Margolles en la bienal de Venecia de 2009: tres obras que tratan la abundancia trágica de cadáveres en la Latinoamérica contemporánea, por el resultado de la violencia y la opresión. A través de este estudio, él propone dos aspectos topográficos mostrados por los cadáveres: los paisajes de abandono y el espacio común.

El paisaje de abandono, según Giorgi, es donde los cadáveres contradicen el mito del estado-nación moderno y civilizador.

El cadáver ilumina un paisaje de abandono que pone en crisis toda topografía nítida entre ciudad y campo, entre lo social y lo natural, entre el «adentro» y el «afuera», etc. Los cadáveres que aparecen «por todos los lados» [en *2666* de Bolaño] indican – como si fuesen sus signos – una *territorialidad liminar*, una pura frontera en la que toda ilusión de interioridad (y por lo tanto, de protección, sea política, a nivel de la comunidad existente, o doméstica, a nivel de la familia, el *oikos*) se diluye... Como si los cadáveres activaran la conciencia sobre esta territorialidad quebrada

(Giorgi, 2013:282)

La raíz filosófica del estado-nación, esta “ilusión de interioridad” a que Giorgi se refiere, viene de la distinción entre el estado y la supuesta condición violenta de la naturaleza de Hobbes en *Leviathan* (1651). Giorgi retoma esta distinción al proponer que el cadáver abandonado muestra que el estado no suprime la violencia, más bien lo canaliza y lo demarca hacia zonas de exclusión. Los cadáveres establecen lo que Giorgi llama “coordenadas de visibilidad” (2013:282), es decir, visibilidad de esa zona de exclusión que no llega a ser suprimida dentro del territorio del estado. La dicotomía entre civilización y naturaleza depende de la invisibilidad de sus limitaciones internas para construir una armonía holística del estado en el cual se considera el concepto de soberanía. Los cadáveres hacen visible esas zonas y esos sujetos que son excluidos de la protección y la autoridad del estado.

El territorio ordenado y visible es la otra cara del paisaje de abandono<sup>8</sup>. Giorgi muestra como la ausencia de cadáveres en el mundo normativo evoca la presencia de violencia. Concretamente, la violencia necesaria para establecer un orden. La cotidianidad civilizada no puede ser completamente aislada de aquello que el estado excluye e invisibiliza. Según la lectura de Giorgi, eso se manifiesta en la ubicuidad irónica de los cadáveres ausentes en el día a día del pueblo y las autoridades dentro de las coordenadas del orden del estado. Los sobrevivientes pueden sentir y localizar esa ausencia en los ejes del orden y la cotidianidad del estado tanto como las autoridades pueden extender su poder en el territorio usando el poder que implica la ubicuidad de la imagen del cadáver. Ya sea a través de un gran funeral de estado o el desaparecimiento de oponentes políticos. Según Giorgi, esa ubicuidad de un espacio común a través de la imagen del cadáver, evoca el hecho de la civilización visible que depende de la violencia invisibilizada por el Estado y que constituye una simbiosis que entremezcla los dos lados de la distinción de Hobbes entre la civilización y la condición natural del hombre “solitaria, pobre, malévol, bruta y corta” (1651).

Este aspecto territorial de cadáver requiere una lectura del cadáver que es específica a un lugar, un tiempo y una condición:

[En los cuerpos expuestos en *2666*, no se lee] el hecho universal de la finitud y la muerte, sino el hecho histórico local, situado, de una *condición postestatal* en la que ciertas garantías jurídicas y políticas, cierta promesa de protección de la vida...todas esas capacidades y proyectos que se asociaron a los Estados-nación modernos y que definieron la modernidad, se figuran y se deshacen de modo irreparable.

(Giorgi, 2013:283)

La localización que Giorgi plantea es distinta a la universalidad que plantea Davies. Para Davies hay una respuesta local a un desafío universal de finitud encarnado en el cadáver. Esa respuesta es una variación en términos de evolución y por lo tanto un concepto que opera fuera de la historia. Giorgi fija los cadáveres en un tiempo y un espacio; la exposición del cadáver es específica y localizada. Por lo tanto este escenario es una interpelación entre cuerpos en un lugar en vez de ser una interacción con

<sup>8</sup> Giorgi usa el ejemplo de los cadáveres de mujeres anónimas en *2666* de Roberto Bolaño para ilustrar el paisaje de abandono. Para el territorio ordenado usa el poema *Cadáveres* de Néstor Perlongher que se trata de las personas sin cadáveres; los desaparecidos en la dictadura argentina.

un desafío universal. Esta lectura de los cadáveres se entiende cartográficamente, según Giorgi, como espacio común.

El cadáver se vuelve una sustancia común no porque sea el signo más obvio de la finitud de lo vivo, y por lo tanto un destino compartido, sino fundamentalmente, decisivamente, porque es una materia que estos textos [de Perlongher, Bolaño y Teresa Margolles] disponen entre nosotros, entre los cuerpos que definen y que afirman cada vez un “nosotros”...se juega una imaginación política, que afirma la comunidad de ese “nosotros” no sobre el fundamento de identidad (nacional, racial, familiar etc) sino sobre el tener lugar de cada cuerpo sobre la apertura o espaciamento que “pasa” entre los cuerpos.

(Giorgi, 2013: 286-287)

Cuerpos que tienen lugar y espaciamento entre cuerpos, esto es el ámbito donde hay un *nosotros*, donde se construye una comunidad. Giorgi entiende el cadáver como una sustancia ética y política de una interpelación radical: la visualización dentro de un espacio del mecanismo de la comunidad. Esto entra en disputa con el planteamiento de Davies del cadáver como un símbolo de muerte que activa la imaginación para formular una respuesta lingüística y cultural. Los dos apuntan a una liminalidad pero para Giorgi es una liminalidad territorial mientras para Davies es una liminalidad temporal pasando de la crisis existencial a la afirmación de existencia continua. En esta tesis compararé estas dos concepciones alternativas del cadáver, aplicadas a la cultura de Quito.

### Cadáveres en un mundo de cuerpos

Detrás del planteamiento de Giorgi están las teorías de Jean Luc Nancy publicadas en su libro *Corpus*. Esta es la última parte de mi marco teórico, que sirve para definir ciertos términos usados para hablar de la cartografía del cadáver y desarrollar el concepto del espacio común.

El cuerpo es una concepción múltiple para Nancy que el ilustra con las definiciones múltiples de la palabra ‘corpus’. Está el sentido del corpus documental y epistemológico: la organización del conocimiento y sentido, la tipografía y la comunicación usando signos. Además está el sentido físico: la interacción y el movimiento de cuerpos materiales, la ambigüedad de que esos cuerpos pueden referir a un ser vivo o a un objeto, como un planeta siguiendo las leyes de la gravedad. Dentro de la ambigüedad

de la mezcla del sentido del conocimiento y de lo físico, Nancy ubica una ontología del cuerpo humano que surge de su relación con otros cuerpos.

El cuerpo atrae la atención de Nancy por el gran interés que suscita el tema: “nuestro conocimiento del cuerpo es lo más reciente, lo más repetidamente decantado, refinado, construido y desconstruido en nuestra vieja cultura” (2008: 6-7). Nancy admite que en la práctica estamos constantemente haciendo al cuerpo significar, sin embargo, mantiene que el cuerpo expuesto no se resuelve en el sentido que le exigimos, que no encaja en un orden de sentido. Nancy critica el esfuerzo de forzar la significación en el cuerpo. Argumenta que eso crea o deja una barrera al espaciamiento entre los cuerpos. Ese espaciamiento es importante para Nancy porque entiende la existencia y la ontología como un *Mitsein* (Estar-con/Being-with) según la filosofía fenomenológica de Martin Heidegger. Esto quiere decir que un cuerpo existe en la proximidad y también espaciado de otros cuerpos. Su existencia funciona y depende de esa interpelación en el mundo de cuerpos. El cuerpo como objeto no presenta así un sentido intrínseco, pero sí traza un contorno que toca cuerpos ajenos. De este modo, se extiende; puede ser inscrito con una interpretación y también extender una interpretación a su entorno:

At the outset, there is no signification, translation, or interpretation: there is this limit, this edge, this contour, this extremity, this outline, this local subject-color, which can be withdrawn, concentrated, and pulled into the nonextension of a point or self-center, simultaneously distending or extending itself through passages and partitions. This alone can close or release a space for “interpretations.”

(Nancy, 2008: 23)

Esta existencia a través de otros cuerpos, existiendo en relación con ellos, lleva a cierto tipo de exposición del cuerpo que se puede aplicar al cadáver. Es una exposición que tiene el sentido de su existencia, no de su significación. El espacio alrededor del cadáver es una ruptura en la interacción comunitaria. La existencia *Mitsein* precede a la existencia del sujeto u objeto y el Otro:

The world where I'm born, die, and exist isn't the world 'of others,' since it's mine as much as anyone's. It's the world of bodies

(*ibid.*:31).

Esta concepción del mundo de cuerpos en que existimos sin significados intrínsecos y desujetizados se trata de la comunidad porque afirma el fundamento del “nosotros”. Cuando Nancy refiere explícitamente al cadáver, hay una correlación con la distinción de Agamben del *bios* y el *zoe* presentado previamente:

Not the cadaver, where the body disappears, but this body as the dead one's apparition, in the final discreteness of its spacing: not the dead body, but the dead one as a body.

(Nancy, 2008:53)

El cadáver en sí es el resto del *zoe* del individuo fallecido y los restos de su *bios* existen solo en los gestos del sobreviviente. Giorgi concibe el cadáver como sustancia común en el paisaje de abandono. En la comunidad implícita del mundo de cuerpos, Giorgi busca la ética y la legalidad que es posible en la situación pos estatal contemporánea, desprotegida tras el fallo violento del mito de estado. Nancy sugiere que este espacio social está conectado con la interacción que un escenario contemporáneo tiene con la historia:

...in immemorial tectonic plates shifting under our feet, under our history. The body is the architectonics of sense

(Nancy, 2008:25)

Siguiendo el ejemplo de Giorgi y las teorías de Nancy, esta tesis va a investigar la ruptura hecha por un cadáver y lo que revela de la urbe contemporánea de Quito tomando en cuenta las capas históricas que siguen teniendo efecto y sus territorios socioespaciales que dan lugar a la jerarquía.

Para aplicar un análisis cartográfico a la novela que analizaré y el

**Figura 3: Grafiti en el norte de Quito del colectivo Kuz Mina Mat**

Este concepto presentado por Nancy de la historia inmemorial bajo el pie, como una geología, está bien ilustrada en este grafiti que se encuentra en Quito con la imagen de un cadáver representando la ciudad. El texto “La ciudad tiene entrañas de quebrada”, dicho por un pájaro con vista aérea, refiere a las quebradas del valle que fueron rellenadas a lo largo de la historia de la ciudad para hacer que la topografía de la ciudad sea menos hostil. Accedido: <http://matadornetwork.com/es/arte-urbano-en-ecuador/>



caso de Quito tendré que modificar el método en el cual Giorgi emplea las teorías de Nancy. En su propio planteamiento, Nancy habla de la importancia del 'color local', con respecto a esto, Quito y la novela que estudio, los cadáveres representan un local menos violento u opresivo comparado con los contextos que Giorgi analiza: una ciudad fronteriza de México o Argentina bajo el totalitarismo. Situaciones como estas, bajo condiciones extremas, han sido el enfoque de gran parte del discurso crítico sobre cadáveres en literatura hasta ahora. En este estudio pretendo mostrar la cartografía expuesto por cadáveres en una situación menos violenta, donde los cadáveres no provienen de otras condiciones salvo la cotidianidad urbana. Si puedo mostrar que el cadáver sigue siendo un *topos* potente que no está esencialmente relacionado con la violencia extrema, podré abrir el rango de la crítica sobre cadáveres. Este concepto presentado por Nancy de la historia inmemorial bajo el pie, cómo una geología, está bien ilustrada en este grafiti que se encuentra en Quito con la imagen de un cadáver representando la ciudad. El texto "La ciudad tiene entrañas de quebrada", dicho por un pájaro con vista aérea, refiere a las quebradas del valle que fueron rellenadas a lo largo de la historia de la ciudad para hacer que la topografía de la ciudad sea menos hostil.

La metodología que propongo para tratar con la cartografía social del hallazgo de un cadáver, evoca una contradicción entre dos partes de mi marco teórico. Siguiendo a Nancy, Giorgi propone que no es la finitud universal simbolizada por el cadáver la que es la clave en las reacciones de los sobrevivientes. Él intenta explicarlas en términos de un hallazgo situado y específico:

[En el cadáver] se juega una a imaginación política, que afirma la comunidad e ese «nosotros» no sobre el fundamento de una identidad (nacional, racial, familiar, tribal, cultural, etc.) sino sobre el «tener lugar» de cada cuerpo, sobre la apertura o espaciamiento que «pasa» entre los cuerpos. La materialidad del cadáver allí no es el espejo ominoso, trágico y siniestro, de la muerte sino fundamentalmente la sustancia ética y política de una interpelación radical.

(Giorgi, 2013: 287)

Esta interpelación es un cruce localizado e implica que el cadáver se lea dentro del contexto del local, situado, relacionado de un momento histórico. En contraste, el argumento de Davies dice que la variedad de re-

acciones lingüísticas, ritualistas y culturales ante la muerte y el cadáver vienen del desafío de la finitud inherente al humano consciente en cualquier tipo situación. De este modo, en mi análisis de las reacciones lingüísticas ante el cadáver- y el espacio interactivo creado por ello -estaré comparando estas dos perspectivas para averiguar hasta qué punto el cadáver tiene validez que el significado esta enlazada a la universalidad de la muerte o en cambio si el significado existe en nuestro espacio común, situado dentro de la interacción de "nosotros".

## Análisis

La novela *De que nada se sabe* puede leerse como un retrato de la ciudad de Quito al comienzo del siglo XXI a través de ocho cadáveres entregados a la morgue municipal a lo largo de los cuatro días de la narrativa. Estos cadáveres sirven como puntos de orientación en la cartografía de Quito que está construida por una variedad de narrativas entrelazadas y puestos en lugares dispersos de la ciudad. La narrativa global está compuesta por varias sub-narrativas que se entrelazan como una red de caminos por la ciudad. Las sub-narrativas giran y se enlazan alrededor de los cadáveres y así cada hilo de la narrativa global se distingue, contrasta o se complementan con descripciones incisivas de una variedad de cuerpos muertos. En realidad, los cadáveres ejercen una función narrativa: cada uno yace en un estado de deshecho y un estatus social distinto para producir una perspectiva diferente de la ciudad a través de su interpretación por parte de los sobrevivientes. En particular desde la mirada del protagonista; el médico legista Arturo que los ve a todos cuando son entregados a la morgue municipal.

Mi método de análisis de los cadáveres en la novela se dirige primero hacia las circunstancias de la muerte y como yacen los cadáveres; es decir, la representación del escenario que produce el cadáver. Luego, el análisis central de mi propuesta es de la representación del cadáver bajo una mirada interpretativa. Se trata de un análisis crítico de los signos leídos en el objeto propio del cuerpo muerto para hallar lo que compone los relatos sobre Quito que las interpretaciones arman. Pretendo mostrar como el cadáver es un medio para entender a los sobrevivientes que describen, explican y manejan el cuerpo muerto, y que además es un medio para representar una cultura vigente, en este caso la de Quito a principios del siglo XXI.

Propongo leer en detalle la representación de los cadáveres del taxista Campos, de Wilfrido Arenas y de "la india". Aunque hay ocho cadáveres en total en la novela, he elegido sólo tres para analizar. En cualquier caso, todos tienen sus propios aspectos interesantes. Esta selección permite un análisis en tres escalas de focalización, de lo pequeño a lo grande: la escala microscópica, la escala interpersonal y la escala de callejera de la sociedad. En la comparación estas tres escalas muestran usos diferentes de narración que representan el cadáver; sea el narrador externo, la ventriloquía de la voz de varios personajes o el monólogo interno.

## Cadáver abandonado

El personaje Campos era un taxista del sur de Quito, la mitad más pobre de la ciudad. Era trabajador de toda la vida y su rutina diaria empezaba muy temprano conduciéndole a sitios aleatorios por la ciudad entera, por los caminos de una variedad de quiteños, hasta regresar a casa al anochecer, cuando otro chofer tomaba cargo del taxi. Campos murió cuando se encontró en un lugar desafortunado con su taxi. Fue secuestrado por dos criminales armados que escapaban de un robo domiciliario y tras el escape ellos le asesinaron en las afueras de la ciudad. El cadáver de Campos, entonces, es representado cuando yace abandonado y descomponiéndose en la floresta de las laderas del volcán Pichincha por varios días. La floresta donde yace está en un punto elevado al margen de Quito que sirve como un mirador dramático con vistas de la ciudad entera. Suele ser en estas alturas donde, en Quito, se ubican los barrios pobres y marginales. Está cerca del centro pero aislado por la inclinación de las laderas volcánicas.

### Dos emblemas: el cadáver y el volcán

El cadáver de Campos es el único de los ocho en la novela que yace abandonado sin testigos. Esta condición implica que sea narrado exclusivamente por el narrador externo. Al comienzo del capítulo del "Tercer día", el narrador externo relata lo que ocurrió con este cadáver sin la intervención de sobrevivientes. El narrador que relata esta escena aislada es extradiegético, en el sentido de que no es la voz de un personaje involucrado en la narrativa. Esta voz externa no describe el aspecto del cuerpo entero. Más bien se enfoca en el orificio de la nariz, que sirve como la entrada para la invasión de sus adentros. Desde esta escala minúscula, el proceso de descomposición está narrado en el futuro, en una secuencia de etapas asociadas a las oleadas de insectos que se dirigirán al cadáver y que se alimentarán de la anatomía expuesta, capa tras capa, paulatinamente.

Apenas unos minutos después de muerto los primeros insectos empezaron a trabajar el cuerpo todavía fresco de Campos, metiéndosele por los orificios de la nariz: atraídos por olores de muerte... Ocho estadios de fermentación esperan a este quiteño, auquista de corazón y miembro del equipo de fútbol de la cooperativa el Carchi. Durante este proceso irán y vendrán selectivamente varias especies de predadores. Al principio unas moscas verdes y azules, hermosas, seguidas de una mosca negra con

blanco y más carnívora y más chupa sangre que las otras. En la tercera etapa, la fermentación de grasas captará mariposas y coleópteros. Luego, con la fermentación de proteínas vendrá la Estaribia, una larva larga que salta a 30 o 40 cm, la misma que se desliza entre las cortezas de los quesos pero a la que también le gusta la fetidez humana. Llegarán también unos escarabajos negros y unas mosquillas. Y los ácaros secarán el cadáver de sus humores. Más adelante, una especie de polillas se alimentarán de los tejidos apergaminados, tendones y ligamentos secos. Por fin, los coleópteros lo reducirán a esqueleto.

Por este camino va el taxista Campos en plena mañana quiteña, seca y ventosa.

(104 – 105)

Este pasaje trata del cadáver de Campos como el “ejemplo control<sup>9</sup>” de una prueba científica; como demostración del destino de un cadáver sin la variable social de los sobrevivientes. La imagen creada de la descomposición es la de un proceso inevitable y oficioso que empieza inmediatamente. Los insectos llegan al cadáver “apenas unos minutos después de muerto” (104), atraídos por el olor. El proceso previsto para el cadáver está descrito con precisión repelente: detallando los colores de las moscas, el tamaño de las larvas en centímetros y el gusto que tienen los bichos para “la fetidez humana”. Los procesos caóticos de la naturaleza se vuelven una cuestión de hecho cuando se simplifican en etapas nítidas observadas con una cercanía en la cual los tejidos corporales abarcan todo el marco. Esta mirada en la cual se pierde la concepción del cuerpo como conjunto, refleja el tipo de observación anatómica que forma la base de la profesión moderna de la medicina. La anatomía médica especifica partes del cuerpo como si fueran sistemas autónomos que pueden ser manejados y entendidos con una certeza construida por categorización. Benjamin señala que hay un efecto emblemático de la fragmentación del cadáver además del efecto categorizante, ofreciendo el ejemplo de la cabeza cortada de rey ejecutado (Benjamin, 2008: 218).

El proceso biológico de la descomposición tiene un discurso científico moderno pero en el ámbito público la sociedad suele intentar ocultarlo

con rasgos culturales que definen el tratamiento correcto de los cadáveres en funerales y otros rituales sociales de muerte. Davies explica que la gran variedad de gestos funerarios tienen que ver con la impureza física y social percibida en un cadáver:

The corpse is a much more dynamic entity than is grasped by modern life-experience where bodily decay is masked inhibited. For the great majority of cultures in history the corpse was dynamic in that it changed, it decayed. While it may well be that one aspect of its impurity derived from the this physical fact of dissolution, something that is intrinsically unpleasant to the human sense, the social fact of impurity lay in the obvious change that was besetting someone who had been a human being... Accordingly, many cultures employ rites of purification for mourners or for ritual specialists dealing with death, often involving water or fire or periods of time. Each is its own form of rhetoric against death and through them death and life at a distance from each other.

(Davies, 2002:39)

El pasaje sobre el taxista Campos da a entender que la descomposición del cadáver es un cambio material en el cuerpo por las materias corporales son consumidas por los “animalitos” que invaden. Este proceso ocurre sin considerar el dinamismo cultural que Davies describe arriba; el daño a la existencia social que éste cadáver incorporaba antes. El pasaje expone la pérdida de la persona cuando no tiene la atención de sobrevivientes. Cuando un cadáver se fragmenta, pierde la impresión de un conjunto corporal que equivale a la persona. Se problematiza la supuesta correlación entre persona y cuerpo.

La narración científica de la descomposición de Campos es presentado a través de etapas a niveles cada vez más profundos. Esto es representado como si cada nivel cadavérico fuera un estrato geológico, deshaciéndose bajo el “trabajo” de los insectos que buscan filones de lo consumible en el cadáver. La imagen creada en la escala microscópica es la del cadáver como una mina.

9 Una observación en una prueba científica hecha de un ejemplo en el cual hay una cantidad mínima de variables y que sirve como punto de referencia para los demás ejemplos afectados por más variables.

[Campos] empieza a ser una sucesión de galerías por las cuales se desplazan miles de insectos, trabajadores insaciables de esta montaña, detrás de la cual se esconde nuestro volcán Guagua Pichincha.

El tiro le entró por la nuca y le salió por el ojo derecho; por ese mismo trayecto circula todavía un líquido espeso sobre el que navegan los animalitos. Cayó de bruces claro, y su cara ha permanecido aplastada contra la tierra compenetrándose de a poco en un intercambio apasionado de materia.

(169)

Los adentros del cadáver son “galerías” al ser invadidos. Esta palabra sugiere espacios interiores - sean subterráneos o arquitectónicos - diseñados con intención, hechos por los “trabajadores insaciables de esta montaña”. El mismo trabajo que descompone el cadáver revuelve el suelo de la montaña, manteniendo los nutrientes y la vida en la tierra. Según este fragmento, se borra la distinción entre el cadáver y la montaña donde yace. De este modo, el cadáver toma rasgos del paisaje andino.

El volcán Pichincha es un emblema<sup>10</sup> de Quito porque es una masa material con un significado abstracto: la comunidad quiteña. Pichincha tiene un sentido geográfico en la materialidad del valle que contiene y da forma a la ciudad, pero también simbólico en cuanto a que Pichincha da nombre a la provincia que incluye la ciudad. El volcán en sí es el gran monumento natural de la ciudad, visible desde todas las partes de la ciudad. En el texto se nombra como “nuestro volcán” con el apodo familiar de Guagua, que es la palabra Kichwa para “bebé”. El significado de Pichincha aquí es la abstracción de la identidad quiteña y de familiaridad como pertenencia a la ciudad. El sentido emblemático del cadáver, metafóricamente adscrito al volcán, viene de su abandono. De este modo hay una ironía inquietante en su estado podrido que alude a lo comunitario.

### Cadáver mojado y sin dignidad

La prominencia de aspectos de cuerpo o persona en la representación de Campo depende de la voz que surge de la mezcla de voces que se con-

<sup>10</sup> Un emblema es un objeto o una imagen que sirve como una representación simbólica de algo abstracto que podría ser una acción, un estado de hechos, un individuo o un grupo de personas. Podría ser el escudo de una región o ciudad, en este caso una montaña en sí representa la abstracción de la identidad y comunidad de una ciudad.

gregan en la narración externa. Por un lado el cadáver está narrado con una mirada impersonal como un objeto material en su lugar de abandono afectado por procesos biológicos de descomposición. Del otro lado, el hecho de abandono en la escena es representada como una ausencia de la persona Campos y ese aspecto es narrado por voces que reverberan la vida social del fallecido. El narrador principal es externo y no queda atado al punto de vista terrenal alcanzable por los personajes, ya que su narración tiene la libertad del movimiento sin obstrucción o inmediata entre lugares dispersas de Quito. De este modo el narrador no tiene límites de percepción atribuidas a personajes, aunque su narración no es neutra. Está complicada por la mezcla de voces contiene en estilo indirecto libre. Una relación vicaria con el cadáver se manifiesta en la cadena de mediación que conecta las voces mezcladas del narrador externo. Los ejemplos de palabras de autoidentificación de Campos parecen una forma de ventriloquia del cadáver por parte de la voz especializada en lo científico forense.

Las voces en indirecto libre aparecen cuando el narrador usa palabras caracterizadas por ciertos personajes o referencias con el conocimiento íntimo de los cercanos a Campos, pero que no se encuentran frente al cadáver en la narrativa. En el pasaje citado previamente sobre la descomposición del cadáver, hay un extracto que muestra ejemplos de estas características a través de la voz de Campos, dichas por el narrador:

Ocho estadios de fermentación esperan a este quiteño, aikuista de corazón y miembro del equipo de fútbol de la cooperativa el Carchi.

(104)

Las asociaciones de Campos a Quito que le definen aquí son los Aucas<sup>11</sup> y el pasatiempo con los compañeros de trabajo pero la banalidad de esas referencias choca con las descripciones de su cadáver en descomposición. Estas son palabras que usaría Campos o aquellos que le conocían. Pero Campos está descomponiendo y abandonado, fuera del alcance de aquellos sobrevivientes que intervendrían con rituales sociales para tomar control de la fermentación del fallecido. Por eso hay un choque: es una coexistencia incompatible de lo objetivo y lo social en la narración del cadáver.

<sup>11</sup> Los Aucas es un equipo de fútbol popular del sur de Quito. Sus hinchas, los aikuistas, lo aman con fervor aunque lamentablemente el club tiene una historia en gran parte sin éxito.

La expresión “de corazón” y la inclusión del equipo de fútbol del trabajo son enunciados con un orgullo de autoidentificación. Suena como si fuera Campos introduciéndose francamente. Esta voz personal es inquietante porque suena como lo que diría el propio Campos; como si el cadáver hablara por sí mismo con voz de fantasma. Estos conjuntos sociales son relevantes sobre su personalidad, siendo los ámbitos en los cuales Campos está reconocido y como él se identifica. Pero no son relevantes en una autopsia y menos a los bichos que escarban en su carne podrida. Es posible que estas asociaciones sociales que Campos tenía en vida pudieran ser averiguados por rastros encontrados en el cadáver durante una autopsia: por tarjetas de club, el carnet de la cooperativa de taxis o quizá hasta un tatuaje del escudo de los Aucas. La mezcla de esta voz vivaz dentro de la narración externa que representa al cadáver abandonado queda irreal ya que el cadáver en sí es un objeto: una manifestación sumamente tangible y ya autónoma de esa vida social intangible. La voz hace posible que se contraste la descomposición del objeto que es inevitable y ocurre sin ceremonia, con el significado de la persona asociada con el cadáver. En el caso de Campos, la significación de la muerte indigna.

Un aspecto específico de la pérdida de dignidad para Campos como cadáver es el hecho de estar mojado. El narrador externo explica esta condición con la voz de Campos:

En vida a Campos no le gustaba para nada mojarse, y ahora se ha ido al más allá empapado. Cuánto sufrirá su señora<sup>12</sup> cuando se entere, cuando lo vea vuelto nada.

(169)

La primera frase nominal de esta cita se refiere a Campos en tercera persona, estableciendo la distancia del narrador externo. Pero después de la coma las palabras vernáculas e hiperbólicas de “más allá empapado” evocan un cuestionamiento de dignidad de una manera que parece ser voz indirecta libre, como si fuera la queja del mismo fallecido. Además, la indignidad de estar mojado parece un tropo de autoidentificación de Campos. Una aversión personal que sería reconocida íntimamente por “su señora”. Debido al lenguaje se puede suponer que el narrador externo está tomando la voz del mismo Campos para representar la indignidad de su propio ca-

<sup>12</sup> Según las teorías sobre la desnudez y la gracia cristiana de Agamben, se podría decir que el agua anula el vestimento sobre su cuerpo le da gracia (2011).

dáver. El narrador principal actúa como ventrílocuo para recrear diversos monólogos de sobrevivientes, los cuales comento en mi marco teórico que resaltan el hecho de la persona siendo constituida por el reconocimiento del Otro. La representación del cadáver en mera carne del *zoe* necesita este elemento de la vida *bios* que lo identifica para significar la indignidad. Por eso la narración se refiere a la vida anterior de Campos junto con relatos sobre sus parientes y además usa la voz del muerto mismo. A pesar de que estos elementos de su *bios* son todos externos a la escena y parecen ser narrado por el mismo cadáver abandonado.

En esta condición indigna se resalta la inmovilidad del cadáver, quedándose quieto porque ya no puede actuar según los disgustos personales que Campos tenía en vida. El narrador externo da acceso al objeto y a esta escena de abandono. El discurso anatómico y biológico puede describir el dinamismo de la descomposición pero solo las voces que aluden a la personalidad del cadáver pueden representar la *inercia* de abandono: el hecho del cadáver que no se mueve por sí mismo porque no tiene vida. Para mover, necesitaría la fuerza de los sobrevivientes que no están ahí. Es también quiere decir que cuando encuentran al cadáver, ellos tendrán poder absoluto sobre los movimientos de cadáver. Por consecuencia operaran los gestos del cadáver, que en turno atribuyen con significado.

El hecho de darle voz al cadáver inmóvil le atribuye una personalidad. Sin embargo, esa personalidad es una construcción de los sobrevivientes. Campos ya no podía actuar por sí mismo y eso dejó su identidad existiendo solamente en la memoria de los sobrevivientes; su familia y sus colegas de la cooperativa de taxistas. El uso de alusiones íntimas de aquellos sobrevivientes ajenos a la escena del cadáver hace que la novela reflexione sobre el significado social del abandono: la ausencia de la persona que sentían los sobrevivientes en dispersas partes de la ciudad, mientras que el cuerpo era consumido por bichos sin ceremonia. Aunque Campos yace aislado, sumamente pasivo en su descomposición, el narrador externo lo tiene como una manifestación de interacción social.

### Cadáver ante el sobreviviente con la mirada forense

En contraste con el abandono de Campos, alguien está encargado del cadáver de Wilfrido Arenas: el médico legista Arturo lo interpreta mientras ejerce una autopsia. El cadáver de Campos se representa como un objeto en sí, a escala microscópica visto desde el suelo, con la mirada del

narrador externo invadiendo su anatomía con los bichos. En cambio, el cadáver de Arenas es representado a una escala interpersonal porque viene a través de la mirada del sobreviviente sobre el cadáver entero. Antes de su muerte Arenas era un migrante costeño recién llegado a la capital. Su personaje da la impresión de alguien que no es familiarizado con Quito. La ciudad se le aparece justo al pasar la cumbre Andina hacia el valle, al final del viaje por autobús. Mientras Arenas sigue vivo y afligido por este ambiente tan distinto, el narrador le sigue en su camino errante por la ciudad y relata indirectamente los recuerdos de su vida y familia costeña. Arenas buscaba trabajo indeterminadamente y al segundo día dos hombres en un comedor le ofrecen dinero rápido y fácil. Le llevan del centro histórico al Batán Alto, un barrio rico hacia el norte de la ciudad, donde le dicen que se quede vigilando la calle mientras entran a una casa para robarla. Esta situación no sale bien para Arenas, porque termina muerto en el suelo al ser disparado por el guachimán<sup>13</sup> de la calle. Convertidos en cadáveres, Arenas y la otra víctima del robo crean una escena con reacciones sociales que contrasta con la llegada de los bichos al cadáver de Campos:

En un dos por tres esta plácida calle del Batán Alto se llena de curiosos que ven desfilar el cuerpo de Wilfrido Arenas y el cuerpo de la hija del dueño de casa. Se escuchan ayes, llantos, diosmelibres. En eso, esta multitud es intemporal.

(88)

### Monólogo interno con mirada forense

El cadáver de Arenas es trasladado a la morgue para ser examinado por Arturo, el protagonista e intérprete principal de cadáveres en la novela. Como médico legista, Arturo trabaja para ciudad con el propósito de usar técnicas forenses para componer los informes oficiales de las causas de muertes y el estado clínico de los cadáveres. Quito delega el tratamiento y la interpretación del cadáver a él. Usando el caso del examen del cadáver de Arenas, se puede comparar la mirada del médico legista con la mirada del detective.

La autopsia es narrada con un monólogo interno en primera persona, focalizado en la información disponible por Arturo en la morgue: el informe relleno por la policía que atendió la escena del crimen y el cadáver. Se

13 Guardia privado

puede separar aquellos detalles de la interpretación del cadáver que provienen del informe y aquellos que se presentan para su mirada forense. El informe lo presenta como un colombiano, un criminal habitual y lo reduce a la anonimidad con las dos cruces en el lugar del nombre. Finalmente documenta el tiempo y el lugar en el que fue descubierto por las autoridades.

Colombiano, leo, miembro de banda de asaltantes. Otro colombiano más, muerto de muerte violenta. Ha recibido dos tiros, uno por la espalda que le destrozó el omóplato sin tocarle ningún órgano vital, y otro a quemarropa que le reventó el cráneo. Pobre hombre, pienso, morir tan lejos de los suyos.

(97)

Este monólogo interior narra la percepción directa de Arturo frente al cadáver, aislado de la ciudad en la morgue. Contiene las observaciones que él hace del cadáver, sus pensamientos y reacción, mientras que el caso de ser colombiano y asaltante se narra a través de lo que Arturo lee en el informe. En este punto, el narrador externo ya reveló bastante sobre el personaje Wilfrido Arenas y por lo tanto se sabe que la información en la ficha de la policía está basada en suposiciones incorrectas. En cambio, los detalles que Arturo puede percibir del cadáver con su mirada son más concretos; pero también más eclécticos en el sentido de que no están todos directamente relacionados con el crimen.

Los balazos son los detalles centrales observados por Arturo durante la autopsia porque son clave para establecer la causa criminal de la muerte. En este pasaje Arturo observa que la primera bala perforó la espalda, lo cual revela que la víctima estaba huyendo. La segunda bala le impactó desde cerca, dejando cara destruida. A lo largo de la autopsia Arturo deduce desde los rastros del cadáver la sucesión temporal de la matanza junto con la posición relativa del disparador y el disparado y por consiguiente puede reconstruir la escena de tal manera que prueba que sólo pudo haber sido una ejecución de un indefenso. Aparte de las marcas de las dos heridas, él descubre las balas en el cadáver provienen de la misma arma de un calibre que no corresponde con las armas que lleva la policía. Arturo observa estas pistas claras sobre el cadáver y sin suspense ni satisfacción resuelve el caso del asesinato:

Seguramente un guardia de barrio; no será el primero que cae bajo las balas de estos guardianes del orden improvisados e incautos; necesarios, dicen, en esta ciudad cuya violencia la Policía Nacional no solamente no puede contener sino que ella misma ejerce.

(97)

Arturo observa los claros indicios de los balazos y, con su larga experiencia observando los cadáveres producidos por la violencia urbana, el desafío presentado por el crimen solo causa que diga “seguramente” a sus adentros, con impotencia. Dado que Arturo ha coleccionado pruebas del cadáver y el lector sabe que ha resuelto el caso ¿cuál es el motor de la narrativa? La matanza impune de Arenas es cotidiana y carece de circunstancias complicadas o desafiantes para servir de puzle cautivador a ser resuelto con ciencia exótica. Este anticlimax muestra que el cadáver de Arenas, tanto como los otros cadáveres matados con impunidad a lo largo de la novela, no sirve como motor para una demostración de la ley y del orden. El cadáver es un medio para el comentario solitario del médico legista. Su monólogo interior representa cómo él solo puede usar el poder de su mirada forense para alimentar su melancolía sobre Quito, de esta manera enriqueciendo el retrato de la ciudad y la época que se percibe en el texto.

Desde los hechos concretos descubiertos en el cadáver, Arturo lleva su monólogo interior a una digresión sobre varias ciudades que construyen un relato sobre la inseguridad generalizada en Quito:

En ese sentido Quito no le quita nada a Guayaquil o a Bogotá, ni a México D.F., Río de Janeiro, Los Ángeles o Nueva York, en esta ciudad también se le tiene miedo a la policía.

(98)

Desde el cuerpo sin vida Arturo se estira y hace una alusión sobre la ciudad de Quito entera, además incluye varias ciudades del hemisferio occidental, en su declaración. Estas digresiones flemáticas e hiperbólicas son recurrentes en los monólogos interiores de Arturo, que narran las autopsias en la novela. Aquí hay un ejemplo de los relatos interesantes que causan los cadáveres: la personalidad y el discurso del sobreviviente, que se revelan en las interpretaciones. Arturo escudriña los detalles físicos del cadáver con la mirada forense, lee signos en el objeto mismo y los interpreta con significados culturales. En este sentido, el cargo del médico legista es el de un semiotista y este aspecto es el que sobresale en la representación de Arturo en la novela.

Como hemos visto, uno de los signos cadavéricos que Arturo lee en Arenas son las heridas de bala, interpretadas según la posición y el tamaño. Estos signos tienen su propia coherencia sintáctica en el conjunto de la lectura. Por ejemplo la secuencia de balazos y la coherencia del

tamaño que se lee en el cadáver establecen que el mismo disparador le había herido y después ejecutado herido e indefenso. El significado surge de la lectura de estos signos puestos en correlación. La autopsia tiene un proceso y un discurso científico, pero funciona como una lectura, estando estructurado en frases cadavéricas. Si el cadáver es un conjunto de signos y Arturo un semiotista que lee esos signos en busca de significados, se nota que muchas de las lecturas que él relata en sus monólogos internos tienen un estilo literario y romántico. Un ejemplo que propongo para mostrar este aspecto es la nobleza que se atribuye al personaje de Arenas desde la interpretación de Arturo. El cadáver no le puede hablar. Sólo yace frente a él y en ese silencio Arturo arma un supuesto personaje, a partir de los detalles corporales:

Su piel morena todavía no ha perdido brillo. Tiene una cicatriz inmensa en la pantorrilla derecha, como si el músculo se le hubiera desgajado, seguramente una mordida de tiburón. Las plantas de pies son duras, le gustaba caminar descalzo; es un costeño, al menos viene de tierra caliente. Lo abro. Órganos hermosos, perfectos; podrían perdurar en otro cuerpo si pudriéramos.

(98)

Si nos centramos en la lectura de los signos - del color moreno, la cicatriz y las plantas del pie - estos son coherentes en la piel y, por lo tanto, componentes de una frase cadavérica. Las formas de estos signos no tienen un significado inherente. Arenas especula acerca de las causas que dejaron estos rasgos y entonces se supone que el significado dado es relativo al contexto de la recepción del cadáver. La piel morena podría implicar el brillo asociado a la vida costeña pero en otro contexto podría ser interpretado como el indicio embarazoso de una vida obrera bajo el sol. Arturo fabrica la imagen del brillo de la piel, el concepto del “gusto” de caminar descalzo y lo asocia a la vida costeña. Esto forma parte de su sobre-interpretación subjetiva del cadáver. En este pasaje, la mirada forense no se emplea para buscar la causa de la muerte, sino para buscar los restos de vida. Arturo atribuye un aspecto fantástico a la cicatriz de Arenas cuando explica - otra vez “seguramente” - que fue de un mordisco de un tiburón. Esto es un ejemplo de lo que considero un resto de vida encontrado en el cadáver. Una cicatriz es un rastro de recuperación; la adaptación visible y tangible de la piel a un daño que no resulta mortal. Leyendo este rastro tiene un contexto muy distinto en

un cadáver comparado con un cuerpo vivo, por la relación que tiene con el gran cambio de la muerte<sup>14</sup>.

Elaborando la distinción que hago, la cicatriz en un cuerpo vivo se lee como un signo de un roce con la muerte. La muerte fue evitada pero sigue amenazando y de este modo una cicatriz es un signo de peligro y en gran parte negativa. En contraste, la cicatriz en un cadáver es interpretada como el signo de recuperación; de un daño que no causó la muerte eventual. La cicatriz de Arenas no implica una evasión afortunada que muestra la necesidad de precaución porque, por otra causa, el cuerpo está muerto. Por estar al otro lado del hecho de la muerte, la cicatriz es más bien un rastro de una vivacidad anterior. El significado de una vida intrépida interpretada por Arturo es muy ajeno a su propia vida urbana y rutinaria. Arturo lee este cadáver con curiosidad por la vida que Arenas llevaba. Por lo tanto su interpretación semiótica fabrica una persona asociada al cadáver que satisface el deseo por el escapismo que hay detrás de su mirada.

Según Valverde, el detective es también un semiotista. Esto lo aplica tanto a la figura literaria, como a la figura del discurso público sobre la ley y el orden en la sociedad y también a la práctica real del oficio de detective. Propone que la habilidad del detective para leer signos en su entorno y en el comportamiento de otros es la razón de su popularidad moderna en los libros, la televisión y las películas de gran parte del mundo. Valverde muestra con los detectives que la mirada especializada y literaria está relacionada con la mirada amplia de una cultura. La mirada técnica está condicionada por la mirada de ficción y al revés, al mismo tiempo que la cultura generalizada alimenta la interpretación de signos en el cadáver y el cadáver como imagen y objeto significativo alimenta la cultura generalizada. Propongo que el médico legista también tiene, como protagonista de esta novela, la mirada forense, concretamente la mirada de Arturo interpretando diversos significados en los cadáveres. El cadáver no es un hallazgo que requiera la reconstrucción del crimen inicial, sino la entrada en la percepción de una ciudad y una sociedad.

14 Cómo se lee una cicatriz antes de la muerte en comparación con después indica otro ramo de investigación por la cual no hay espacio en esta tesis. Mis pensamientos sobre el tema aún son tentativas pero tomando los términos de liminalidad de van Gennep sugiero que la cicatriz indica estados estables distintos con respecto al cambio de estado de la muerte, es decir que la cicatriz está correlacionado con el estado de sobrevivencia del sujeto, sea cuerpo vivo o cadáver. Mi impulso, que aún tiene que ser estudiado, es que la cicatriz en el cuerpo vivo amenaza la muerte porvenir y la cicatriz en el cadáver indica la sobrevivencia y vida alargada que precedió la muerte que ya pasó. En la posliminalidad de la muerte una cicatriz indica sobrevivencia en un sentido más estable que la indicación del cuerpo vivo porque tiene un límite eventual.

### El cadáver costeño que no devuelve la mirada

Arturo revela el deseo ridículo de ser reconocido por la mirada que le devuelva un cadáver que tiene la cara reventada. Este deseo de conectar con Arenas, aunque sea muerto, da a entender la relación interpersonal entre el sobreviviente y el cadáver.

Colombiano, me digo, mientras lo mido y lo peso, cartagenés o quizás caleño. 1,74 m; 161 libras. No me mira, no tiene por dónde; no está aunque lo tenga ante mis manos; debería decir no es, pero es. Se fue, quedándose.

(98)

Más allá de los detalles administrativos del peso y la altura del cadáver, el monólogo interior revela la extraña relación que Arturo construye con los cuerpos muertos. En su referencia a la mirada de un muerto Arturo muestra un deseo de interpelar con Wilfrido Arenas; de recibir reciprocidad en su mirada forense. Su lectura semiótica tiene especial intensidad porque el cadáver, que era persona, aún tiene afecto interpersonal. La empatía que Arturo tiene con Arenas también tiene un deseo de relacionar con el cadáver, llamándole “pobre” e imaginando la tragedia de morir lejos de los suyos. De este modo, proyecta emociones sobre el muerto que en verdad existen en los sobrevivientes. Como médico legista, Arturo trabaja frente a la condición compleja de la existencia que tiene un cadáver. El balance entre la ausencia de una personalidad y la presencia de un cuerpo. Como él lo describe: la personalidad “se fue”, el cuerpo “quedándose”. La sustracción de la personalidad produce un cadáver objetivo en términos simples y prácticos, pero la tensión entre el cuerpo y la persona sigue vigente. Arturo muestra como el sobreviviente, tratando e interpretando al cadáver, responde a esta tensión con la creación de una personalidad. En este caso se crea un costeño a gusto con su entorno, que contrasta con la experiencia de Arturo en su entorno urbano y montañoso de Quito. Es una interpretación que viene de la necesidad del sobreviviente de ser reconocido. La significación del cadáver se da media vuelta para que la interpretación termine siendo un autorretrato a escala interpersonal. La imposibilidad de resolver y punir un asesinato o hacer una conexión interpersonal con el difunto le desvió a Arturo hacia la fantasía, mientras que muchos ecuatorianos fueron desplazados por la adversidad económica de un orden jerárquico que se negó de solucionar los problemas ni tampoco asumió la responsabilidad para el desplome bancario. En microcosmos, el cadáver de Arenas representa este dilema nacional.

## El cadáver y la sociedad Quiteña

El último cadáver que analizo aquí es “La india”, el personaje más desconocido en *De que nada se sabe*. Ella aparece por primera vez cuando se cruza con Arturo en su viaje matinal al trabajo. Más tarde ese mismo día, Wilfrido Arenas la ve en una pelea callejera que termina con la intervención de dos policías. Al día siguiente “la india” está muerta y su cadáver destrozada en la morgue. La parte de “la india” en la narrativa global es una trama corta y oblicua. Se visualiza en el flujo callejero del centro histórico como un estereotipo de lo indígena y la pobreza, por lo que su cadáver también representa este estereotipo bajo la mirada forense de Arturo. Su interpretación la mantiene desconocida y sin individuación. En este sentido, la representación tipificada de “la india” presenta la escala más amplia de todos los cadáveres que analizo, porque la imprecisión de su representación la ubica como parte de estructuras más grandes: como un peatón en la urbe, un ejemplar étnico y una parte del estrato bajo de la sociedad Quiteña. Como consecuencia, su cadáver es interpretado a través del trazo grueso de la sociedad.

### La india en las calles de Quito

En su introducción a la narrativa de la novela “la india” es representada a nivel superficial; vista a distancia en la calle por otros personajes que no la conocen ni menos interactúan con ella. Arturo no la ve tanto como persona porque se fija más en su falda tradicional. Ni siquiera el narrador omnisciente la nombra. No da acceso a sus pensamientos ni da voz a su personalidad. Esta visualización de “la india” en la calle es un buen ejemplo de la estructura narrativa de la novela, que intercambia frecuentemente la mirada del protagonista y la mirada del narrador externo. La narración del cruce entre “la india” y Arturo se focaliza en su monólogo interno en primera persona al inicio, pero mientras “la india” se aleja, el narrador externo se extiende desde la mirada de Arturo para perseguirla:

Al apearme en mi parada, una india me roza pero continua caminando avenida abajo sin regresar a ver. Se va hacia el oeste de la ciudad de donde yo vengo. Su falda, demasiado larga y ancha, le va golpeando las pantorrillas. La india es una campana caminando. Atraviesa una calle tras otra hasta que por fin se para ante una vendedora de caramelos; compra uno y se lo mete a la boca; continúa caminando hasta la Diez de Agosto y

se detiene como suspendida ante un pensamiento único. Sus ojos, iluminados de pronto por esta idea inusual, la empujan calle arriba.

(19)

En la quinta línea de este pasaje, la narración se desata del monólogo interno del personaje sutilmente para mover con la libertad del narrador externo. De este modo, al momento en que Arturo entra la morgue, se expande el marco para la visualización del flujo callejero. La narración externa sigue a “la india”, pero se mantiene ajena a su focalización interna que deja imposible especificar este “pensamiento único”. Además, en la representación de sus ojos se entiende que la narración no viene de su propia mirada, ya que los ojos son vistos y por lo tanto visto de una perspectiva ajena. El significado interpretado en los ojos indica cierta motivación interna pero el detalle y comprensión quedan contenidos en los ojos, lo interno está apartado de la mirada externa. La narración de sus pensamientos y su “idea inusual”, o sea, al mundo interior del personaje, es vaga y genera la extrañeza del Otro.

En el comportamiento de “la india” observado en la narrativa, su personalidad se mantiene oblicua. Ella no se enuncia a sí misma. No están citadas sus palabras a la vendedora, ni siquiera aparece su voz incluida indirectamente en la narración omnisciente. Los movimientos de “la india” se describen en términos pasivos: por ejemplo su parada “suspendida” o en la hipnosis implicada por ser “empujado” por sus ojos. El Otro se representa aquí sin agencia propia, mostrando una falta de empatía por parte del narrador que reduce su comportamiento a acciones mecánicas según signos superficiales.

“La india” es una figura caracterizada por ser ininteligible en su ropa y sus motivos, que deja únicamente la posibilidad de ser reconocida como un estereotipo extraño. Se ubica en el marco de una ciudad de atavismos, siendo ella misma un atavismo impersonal y constante como “la eterna primavera quiteña”:

Una mañana más de lo que se ha dado por llamar “la eterna primavera quiteña”, otra farsa en esta ciudad llena de atavismos [...] Así anda Quito en estos tiempos, así continúa desde hace tiempo, ella también en sus círculos pero sin pizca de algarabía [...] Una pequeña brisa mueve la falda de la india detenida en medio de nadie para mirarse impávida los pies hinchados, sin una gota de compostura.

(19-20)

En este relato hay una clara conexión entre el atavismo de la ciudad y el comportamiento de “la india” y el desprecio expresado en la última frase parece dirigido a ambos. A causa de la falta de su mundo interior, su representación termina siendo indistinguible del mundo exterior de la urbe. La representación de “la india” es distinta a otros cadáveres en la novela porque es la única que es vista por Arturo antes de su autopsia y por lo tanto él interpreta su cadáver de forma distinta. En cambio, el personaje vivo de Arenas es descrito por la narración externa y su introducción a la novela es representada a través del sentimiento del aire frío en sus orificios nasales. Es decir, focalizado en su percepción interna. El narrador externo también nombra a Arenas a lo largo de la novela, a pesar de que esa información no sea diegética porque Arenas no se introduce a nadie y ningún personaje en la narrativa le conoce por el nombre<sup>15</sup>. El contraste entre Arenas y “la india” indica una jerarquía, generalizada en Quito y también subjetiva en la mirada de Arturo, la cual ordena qué tipo de persona es importante, o más bien el grado en el cual alguien es considerado persona, con un *bios* más allá de su mera carne y su presencia visible. Lo interesante de la mirada cercana al cadáver de “la india”, es que su representación dentro de la morgue aun refleja esa distancia con que se miraba como estereotipo viva en las calles. Una distancia espacial pero sobretodo social.

### El cadáver como estereotipo

Desde la narración de la escena callejera que precede a la muerte de “la india”, el lector sospechará que fueron los policías los que la mataron a golpes. Cuando Arenas cruza con “la india” peleándose con otra mujer indígena, los observa hasta que dos policías intervinieron y en ese punto “la india” no estaba tan agredida como termina su cadáver.

[Los policías] Agarran a las indias de los pelos y éstas, como por arte de magia se vuelven marioneta en manos de los agentes.

- ¡Indias brutas! – grita el cabo - ¡por qué mierdas se están dando!

Todo el mundo se mete, pero en verdad nadie sabe. Ellas no hablan, están aterrorizadas. Parecen perros, murmura para sí Wilfrido Arenas y empieza a subir a la Tola [...]

(64-65)

Esta intervención forzosa precede a un lapso narrativo y después se produce la aparición del cadáver en la morgue. El estado del cadáver indica que “la india” fue abatida con violencia excesiva. Arturo observa cuatro costillas rotas, una incrustada en su pulmón; tiene dos vértebras y la rodilla izquierda partidas. El ojo fue pinchado; una herida que indica la intención de tortura en vez de una matanza rápida. Se nota que Arturo, aunque no tenga evidencia conclusiva, no duda que los agresores fueron varios porque se refiere a ellos en plural. Además, la ficha de la muerte apunta que fue “encontrada en la vía pública”, la imprecisión de este apunte arroja sospecha sobre los policías que completaron la ficha. Combinado con la vaguedad del informe, está implícito que los policías la mataron brutalmente después de intervenir en la pelea.

Aunque no queda explícito lo que ocurrió en el lapso narrativo, pero de todas formas el cadáver de “la india” representa un caso más de matanza impune en Quito. La reacción de la multitud observando esa pelea en la calle, demuestra la vulnerabilidad de “la india” en el ámbito socio-cultural de la ciudad. Arenas y los otros quiteños no se involucran para ayudar o separar a las mujeres. Se quedan observando sin comprender la situación. Cuando intervinieron las autoridades con mano dura no fue para su protección; ni siquiera para averiguar la causa de la pelea y no hubo solidaridad para las mujeres calladas por el miedo. Es otra manifestación de una jerarquía social en la cual “la india” tiene un estatus muy bajo. Este escenario representa como las mujeres están despersonalizadas como “perros” e “indias brutas” ante los ojos de la multitud. Dado este desprecio por las mujeres, no sorprende que “la india” perdiera su vida tan poco después, con tanta violencia y desprecio.

Arturo refleja esta despersonalización e incompreensión hacia “la india”, cuando realiza la autopsia del cadáver. En su interpretación, el rasgo que caracteriza al cadáver es la falda tradicional, que ya notó como algo extraño cuando vio “la india” en la calle, por ser demasiado grande a sus ojos. Desde el inicio del monólogo interior que narra el examen de “la india”, se nota cierta atención sobrepasada en la ropa y la suciedad:

La miro, sus miembros perdidos en un desorden de ropas enlodadas. El desayuno se me revuelve en el estómago y siento el café con leche bañándome el fondo de la boca. Está sucia y fea; deshecha, escribiría, si pudiera [...] su falda larga está desgarrada y embebida de sangre.

(67)

15 Los otros cadáveres en la novela también son nombrados (aparte del homosexual que sin embargo se representa con una personalidad por ser el pareja amoroso del hermano de Arturo).

A lo largo de la autopsia, el cadáver es interpretado por Arturo según los términos de “desorden de ropas enlodadas”, fealdad y sangre. Eso le da más asco a Arturo que la cara reventada del cadáver de Arenas (por cierto no se menciona sangre ninguna vez en el examen de Arenas). Los artículos de ropa la despersonalizan, categorizada como estereotipo indígena y como representante de la pobreza desesperada. Estos son signos sociales que terminan construyendo el marco para la interpretación de su cadáver. Una imagen de lo indígena, basada en procesos sociales y urbanos, es representada en el cadáver de “la india” vista como Otra, e incomprensible bajo la mirada de Arturo.

Escribiría, entonces, si pudiera, mujer de edad indefinida, muerta por razón indefinida en un sitio indefinido de la ciudad de Quito.

(68)

En esta frase se nota como un tono de resignación impotente reemplaza la empatía que vimos en la autopsia de Arenas. Esta interpretación del cadáver produce un relato diferente sobre Quito en el monólogo de Arturo. La interpretación de “la india” no le instiga hacia una digresión sobre la inseguridad común de ciudadanos que temen a la policía, como ocurre en la autopsia de Arenas. La cicatriz de un parto cesárea “inmensa y mal cosida” (68) en “la india” es sólo otro signo de desorden en el cadáver. No invoca imágenes de diferencia exótica y escapismo como la cicatriz del “mordisco de tiburón” que tiene Arenas.

Arturo se relaciona con este cadáver en su examen con una curiosidad masoquista para la intensidad de la repulsión que siente. Su reacción inicial ante el cadáver fue casi la de vomitar el desayuno. Sin embargo, como vemos aquí, el asco tiene el efecto de absorberle más que repelerle.

Tomo la tijera y le corto la ropa. No me pongo la mascarilla, porque hoy quiero oler la fetidez de la india alucinada. Cuando la tengo desnuda, ya sé de qué ha muerto: ha recibido una paliza que le ha reventado el alma.

(68)

En su descripción de la “paliza que le ha reventado el alma”, Arturo interpreta la condición física cadavérica y le da un significado metafísico, convirtiendo así lo que él capta con su mirada periférica en una alego-

ría de melancolía comunitaria. Este extracto muestra a Arturo tomando control de la situación, convirtiendo la repulsión que siente para el cadáver en algo significativo. Ahora Arturo *quiere* experimentar la fetidez, aunque “la india” aún es otro y despersonalizado en su relato, su cambio de actitud produce una significación metafísica que puede tomar en cuenta esa incomprensibilidad.

Esta expresión del “alma” merece atención. Representa un daño físico para el significado que pretende ubicar una muerte metafísica en el objeto del cadáver. Indica un aspecto religioso en la lectura de Arturo; una interpretación sagrada de las heridas que indican una vida y una muerte en sufrimiento. En otra parte de la autopsia el médico legista describe “Las plantas de los pies llenas de llagas como las de un Cristo” (67). Estas alusiones explícitas a imágenes penosas de tradición cristiana, junto con las descripciones barrocas de fetidez, ensuciamiento y desorden elaborado de la vestimenta, representan al cadáver despersonalizado como un icono sagrado. Los signos que Arturo lee en el cadáver de “la india” son estigmas, manchas y heridas que canalizan y refuerzan los prejuicios sociales. El cadáver “petrificada en su dolor” (68) no es el cuerpo muerto de una quiteña. Según esta interpretación, Arturo tiene la arrogancia de evocar su estado tipificado en vida y destrozado en la muerte, como una abstracción de un estado de la ciudad; como un síntoma simbólico de la sociedad.

Al final de esta autopsia Arturo enuncia un rezo antitético al rezo católico de salvación: “Te evoco Padre miserable/Para que no nos perdones/Te pido Omniausencia/Abandonanos...” (69). La estructura del rezo es reconocible y el tema católico de la impotencia humana ante el Todopoderoso sigue vigente, aunque el contenido ha sido invertido en negativo. A pesar de que Arturo es un anti-héroe con una mirada periférica y caustica para la sociedad, su rebelión melancólica está restringida a un ritual ensimismado. Ha perdido su fe en la ciudad y en el consuelo de rituales católicos pero sigue atrapado dentro de aquel marco. Está criticando a Quito como la “ciudad llena de atavismos” (19-20), pero una forma de atavismo se encuentra en su propia mirada satírica. Esta reacción al cadáver revela el concepto de la autoconsciencia del sobreviviente propuesto por Davies. En este caso una autoconsciencia melancólica de resignación frente al percibido atavismo de Quito exige que Arturo enuncie palabras contra la muerte que caracterizan a la ciudad con el dicho de la “eterna primavera” que tradicionalmente pretende elogiar lo bucólico pero que representa un entorno que no puede ser cambiado para Arturo que melancólicamente se mueve por las calles aferrado al local pero apartado de la comunidad.

## Conclusión

El cadáver cautiva porque da la oportunidad al sobreviviente de interpretar el entorno y adivinar su estado socio-cultural a través de los detalles del cuerpo muerto y sus alegorías. En el análisis expuesto sobre la novela *De que nada se sabe* hemos visto que esa interpretación misma del cadáver revela que la mirada melancólica sobre la sociedad quiteña es tema recurrente, como también la denuncia de la impunidad reinante en esta sociedad y la fragilidad de la vida evocado por los cadáveres que se relaciona a la construcción de la identidad ecuatoriana. Son esos tres temas de lo social que nos permiten reconstruir el contexto político a comienzos del siglo XXI en Quito y también se encuentran en otras obras de arte contemporáneas que se centraban en la participación popular. El contexto quiteño fue narrado a través de un entretrejimiento de diversas voces de la ciudad con una variedad de perspectivas y de este modo es revelado aún más el entorno, en el contraste de los cruces de significados y en las interacciones centradas sobre cadáveres. Describí el entorno socio-político de Ecuador como en estado moribundo a causa del neo-liberalismo, que en sí estaba falleciendo como ideología legitimador para el orden vigente. Este entorno contaba con la presión de la crisis bancaria que reveló la impotencia del pueblo y las instituciones estatales que por consecuencia estimuló la derrota de una serie de presidentes y el crecimiento de las movilizaciones de oposición. En mi resumen del contexto se destacan tres maneras concurrentes de posicionarse ante la sociedad de la época: la primera es la mirada melancólica con respecto al funcionamiento social de la urbe, la segunda muestra una mirada indignada o resignada con respecto a la impunidad reinante en la sociedad y la última muestra ansiedad sobre la fragilidad e incertidumbre con respecto a la supuesta fragilidad de la identidad ecuatoriana. El performance de *¡Hasta la vista, baby!* mostró que estos sentimientos eran vigentes y visibles en Quito en 2001; la multitud que se unió a la procesión de esta obra incorporaron sus lamentos que eran relevantes al discurso de oposición político y además, la obra tenía un lazo temático con el cadáver, ya que tenía la forma de un funeral en conmemoración a la moneda nacional perdida. Ubiqué ese tema del cadáver en las tradiciones literarias modernas de Ecuador y mediante ese contexto cultural presenté el discurso crítico sobre la novela que estudié. Según mi lectura, *De que nada se sabe* se asocia más a la corriente de la experimentación formal, por los efectos del enredo en la narrativa que ponen en cuestión la perspectiva

del protagonista tanto como la supuesta mimesis de la narrativa en sí. Usé la imagen del amarillo y morado de los moretones hechos sobre la carne fría para introducir como la narrativa y la forma de una novela que trata de cadáveres puede llevar el entorno impreso. De esta imagen presenté la hipótesis de mi propuesta: que la lectura de un cadáver puede representar un tiempo y un lugar.

La investigación de esta hipótesis empezó con preguntas conceptuales en las que empecé con el cadáver en primer plano con respecto a las propuestas de Agamben y Benjamin, que indicaron la relevancia de la significación del cadáver en cuanto a la distinción entre el objeto corporal emblemático y la persona. Desde este examen cercano, amplié el marco para incluir al sobreviviente y sus reacciones culturales frente al cadáver. Con ese fin consideré las teorías antropológicas de van Gennep y Davies sobre los rituales y la muerte. Finalmente, amplié aún más el marco para considerar al cadáver según su relación con otros cuerpos y el cuerpo de la sociedad. Esta tercera escala panorámica me llevó a la propuesta de Nancy junto con la lectura crítica de Giorgi que me dio pautas para ligar las teorías de Nancy a la literatura y al tema del cadáver con los conceptos del territorio y la cartografía. Con este conjunto de seis propuestas teóricas y sus controversias en mente, analicé tres cadáveres representados en la novela: el cadáver abandonado del taxista Campos, Wilfrido Arenas con su cara reventada cuyos rasgos cadavéricos de una vida costeña entusiasman al protagonista y el cadáver abatido de la anónima mujer indígena, “la india”. Me centré en la combinación de la imagen del cadáver y de la representación de la urbe en la novela. A través de ello presenté relatos sobre Quito que fueron leídos en los cadáveres mismos; relatos que pusieron en relieve la melancolía, la impunidad y la fragilidad de la identidad nacional.

La melancolía se resalta en la actitud del protagonista Arturo hacia el cadáver de “la india”. Esta mujer fue trágicamente agredida en una sociedad que no la garantizaba protección porque la policía, los otros ciudadanos y el propio Arturo no reconocen una persona en ella. En el examen de su cadáver, solo se veía un cuerpo quebrado con rasgos indígenas, es decir, un estereotipo étnico a merced de la violencia. Vimos como la ropa que llevaba la despersonalizó y la categorizó como representante de la pobreza irremediable. La melancolía a que me refiero es una mirada que ve signos de desplome físico y moral en su entorno. Por lo tanto, según Arturo el cadáver quebrado de “la india” tiene potencia emblemática como ‘stigmata’, que representa la pena y el pecado de Quito. Él lee al cadáver

según sus estigmas de pobreza y de lo indígena, añadiendo la sobreinterpretación del estigma asociado a Cristo. Por eso responde con una sátira que ridiculiza los ritos cristianos y la fe mantenida en la ciudad pero, según lo que considero una actitud melancólica, aún cede lo político y la responsabilidad para mejorar la comunidad a un poder externo.

La impunidad de la violencia es relevante en todos los cadáveres que analicé, ya que todos fueron asesinados. Por cierto, siete de los ocho cadáveres representados en la novela pierden la vida violentamente - seis son víctimas de un asesino y el séptimo es un asesino que se suicida por arrepentimiento. Como médico legista, el cargo de Arturo frente a estas víctimas del crimen es utilizar la mirada forense para recoger pruebas del estado del cadáver que le conduzcan hacia el culpable, aunque a lo largo de la novela no hay ningún indicio de que este proceso brinda la oportunidad real para la justicia. Es más, como lo muestra el ejemplo del cadáver de Arenas, la impunidad se manifiesta en el desvío de la mirada forense del fin de investigación y justicia. Arturo fue capaz de usar la mirada forense para deducir cómo ocurrió el asesinato y también conectó entre sí el robo, la violación y el asesinato de la mujer joven que fue entregada a la morgue ese mismo día, pero la reconstrucción de los hechos terminó siendo inútil. Su investigación le llevo a estar cara a cara con el asesino de Arenas pero él quedó impotente y ridiculizado en este enfrentamiento porque las instituciones estatales y sociales estaban más preocupadas con el poder jerárquico del sobreviviente rico que intervino en el caso y demandó que no se ejecute la autopsia sobre su hija, la joven asesinada. Con este contratiempo la mirada forense no logró ser un vehículo para ejecutar la justicia aunque seguía siendo un medio semiótico en base, tal y como Valverde propone con respecto a la figura del detective. Por lo tanto, en los monólogos internos de Arturo los signos cadavéricos son interpretados para revelar mucho más que la causa de muerte y el culpable. Con respecto a la sobreinterpretación del cadáver de Arenas, los monólogos muestran un escapismo que romantiza a la vida costeña que él ve en ese cadáver y produce como resultado un relato que fantasea sobre lo ajeno y lo exótico a Quito, de este modo reflejando la emigración masiva de ecuatorianos en esa época. Muestro en mi análisis que la frustración profesional y personal de Arturo sirvió como acicate para la fantasía que trazó a partir del cadáver de Arenas y por la misma razón hubo frustración con el mito de modernización que formó parte del discurso del neo-liberalismo que falló en la entrega de desarrollo y bienestar al pueblo, más bien se reveló en Ecuador como un mito ligado a los intereses de una

elite y un sistema jerárquico que en sí eran culpables por la crisis y que, no obstante, quedaron impunes.

Lo que el performance *¡Hasta la vista, Baby!* evocó fue que la crisis económica de la época tuvo más que un impacto financiero; también tuvo un impacto cultural. La metáfora del cadáver y el funeral resalta la conexión entre la moneda nacional abandonada y la identidad del pueblo. Además visualizó la ansiedad que existía sobre la pérdida de identidad nacional como consecuencia de la erosión dramática de soberanía económica y el fallo de la clase política. La ansiedad identitaria también fue expuesta en mi análisis del cadáver del taxista Campos, que yace en las laderas del volcán Pichincha. La desgracia de una muerte violenta y el cadáver abandonado al aire libre, descomponiéndose inmediatamente, pone de relieve la distinción entre el cuerpo y la persona porque evoca la posibilidad de perder la identidad. Por lo tanto, en mi lectura me centré en el origen narrativo de esa identidad que fue atribuida al cadáver y mostré que fue enunciada por el narrador externo a través de una mezcla de voces de quiteños. Con esta distinción entre la escena de abandono y el contexto social, el cadáver muestra como que la identidad de una persona surge del reconocimiento de otros; que la mera carne del cadáver aislado, siendo *zoe* en términos biopolíticos, no tiene una esencia identitaria. Más bien, esa personalidad del *bios* existe en relación a otros, en la ausencia reconocida por los sobrevivientes. Lo que extiende este significado hacia la comunidad en general es la montaña emblemática donde yace el taxista que tiene una vista de la ciudad entera, así como la vida que tuvo recorriendo la ciudad como chofer y estando en contacto con la comunidad quiteña en sus viajes aleatorios por las calles. Estos dos aspectos evocan un panorama amplio y profundo de la comunidad quiteña para darlo al cadáver un significado alegórico sobre el “nosotros” que su traza la identidad en el espaciamento entre cuerpos que interactúan y se deslizan entre ellos, todo dentro del ámbito de la significación que Nancy llama “el mundo de cuerpos”. De este modo, la novela traza una cartografía de Quito a partir de la imagen de cadáveres cruzándose con la mirada de sobrevivientes dentro del entretejimiento de narrativas y voces otras, que reconstruyen la comunidad quiteña, tanto en el momento de crisis como en su continuada cotidianidad.

El cambio que venía esta presentado en la forma de la narrativa; en la ansiedad identitaria expuesta por el narrador externo con Campos, la soledad del médico legista por la resignación al ser cómplice en la impunidad y la ceguera que él tiene que no le permite ver la persona encarnada en

el cuerpo indígena, visto como otro, de un tipo, sin individuación. Estas sutilezas, recreadas por la forma narrativa, formaron parte del motor para oposición que demandó cambios y las actitudes que necesitaban cambiar para producir un nuevo orden populista en Ecuador. La novela expone la posibilidad que existía del cambio político a través de la mirada a los cadáveres aun cuando el retrata una ciudad y un protagonista que sentían demasiado desafío para creerlo posible. Irónicamente, es en la representación de los cuerpos muertos, que ya no pueden hablar por sí mismo, que la novela apela por la agencia propia de las comunidades en su necesidad de tener voz para sobrevivir.

## Bibliografía

**Agamben, Giorgio.** *Nudities*. Translated by David Kishik and Stefan Pedatella. Stanford University Press. 2011.

**Bell, Suzanne.** "Ivor mortis." *A Dictionary of Forensic Science*. : Oxford University Press, 2012. Oxford Reference. 2013. Date Accessed 13 Mar. 2015 <<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199594009.001.0001/acref-9780199594009-e-0725>>.

**Benjamin, Walter.** *The origin of German tragic drama*. Traducido por John Osborne. London: Verso. 1998.

**Capello, Ernesto.** *City at the center of the world: space, history, and modernity in Quito*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. 2011.

- "Identidad colectiva y cronotopos del Quito de comienzos del Siglo XX" en *Historia social urbana. Espacios y flujos*. Quito: FLACSO Ecuador. 125-138. 2009.

- "The postcolonial city as universal nostalgia" en *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, 10:12, 125-147. 2006.

*Con mi corazón en Yambo*. [DVD] Dirigida y escrita por María Fernanda Restrepo Arismendi. Ecuador: CNCine. 2011

**Corral, Wilfredo H.** "Humberto Salvador y Pablo Palacio: política literaria y psicoanálisis en la Sudamérica de los treinta." En: G. Pólit Dueñas (comp.) *Crítica literaria ecuatoriana*. Quito: FLACSO Ecuador. 223 – 250. 2001.

**Davies, Douglas.** *Death, ritual and belief: the rhetoric of funerals*. London: Continuum 2002.

**Diéguez, Ileana.** Escenarios fúnebres/renacimientos míticos (prácticas de duelo). KARPA: Dissident Theatricalities, Visual Arts, and Culture 2, (1), 2009. <http://search.proquest.com/docview/53441466?accountid=12045>

"emblem" in *OED Online*. Oxford University Press, March 2015. Web. 22 March 2015.

**FLACSO & UNFPA.** *Ecuador: la migración internacional en cifras*. Quito, FLACSO Ecuador 2008.

**Giorgi, Gabriel.** “Cadáveres fuera de lugar: anonimía y comunidad” en *Ciudad y Escritura* Nanne Timmer (ed) Leiden: Leiden University Press. 2013.

**Hadatty Mora, Yanna.** “La belleza del cadáver: Pablo Palacio, narrativa vanguardia en Ecuador” *Tesis de licenciatura*. Mexico D.F. UNAM, 1996.

**Hobbes, Thomas.** *Leviathan* (Reprint Ed.) 1651. [accedido en línea] <http://www.heinonline.org.ezproxy.leidenuniv.nl:2048/HOL/Index?index=cow%2Fhobbe&collection=cow>

**Kingman, Eduardo.** “Cultura popular, vida cotidiana y modernidad periférica.” *Quaderns*, 25. 47-69. 2009.

**Lofland, L.** ‘The social shaping of emotion: The case of grief’ in *Symbolic Interaction*, 8(2) 171-90. 1985.

**Maeseneer, Rita de.** “Parquecito de la escritora dominicana Aurora Arias, una cronotopía subversiva” en *Ciudad y Escritura* compilado por Nanne Timmer. Leiden: Leiden University Press. 2013.

**Massal, Julie.** “La reforma política en Ecuador en un callejón sin salida” en *análisis político* no. 56, enero-marzo 2006. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

**Nancy, Jean-Luc.** *Corpus*. Traducido por Richard A. Rand. New York: Fordham University Press. 2008.

**Noriega, Alfredo.** *De que nada se sabe*. Quito: Alfaguara. 2002.

**Ortega Caicedo, Alicia.** “La representación de Quito en su literatura actual”, en *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Mabel Moraña (ed.). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002.

- “Quito: enigma y representación en su literatura actual” en *Las ciudades*

*latinoamericanas en el nuevo [des]orden mundial*, Patricio Navia y Marc Zimmerman (coordinadores), México: Siglo XXI, 2004.

- *Jorge Icaza, Pablo Palacios y las vanguardias latinoamericanas* compilado por Alicia Ortega Caicedo y Raúl Serrano Sánchez. Guaraguao, Barcelona y UASB, Quito, 2010.

- compiladora de *Te cuento Quito: antología*. Quito: Ministerio Coordinador de Patrimonio/Editorial El Conejo, 2012.

- *Jorge Icaza y Pablo Palacio: vanguardia y modernidad*. Quito, EC: UASB y Doble Rostro, 2013.

**Ortiz Crespo, Santiago y Mayorga, Fernando.** “Movimientos sociales, Estado y democracia en Bolivia y Ecuador en el tránsito del neoliberalismo al postneoliberalismo” en *Íconos: Revista de ciencias sociales* No. 44, Septiembre 2012. Quito: FLACSO Ecuador. Disponible en <http://hdl.handle.net/10469/4360>

**Ramirez Gallegos, Franklin.** ‘Desencuentros, convergencias, politización (y viceversa). El gobierno ecuatoriano y los movimientos sociales’ en *Nueva Sociedad* No. 227, Mayo/Junio 2010. ISSN: 0251-3552. Disponible en: [http://www.nuso.org/upload/articulos/3698\\_1.pdf](http://www.nuso.org/upload/articulos/3698_1.pdf)

**Rivadeneira, Gabriela.** *Entrevista sobre La Chispa que incendia la llanura*. Entrevista realizada por Miguel Alvear. 2012 Disponible en: <[http://www.academia.edu/2909505/Entrevista\\_La\\_Chispa\\_que\\_incendia\\_la\\_llanura.\\_Relaciones\\_entre\\_Arte\\_y\\_Politica](http://www.academia.edu/2909505/Entrevista_La_Chispa_que_incendia_la_llanura._Relaciones_entre_Arte_y_Politica)> [accedido 04/11/2013]

**Robles, E. H.** “La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción y trayectoria (1918 – 1934)” en G. Pólit Dueñas (comp.) *Crítica literaria ecuatoriana*. Quito: FLACSO Ecuador. 251 – 306. 2001.

**Schlenker, Alex.** *Se busca: Indagaciones sobre la figura del sicario*. Quito: UASB y Corporación Editora Nacional. 2012.

**Texidor, Miranda y Alvear, Miguel.** *¡Hasta la vista, baby!* 2001, Quito. Accedido en línea: <<https://vimeo.com/24483500>>

**Thomas, Peter.** *Quito, sueño y laberinto en la narrativa ecuatoriana.* Quito: FONSA, Alcaldía Metropolitana. 2005.

**Turner, Victor.** *The ritual process: structure and anti-structure.* Chicago: Aldine Pub. Co. 1969.

**Valverde, Mariana.** *Law and order: images, meanings, myths.* London: Routledge-Cavendish. 2006.

**Van Gennep, Arnold.** *The Rites of Passage.* London : Routledge & Kegan Paul. 1965.

**Villarruel, Antonio.** "Introducción" en *Violencia y seguridad ciudadana: algunas reflexiones.* A. Torres y otros. Quito : FLACSO, Sede Ecuador. 2012.

- *Ciudad y derrota: memoria urbana liminar en la narrativa hispanoamericana contemporánea.* Tesis de maestría. FLACSO Ecuador. 2009. Disponible en: <<http://flacsoandes.org/dspace/handle/10469/5430#.UnfrEBBatx0>> [accedido 04/11/2013]

## Colofón

Gracias: Nanne, Alberto, Elfi, Gabriel, Waldo,  
Kari, Pato, Diana, Mauricio, Cichinho, Catherine,  
Angy, Betts, Barbara, Salim, Ros, Mum & Dad.

Editado por: Alberto Sendra

Diseño: Magda Skibinska

Typefaces: Afta Serif, Alte Haas Grotesk