



8 / Guayaquil
I semestre 2022
ISSN 2631-2824

Quito: tradición e imaginación

Josué Benalcázar
Investigador independiente
Correo: josueisrael127@gmail.com

47

Resumen

Las formas en que una ciudad es representada en una obra narrativa dan cuenta de la presencia de imágenes y símbolos pertenecientes a una determinada comunidad, permiten pensar en cómo estas construyen dicha comunidad, y facultan la reflexión sobre la relación entre literatura, autor, lector y realidad. Así, se identifican cuatro maneras de representar la ciudad de Quito en las obras de literatura infantil y juvenil de Leonor Bravo, Lucrecia Maldonado, Henry Bäck, Edna Iturralde y Santiago Páez. Se explora la relación que guardan entre sí estas cuatro, además del modo en que contribuyen a perpetuar o modificar el carácter simbólico de la ciudad frente a la comunidad que la habita. Se analiza en los textos, dos mecanismos para operar: la tradición y la imaginación. El objetivo de este texto es, por lo tanto, mostrar que en estas obras el retrato de la ciudad es incompleto por cuanto responde a la tradición y la herencia de una comunidad imaginada.

Palabras clave: Leonor Bravo, Lucrecia Maldonado, Henry Bäck, Edna Iturralde, Santiago Páez, Quito, representación, comunidad imaginada, literatura infantil y juvenil ecuatoriana.

Abstract

The ways in which a city is represented in a narrative work account for the presence of images and symbols belonging to a certain community, they allow us to think how they contribute to building the community they belong to, and they encourage us to reflect upon the relationship between literature, author, reader and reality. Thus, four ways of representing the city of Quito are identified in the works of children's literature written by Leonor Bravo, Lucrecia Maldonado, Henry Bäck, Edna Iturralde and Santiago Páez. The text explores the relationship these four ways have with each other, as well as the ways in which they contribute to perpetuate or modify the symbolic character of the city within the community that inhabits it. This article analyzes how these four forms of representation require, in the literature, two mechanisms to operate: tradition and imagination. Therefore, this article seeks to show that these texts offer an incomplete picture of the city as they belong to the tradition and the inheritance of an imagined community.

Keywords: Leonor Bravo, Lucrecia Maldonado, Henry Bäck, Edna Iturralde, Santiago Páez, Quito, representation, imagined community, ecuadorian children's literature.

48

1. Introducción

Las formas en las que una ciudad es representada dentro de una obra narrativa resultan de especial interés en la medida en que no solo remiten al cuestionamiento sobre la formación de imágenes y símbolos pertenecientes a una comunidad, sino que permiten pensar la problemática relación entre la literatura, el autor, el lector y la realidad. Resulta necesario tener en cuenta también las estrategias colectivas por medio de las cuales se sostiene este sentimiento. Una ciudad puede adquirir un carácter simbólico

que responde a la tradición unificadora que ha otorgado cohesión a dicha comunidad. Así, es posible encontrar en obras de Leonor Bravo, Lucrecia Maldonado, Henry Bäck, Edna Iturralde y Santiago Páez, cuatro formas diferentes de representar la ciudad, que están determinadas por una misma tradición. Estas no operan solas en tanto se encuentran intrínsecamente relacionadas y con frecuencia una se emplaza por sobre la otra. Estas formas de representación son: de tradición, secreta, geográfica y extrarradial.

En el apéndice de su libro *Historia portátil de la literatura infantil y juvenil*, Ana Garralón explica que parte de la literatura infantil contemporánea se ocupa de reflejar nuevas sociedades en el mundo, por lo que una de sus características radica en:

(...) la presencia del lector en la intención del autor al escribir. Es decir, los autores tienen muy en cuenta al niño al que se dirigen y a él le escriben cuentos que reflejan de alguna manera el tiempo que les ha tocado vivir.¹

49

Entiéndase que por «contemporánea» Garralón se refiere a la época posterior a 1980. Se puede pensar que lo que no se muestra al niño adquiere tanta relevancia como aquello que se muestra; en otras palabras, por medio de la presencia y la ausencia de elementos formales y narrativos se refleja el tiempo que le toca vivir al lector. La intención del autor aparece en esta elección de elementos presentes. Esta noción es conjugable en función de otras cualidades presentes en las obras de literatura infantil y juvenil, vinculadas en gran medida con la novela histórica, como la renovación de tradiciones y la búsqueda de la identidad.

¹ Ana Garralón, *Historia portátil de la literatura infantil y juvenil* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017), 126.

Si la novela histórica «experimentó un renacer con el auge de la literatura juvenil, pues permitió a muchos autores dirigirse a un público maduro en cuanto al aprendizaje de la noción de tiempo y espacio»,² entonces también lo hicieron dichas cualidades. Las características, ambientes y costumbres de otras épocas, explica Garralón, se personalizan para permitir a los lectores identificarse con héroes que no parecen tan lejanos.³ En este sentido, la novela histórica permite explorar el pasado para entender la realidad presente. La propia identidad se encuentra así en el pasado no lejano, «entendiendo como identidad el conjunto de rasgos que permiten reconocer y diferenciar [una] cultura de las otras».⁴

50

El sentido histórico presente en la noción de identidad permite pensar en la manera en que esta se determina (o se pretende determinar) por medio del concepto de nación. Garralón incluso explica que la búsqueda de la identidad se «puede apreciar más claramente en países formados por generaciones de inmigrantes de diversa procedencia que, lejos de mezclar sus costumbres, las mantienen de manera diferenciada en el país de acogida».⁵ En su libro *Comunidades imaginadas*, Benedict Anderson refiere la creación del concepto de nación. Dicho concepto goza de profunda legitimidad emocional y resulta de interés en la medida en que es imaginado «porque los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión».⁶ La nación es, entonces,

2 Garralón, *Historia portátil...*, 147.

3 Garralón, *Historia portátil...*, 148.

4 Garralón, *Historia portátil...*, 155.

5 Garralón, *Historia portátil...*, 155.

6 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 23.

construida socialmente, y un mecanismo efectivo que contribuye a tal construcción es la literatura.

La elección de una audiencia específica permite entrever la emergencia del autor como sujeto que condiciona lo expuesto a través de una obra. Al tomar en consideración lo que Alicia Ortega refiere cuando, en su texto *La representación de Quito en su literatura actual*, menciona: «La literatura, como todo relato, actualiza la memoria», significando que por medio de una obra de ficción un lector puede aproximarse a aquello que es presente pero no como actualidad, sino como pasado, esto es, aquello de extraño que se hereda y que se conoce «sólo como pieza del patrimonio nacional»⁷; resulta posible la reconstrucción de la intencionalidad de un autor en la manera en que la presencia o ausencia de elementos que emplea para construir una obra de ficción derivan de elementos pasados pero actuales, es decir, en la medida en que emplea el patrimonio heredado para crear una obra o para actualizar una obra con tal o cual intención. Esta intencionalidad solo es aproximable por medio de la audiencia en potencia, a saber: a través del acuerdo establecido con aquel a quien el autor desea convertir en un lector. Cuando la elección de una audiencia es evidente, uno puede identificar una cierta intención en la obra. La escritura, en este sentido, se convierte en una herramienta para actualizar la identidad individual y el sentimiento de comunidad.

Para Ortega, una ciudad representa «una invención humana que hace posibles particulares formas de estar en el mundo» y que al mismo tiempo se conforma de la siguiente manera:

⁷ Alicia Ortega, «La representación de Quito en su literatura actual», en *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, ed. Mabel Moraña (Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002), 107.

[como] una creación cultural que me permite reflexionar sobre algunas escrituras —la literatura, por ejemplo— como marcas que evidencian modos de habitar, de mirar y de imaginar el esfuerzo que hacemos como habitantes urbanos, por apropiarnos de una memoria desde donde fabular un sentido de pertenencia, de identidad y de certeza.⁸

52

Entonces, la ciudad, al igual que la nación, es en gran medida una construcción imaginada. Por lo tanto, las cuatro representaciones dispuestas para mostrar la ciudad requieren de mecanismos para concretarse. Estos son dos: el primero, vinculado a la tradición, hace referencia o apunta hacia una construcción de la ciudad que antecede a la obra; mientras que el segundo, vinculado a la imaginación del autor y a las necesidades de la historia, crea la ciudad por medio de la narración. Son estos mecanismos los que interceden en la comunicación con el lector y terminan por determinar el imaginario existente que gravita en torno a la ciudad. En otras palabras, son la presencia y ausencia de elementos formales los que permiten al autor presentar a la ciudad de tal o cual manera para entenderla en su realidad presente y actualizar la identidad.

2. Cuatro formas de representar Quito

La primera de estas formas de representación es la que se puede describir como histórica o de tradición, apreciable en *Viaje por el país del sol*, de Leonor Bravo Velásquez⁹. Este libro nos cuenta la

⁸ Ortega, «La representación de Quito», 107.

⁹ La primera edición es de 1995, pero aquí se refiere esta: Leonor Bravo, *Viaje por el país del sol* (Quito: Alfaguara infantil, 2003).

historia de dos niños, Manuela y Mateo, que viajan por las diferentes ciudades y pueblos del Ecuador con la misión de recolectar objetos que den cuenta de los lugares que han visitado. Se explica que al reunir estos objetos recibirán un tesoro por parte de sus abuelos. Este último se revela, hacia el final, como el mismo Ecuador: el tesoro es el nuevo conocimiento que han adquirido con respecto a su país, que les permitirá apreciarlo en su totalidad y amarlo. De esta manera, el primer lugar visitado es la ciudad de Quito, del que como tesoro guardan un pedazo de la piedra de Cantuña.¹⁰ A lo largo de las páginas destinadas a la ciudad, los niños visitan espacios que suelen ser considerados característicos, como el centro histórico y el monumento arquitectónico de la Mitad del Mundo.

Ahora bien, esta primera forma de representación puede explicarse como aquella que está determinada principalmente por los espacios históricos empleados para mostrar a Quito. Esto es: la ciudad existe dentro de las obras en la medida en que existen elementos como iglesias, monumentos, parques, entre otros, que poseen una alta carga simbólica manifiesta en función de la historia y la tradición. Esta representación se relaciona, además, con una suerte de educación cívica impartida a la audiencia en potencia, a saber: los infantes o jóvenes lectores, y que tendría como objetivo la reafirmación de una identidad nacional.

Si bien resulta evidente el proyecto político e ideológico que propone el libro de Bravo, por cuanto se vincula a la renovación

¹⁰ Personaje de una leyenda ecuatoriana que lleva su nombre. Cantuña es un indio que se comprometió a construir el atrio de una iglesia en seis meses, caso contrario no cobraría nada. A punto de culminar el plazo establecido y con mucho trabajo aún por hacer, Cantuña, desesperado, ofreció su alma al diablo a cambio de que este terminase la construcción. Al final, Cantuña escondió una de las piedras de la construcción, por lo que esta nunca culminó y el indio pudo salvar su alma.

de tradiciones y unificación de lo diverso bajo el calificativo de «ecuatoriano», es importante notar que esta clase de representación no es ajena a otras obras y da cuenta de una construcción simbólica que no solo pertenece a la literatura.

En un texto titulado *El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador*, las historiadoras Alexandra Kennedy Troya y Carmen Fernández Salvador exploran la historia del arte quiteño para explicar el rol que obras pictóricas, arquitectónicas y escultóricas tuvieron en la formación de una nación secular que enfatizaba la necesidad de ciudadanos virtuosos y patriotas. Así, el texto menciona:

54

Durante el crítico período posterior a 1830 en que el Ecuador se independizó de la Gran Colombia, sus élites políticas y letradas empezaron a construir un imaginario visual que respondiese, como el resto de América Latina, a la creación de una nueva nación secular y diferenciada de España y de las repúblicas vecinas. [...] Se trataba, entonces, de erigir el altar patrio. En estos primeros momentos de exaltado civismo se realizaron retratos de los próceres locales, Sucre y Bolívar, algún que otro cuadro de batallas y una nueva cartografía.¹¹

En este sentido, la idea de la nación ecuatoriana fue una construcción imaginada que resultó de la utilización de elementos visuales cuyo propósito fue el de establecer una distinción con respecto a otras comunidades. Kennedy Troya y Fernández Salvador mencionan,

¹¹ Carmen Fernández-Salvador y Alexandra Kennedy Troya, «El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador», en *Ecuador: Tradición y Modernidad* (Madrid: SEACEX, 2007), 45.

además, que estas construcciones simbólicas logradas por el arte fueron utilizadas para promover la educación de los ciudadanos, a saber, su virtud, con la finalidad de crear la idea de nación y promover el progreso del país. Este arte era públicamente presentado en lo que en aquel entonces constituía la ciudad, que en la actualidad es el centro histórico. En este proyecto, jugaron un rol importante la arquitectura y la escultura, por cuanto generaron monumentos conmemorativos dentro del espacio urbano que «funcionaban como símbolos efectivos de una identidad colectiva y justificaban la existencia de la nación en el imaginario de sus habitantes»¹². Es posible esclarecer esta función si se piensa, por ejemplo, en el ostensible efecto que pudo tener sobre la población el engaste en la ciudad de la iglesia de La Compañía y su fachada que asemeja un retablo. Lo que se encuentra en el exterior prefigura aquello que se encuentra en el interior. Esta prefiguración equivale a afirmar que el ciudadano debía obrar de igual manera dentro como fuera de la iglesia en la medida en que el monumento erecto recuerda al ciudadano transeúnte el orden simbólico del que es parte, para, por medio de su presencia sostener en todo momento el orden de la virtud cívica y religiosa, y el imaginario nacional. Otros monumentos, una vez que su significado simbólico ha sido establecido, no precisan del juego que confunde el espacio interno con el externo, sino que este ya está implícito: la nación abarca todos los espacios. Todos, tanto internos como externos, le pertenecen.

En la actualidad estas construcciones simbólicas no pierden su vigencia en la medida en que nos han sido heredadas y conforman una de las maneras en la que nos aproximamos a la ciudad de Quito.

¹² Fernández-Salvador y Kennedy Troya, «El ciudadano virtuoso y patriota...», 48.

Esta cualidad de vigencia es apreciable en la colección de cuentos *Junto al cielo* (2002), de Edna Iturralde. La colección presenta cuentos cuyo aspecto común es su emplazamiento en Quito y la repetida utilización de infantes como personajes. La acción tiene lugar entonces en los barrios San Roque, La Loma, San Juan, La Alameda e incluso, en un cuento, en las faldas del Pichincha. Por ejemplo, el cuento «La carrera» narra la historia de un grupo de cuatro amigos que se hacen llamar «Los Macaos». Su objetivo es llevar a cabo el juego de las tablas en el que se cubre una tabla de cajón con una sustancia resbalosa (con cera, sebo o cáscara de plátano) y se desciende por una de las cuestas de la ciudad. Los niños van a la cuesta de San Juan, la más alta y empinada, ubicada en un barrio al que no pertenecen y donde no son bienvenidos, por lo que el grupo corre el riesgo de encontrarse con los muchachos del sector al que ingresaron. En efecto, sucede que se encuentran con un grupo rival y, dada la aparición de una madre, deciden solucionar el conflicto con una carrera de tablas. Uno de los chicos corre el riesgo de ser atropellado por un auto, por lo que el otro salta de su tabla y lo rescata. Al final ambos grupos se reconcilian y se convierten en amigos. Lo significativo de este cuento es su desarrollo en lo que se determina como un Quito ideal:

Y es que Quito era muy pequeño en esa época. El centro de la ciudad empezaba más o menos en la calle Rocafuerte e iba hasta Santa Bárbara, por un lado; y de la Plaza Grande para el norte, cinco cuadras hasta la Clínica Mosquera, de largo. Desde la Flores, al lado de Santo Domingo, hasta las murallas de San Francisco, de ancho.¹³

¹³ Edna Iturralde, *Junto al cielo: cuentos sobre Quito* (Quito: Editorial El Conejo, 2002), 99.

El «Quito de esa época» es un elemento común a varios de los cuentos. Uno de ellos, «La madrina», tiene lugar en las calles de La Mariscal y demuestra una ciudad donde los niños pueden transitar solos y sin mayores preocupaciones. En varios aspectos, la ciudad que refleja los cuentos es benevolente para con los niños: están rodeados por adultos y vecinos amables, pueden abastecerse de dulces o postres con facilidad y no deben sino preocuparse de «ser niños». En este sentido, lo que contrasta con este lugar ameno o, se podría decir, lo que introduce un elemento de conflicto es la presencia de los automóviles. El cuento «El payaso», donde un hombre, don Sebas, gusta de vestirse de payaso durante las fiestas de Los Santos Inocentes y pasear con su perro, menciona que «los payasos eran importantes ¿acaso no representaban ellos el ingenio, la risa, el alma misma de su Quito?»¹⁴. Estas cualidades peligran ante la emergencia de elementos modernos que la desestabilizan. Un joven lleva las malas noticias de que el perro fue atropellado y menciona que el culpable «fue uno de esos automóviles que ahora se creen dueños de las calles»¹⁵. Recuérdese que en «La carrera» un muchacho casi es atropellado por un auto.

Lo que exponen los cuentos de Iturralde es un Quito como espacio que se sostiene como ameno por la presencia de sus ciudadanos virtuosos. Lo que cuestiona este orden y lo pone en peligro es la inserción de elementos que le son ajenos, que apuntan hacia la modernidad que atenta contra un modo de vida funcional y grato. Estos elementos ajenos amenazan directamente a las tradiciones y, en un amplio sentido, las imposibilitan: el perro no puede pasear por la fiesta y los niños no pueden llevar a cabo un

¹⁴ Iturralde, *Junto al cielo...*, 60.

¹⁵ Iturralde, *Junto al cielo...*, 58.

juego tradicional, ya que pueden morir. El modo corriente de vida es amenazado en tanto se evidencia el horizonte de aniquilación de los símbolos que lo sostienen. Resulta significativo entonces que los cuentos refieran con frecuencia el «Quito de aquella época», dado que los narradores parecen estar hablando desde un momento histórico similar al nuestro, al contemporáneo. El Quito en el que habitamos ha atravesado demasiadas transformaciones y la ciudad de los cuentos es un pasado ideal referido con nostalgia. Es el pasado en el que la gente saluda incluso a desconocidos, y los niños juegan sin peligro en sus barrios. En este sentido, el lector se enfrenta, a través de la obra, a las nuevas sociedades a manera de contraste (en función de aquello que ya no es), donde lo significativo es la posibilidad de retomar las tradiciones, reafirmar los símbolos, y, por lo tanto, devolver la ciudad a su estado ameno.

58

Las construcciones simbólicas heredadas, que configuran una cierta aproximación a la ciudad, son significativas también en el libro *La orden de la rosa dorada* (2009), de Henry Bäck¹⁶. Esta obra nos cuenta una historia de misterio que trata de sociedades secretas, desarrollada en su totalidad en la ciudad de Quito. En la obra se investiga el caso de desaparición de Rosaura Chiriboga, lo cual lleva a los policías a indagar la historia de la masonería y los caballeros templarios, y la incidencia de estos grupos en el Ecuador. Así, es descubierta la orden secreta de la Rosa Dorada, conformada por ciudadanos poderosos que creen en una profecía que reafirmará su poder. En la novela, las escenas que no ocurren dentro de una jefatura de policía tienen lugar en espacios urbanos del centro. Son escenarios de especial importancia aquellos donde culmina la investigación policial, donde el misterio se desenvuelve

¹⁶ Henri Bäck, *La orden de la rosa dorada* (Quito: Santillana, 2009).

y la conspiración es revelada al lector: los espacios interiores de la iglesia de El Sagrario. Para llegar a su descubrimiento, el lector debió adentrarse junto con los personajes en espacios ocultos que conectan con otras iglesias y que son accesibles solo por medio de caminos secretos.

No obstante, sería errado creer que las representaciones heredadas no sufren una modificación en el espacio de la novela, es decir, en el momento en que se procura actualizar la memoria. En el caso del libro de Bravo, la representación ha prescindido del imperativo religioso que dio forma a la concepción del ciudadano virtuoso, para presentar solo aquellos elementos relacionados con la virtud como tal. En un amplio sentido, la virtud continúa reproduciendo los valores religiosos, mas no es ya la religión su sustento ni su justificación, esta última ha pasado a ser ocupada por la nación. El hecho de que, en el libro de Bäck, el misterio sea revelado en un espacio oculto, resulta significativo en la medida en que da cuenta del proceso de transformación de estos símbolos culturales. Como participantes de la ciudad presentimos la arbitrariedad de las construcciones formadas en torno de ella y surge en nosotros una suerte de duda respecto a nuestra relación con la ciudad. En otras palabras, reconocemos que los símbolos heredados forman parte de una creación ficcional y sospechamos del estado político de aquello que les dio origen y las propaga. Como muestra de esta sospecha, en la novela, la sociedad secreta de seres poderosos aparece reunida en la oscuridad de espacios ocultos situados bajo las iglesias; en otras palabras, se encuentra bajo los símbolos.

En un sentido, lo que estructura la modificación de lo simbólico es su misma popularización: al ser algo aceptado

por todos, surge la duda respecto a la validez de la construcción asimilada. En otro, la continua actualización de lo simbólico deviene un eficaz instrumento para desarrollar intereses particulares, con mayor frecuencia de aquellos quienes se encuentran en lugares de poder. Este espacio de duda da origen a una segunda forma de representación: aquella que presenta un Quito secreto.

60 Una obra que demuestra esta segunda forma de representación de la ciudad es *El secreto de la ocarina* (2012), de Santiago Páez, que nos cuenta la historia de Juan José Rocohano, conocido como Rocco, un joven colegial cuyas pasantías en un periódico lo llevan a involucrarse en una aventura relacionada con una ocarina inca de supuestos poderes sobrenaturales. Rocco debe entrevistar a José María Grimaldi, un arqueólogo que estudia la ocarina, y termina enredándose en el misterio. Grimaldi decide abandonar la ciudad tras haber sido amenazado por unos hombres encapuchados y entrega a Rocco una carta para el padre Basilio, un monje de la orden Hermanos Hospitalarios. Junto a Basilio, entra en el Centro Cultural Metropolitano y descubre pasadizos secretos que recorren la ciudad por debajo. Mientras atraviesan los túneles, son atacados por traficantes de antigüedades. Basilio los asesina y traiciona a Rocco. A punto de ser asesinado, Rocco objeta: «Nosotros teníamos un acuerdo», a lo que Basilio responde: «Nosotros no hacemos pactos [...] nosotros los creyentes; los que sabemos que el mundo se hunde en el desorden y el pecado, nosotros los que estamos dispuestos a combatir contra los enemigos de la fe»¹⁷. En el momento oportuno, aparecen los hombres encapuchados de antes y atacan a Basilio con gran habilidad. Al final, revelan ser guerreros

¹⁷ Santiago Páez, *El secreto de la ocarina* (Quito: Grupo Editorial Norma, 2012), 85-86.

inca pumañahuis, refieren a Rocco su historia y se marchan. Rocco finalmente decide guardar silencio sobre la existencia de estos seres, hasta volver a encontrarlos.

La obra tiene lugar en un Quito moderno, uno que en su superficie está caracterizado por el movimiento y el ruido de conductores gritones, pitos y aviones. Este es un Quito que presenta formas de vida distintas de aquellas que lo vieron nacer, así, por ejemplo, Rocco utiliza su patineta para movilizarse por la ciudad. Esta superficie se asienta por sobre los espacios ya referidos en la primera forma de representación (la histórica). En efecto, estos espacios son la cualidad material de la ciudad por sobre la cual se asienta la modernidad. De cierta manera, el libro menciona que lo material visible de la ciudad retiene en sí la «voz» de su historia. Así, Basilio explica que los incas creían que las piedras poseían una vida superior y que esta vida podía ser escuchada con el espíritu, Quito está construido con raíces incas y sin embargo «no estamos capacitados para oírlas; vemos mucha televisión, vivimos aturdidos con otros ruidos, los de los carros los de los aviones»¹⁸. Es significativo, entonces, que la superficie termina por esconder lo material, la misma historia. En determinados momentos, el narrador de la novela se atribuye la responsabilidad de tornar audible la voz, de explicarla, por medio de la exposición de la historia de la ciudad, como cuando explica que el edificio del Centro Cultural Metropolitano fue un cuartel realista y, más tarde, una universidad.

Sin embargo, lo visible termina a su vez por esconder otra realidad de la ciudad de Quito, es decir, una presencia secreta. Esta presencia es la que se sitúa por debajo de la cualidad material y,

¹⁸ Páez, *El secreto de la ocarina*, 54.

entonces, de la historia, y es la que segmenta a Quito a través de sus pasadizos secretos, donde Rocco y Basilio encuentran a un ermitaño que habita bajo la ciudad: uno de aquellos personajes que a través de su aislamiento voluntario adquiere una suerte de conocimiento superior y capacidad de observación. El lugar oculto que habita se traduce en conocimiento de lo oculto. Es el ser invisible que puede acceder a lo invisible dentro de lo visible. Es la materia del símbolo la que, de ser apreciada con detenimiento, revela la historia que esconde en su señalar algo más. De esta manera menciona: «Quito. En esta ciudad se han cometido los crímenes más atroces: se ha robado, se ha engañado, se ha mentado; los poderosos han torcido los destinos de miles de hombres pobres y honestos»¹⁹.

62

[...] conozco todos los túneles que se entrecruzan en las entrañas de la urbe. Quito es una capital llena de historia y toda está bajo sus calles actuales [...] todos los pecados de las personas de esta ciudad, y también sus logros y triunfos, descansan aquí, entre estos muros de piedra silenciosa.²⁰

No parece fortuita la elección de la palabra «entrañas» en la medida en que alude a un Quito con complejos mecanismos ocultos que responden a los cambios de la cultura y la tradición. La ciudad está atravesada por estos mecanismos ocultos y es gracias a ellos que respira y cambia.

En su libro *City at the Center of the World: Space, History, and Modernity in Quito*, Ernesto Capello estudia la historia de la ciudad de Quito en función de los procesos de su modernización,

19 Páez, *El secreto de la ocarina*, 63.

20 Páez, *El secreto de la ocarina*, 69.

en el siglo XX, que le dieron significado al vincular las nociones de tradición y progreso. Estos procesos fueron esfuerzos por preservar el centro colonial de la ciudad y, al mismo tiempo, desarrollar una economía turística en función de su legado histórico. En otras palabras, se evidencia una doble tensión entre el impulso por modernizar y la necesidad de mantener el pasado cultural. Así, «as the seemingly solid firmament of a long stagnant city disappeared, *quiteños* needed to find a definable history, one that would be a psychic anchor and also serve as a spatial framework for engaging a shifting cityscape»²¹. Esta historia definible se tradujo, principal pero no únicamente, en los intereses de las élites quiteñas, quienes imaginaron a la ciudad como el corazón de una nueva sociedad moderna situada en el centro del mundo. Es posible, en este sentido, sostener a la tradición como una fuerza generadora de la modernidad que presenta resistencia al cambio radical de la población urbana por medio de la reimaginación del pasado. Resulta factible pensar, entonces, que la identidad histórica fue un continuo proceso moderno de reinención, asimilable a través de la actualización constante de la memoria y de los códigos colectivos.

Las obras de Bravo e Iturralde aceptan con gratitud esta identidad (la de Iturralde reconoce su degradación y traduce nostalgia). Las de Bäck y Páez, por su parte, parecen observar el mismo proceso de actualización o reinención. El virtuoso participa de un engaño, y los símbolos que garantizaban su comportamiento responden a los intereses de los poderosos, de ahí que la superficie moderna ensordezca al transeúnte. Mas,

²¹ Ernesto Capello, *City at the Center of the World: Space, History, and Modernity in Quito* (Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2011), XV.

mientras los símbolos pueden divorciarse de su significado, este último puede ser remplazado. La obra de Băx manifiesta duda a través del reconocimiento del Quito secreto, como quien demuestra un temor oculto que no articula. La de Páez interviene en lo que subyace y da cuenta de los procesos como tales: en el libro se efectúa un remplazo de lo secreto. El espacio, que antes escondía por detrás del símbolo (de la historia) los intereses particulares que le dieron forma, es ahora atacado desde dentro y reformado, resignificado.

Al encontrarse con Rocco, los pumañahuis explican que, al caer en manos de Benalcázar, para proteger los secretos del incario:

64

[...] nos escondimos, nos perdimos entre los habitantes de la ciudad española, recorriendo los antiguos túneles excavados por nuestros sacerdotes, las catacumbas del Quito milenario, esas que se han mantenido secretas hasta ahora. Trabajábamos como cuidadores de tumbas y criptas, para poder entrar a estos subterráneos sin despertar sospechas.²²

En este sentido, el espacio oculto, aquel que refiere el alto grado de poder presente en el símbolo (con su capacidad para ordenar), se disputa entre grupos de poderosos como aquel al que pertenece Basilio. Lo que Páez termina por hacer es esclarecer la existencia de este espacio secreto, de lo oculto, demostrar su mutabilidad y emplazar ahí a los descendientes del incario. Este proceso circular (o espiralado) devuelve legitimidad a los desplazados: los guerreros batallan en secreto esperando restablecer su orden, y la novela otorga el restablecimiento.

22 Páez, *El secreto de la ocarina*, 100.

Lo fundamental reside en que la transformación sobreviene, en el espacio de lo simbólico, desde el interior. Lo externo no presenta más que un contraste desde el cual replantear lo central, mas no puede con su sola presencia modificarlo. No obstante, hay que notar que no acaece la disolución del sistema que se resume en lo simbólico, que presenta, entre otras cosas, gradaciones dicotómicas. El símbolo ha sido transformado, pero demanda del que contempla actitudes de un orden similar al que precedió, que pueden o no intensificar las consecuencias de su presencia.

La tercera forma de representación es aquella que refiere un Quito identificable en función del espacio natural sobre el que se asienta y que podemos llamar representación geográfica. Esta aparece, por ejemplo, cuando es representada la ciudad en función de los volcanes que la rodean. Así, el título de uno de los capítulos del libro de Bravo que habla sobre Quito es «Una joya protegida por volcanes». En este se expresa lo siguiente: «Quito parecía una joya cuidada por muchos volcanes: a su alrededor brillaban el Cotopaxi, el Cayambe, el Antisana y el Pichincha con nieve solo en la puntita, como para decir que él también tenía»²³. Dicha representación supone el reconocimiento del territorio azaroso que rodea a la ciudad y el florecimiento de esta última en tales circunstancias como un evento milagroso. Esta se remite, por lo tanto, a no solo el entendimiento en términos científicos de los paisajes y el ambiente, de lo que son prueba los viajes de Alexander von Humboldt de 1802, sino también a una suerte de pasado común y de propósito trascendental. No en balde Fernández Salvador y Kennedy Troya explican que «la importancia otorgada por el mismo habitante al territorio y su representación, resultó muy significativa desde finales del siglo

23 Leonor Bravo, *Viaje por el país del sol* (Quito: Grupo Santillana, 2006), 13.

XVII cuando se realizaron series votivas que recogían dramáticas historias de daños causados por una geografía compleja»²⁴. Esta aporta cohesión al resto de representaciones, aporta el terreno sobre el cual las otras se construyen. El espacio natural adquiere una suerte de omnipresencia en la medida en que puede ser observado desde casi cualquier punto de la ciudad. La vigencia de esta construcción simbólica resulta evidente para quien advierta que nuestra ciudad es aún inimaginable sin uno de los volcanes.

66 La cuarta forma de representación es la que podríamos llamar extrarradial. Es importante notar que esta es una forma de mostrar a la ciudad que aparece como contraste de las dos primeras, pero que de todas maneras responde a las mismas necesidades de construcción nacional. El libro *Mamá, ya salió el sol* (2010), de Lucrecia Maldonado, nos cuenta la historia de Daniel, un adolescente que cae en el mundo de las drogas y es rehabilitado después de haber sido llevado a un lugar conocido como «El Centro». El Quito que muestra esta historia es uno de parques abandonados con columpios enmohecidos, de calles sucias, clases bajas y constantes peligros. En determinado momento, Daniel llama a su madre y le dice: «Ma. No sé dónde estoy. Es algo así como decir Carapungo. O el hueco. O la calle sucia», y más tarde: «San José dice, ma, San José del Morral, del Moral, algo así. Lejos. Ya se me acaba el saldo, ma. Ven a buscarme. Ven porque ya se está poniendo oscuro y van a querer matarme»²⁵. Nótese que Carapungo es una parroquia del Distrito Metropolitano que se encuentra en el extremo norte del mismo.

24 Fernández-Salvador y Kennedy Troya, «El ciudadano virtuoso y patriota...», 50.

25 Lucrecia Maldonado, *Mamá, ya salió el sol* (Quito: Grupo Editorial Norma, 2010), 17-18.

Es así como con esta cita nos encontramos en el Quito del ciudadano que no es virtuoso, de aquel que por lo tanto no puede obrar de manera cívica ni contribuir al desarrollo de la ciudad y el país, de aquel ciudadano marginal que debe ser educado para formar parte del centro, para que sus espacios reflejen aquellos de la tradición. En esta sección de la ciudad los símbolos no poseen existencia material, solo virtual; son dejes de la memoria, y por lo tanto no impelen al comportamiento cívico. Así, esta sección es vista como decadente en función de aquello que no es, es decir, por contraste a aquello que se encuentra en el centro.

3. Mecanismos de representación

Ortega explica:

La literatura interroga y abarca la ciudad desde diferentes ángulos de visión que se complementan, intercalan o superponen. De esta manera el discurso literario entrega al lector un conjunto de saberes —históricos, geográficos, sociales, culturales, entre otros— que giran alrededor de la ciudad, al mismo tiempo que la nombra y la construye.²⁶

67

Se ha mencionado la manera en la que estas posturas, accesibles por medio del discurso literario, asoman en diferentes obras de la literatura infantil y juvenil ecuatoriana. Llegado este momento, es importante identificar cómo se logran estas representaciones de la ciudad en los escritos. Dado que está en el nombrar y construir la constante actualización de la memoria, de los símbolos y la tradición, resulta necesario esbozar una

²⁶ Ortega, «La representación de Quito...», 118.

aproximación a los recursos formales que permiten la construcción y mención de la ciudad.

68 Con respecto a la construcción de espacios existen, en términos generales, dos aproximaciones visibles en los textos. La primera es aquella que está intrínsecamente relacionada a la noción de Quito como símbolo de la tradición. En este sentido, la ciudad no es construida en la narración con el objetivo de generar algún efecto estético o simbólico, sino que este aspecto simbólico es ajeno a la narración. En otras palabras, el aspecto simbólico de la reconstrucción escrita recae en la tradición que antecede a la obra, donde esta última se limita a señalarlo. De esta manera, la obra no necesita construir a la ciudad en función de la narrativa, sino solamente apuntar hacia la tradición. Un ejemplo de las características de este tipo de construcción es la ausencia de construcciones descriptivas, en lugar de construir un espacio por medio de imágenes: describir el tipo de construcciones existentes, sus colores, características, materiales, entre otros; se menciona solamente tal construcción por el nombre con el que es conocida.

Por otro lado, existe el otro tipo de construcción que está vinculada a la imaginación del autor. En este sentido, es el autor quien construye la ciudad, sea para otorgarle algún carácter simbólico inmanente y funcional a la narración, para reemplazar construcciones simbólicas preexistentes o para aislar el espacio de la obra y problematizar su relación con la realidad. El uso posterior no es lo que en este momento nos ocupa. Lo relevante es el contraste que se demuestra para con el otro tipo de representación. Así, por ejemplo, en *El secreto de la ocarina*, el autor debe describir no tanto los espacios visibles, sino los invisibles y esboza descripciones que aluden a escaleras escondidas y pasadizos secretos: «Accionando

una pequeña argolla de hierro, que parecía destinada a sujetar la cadena de algún prisionero, abrió una puerta que se disimulada en el suelo y que daba paso a una escalinata»²⁷. Lo interesante aquí es la descripción del elemento concreto de la argolla, su inserción como detalle constructivo.

Otra obra de Páez, *El secreto de los yumbos* (2013), permite apreciar con mayor claridad esta cualidad constructiva de la palabra. El protagonista Milo Astorga es perseguido por unos hombres que trabajan para una empresa. El padre de Milo ha descubierto una planta que los perseguidores buscan para poder comercializar. Así, Milo escapa a un pueblo llamado Santa Brígida y descubre los secretos del antiguo pueblo de los yumbos. En este texto se observa un tratamiento de Quito más complejo que en los otros ejemplos. El Quito de esta obra ha sido construido en gran medida por las descripciones de las calles, las plazas y la gente que las frecuenta. De todas maneras, existe aún el peso de la tradición simbólica que se ha entremezclado con estas descripciones. En esta obra, es cuando la narración se desplaza a un lugar probablemente no identificable por la audiencia en potencia, a saber, Santa Brígida. La necesidad de creación entra en plena vigencia y se presenta una descripción creativa como la siguiente:

69

[...] habían viajado así un par de horas, cuando Milo alcanzó a ver a lo lejos, en una hondonada, la modesta torre de madera azul de una iglesia, coronada con una cruz de metal brillante. Otros techos de zinc relucían entre arbustos bajos.²⁸

²⁷ Páez, *El secreto de la ocarina*, 58.

²⁸ Santiago Páez, *El secreto de los yumbos* (Quito: Santillana, 2013), 50.

En este sentido, debido a que el lugar en cuestión no forma parte de nuestro erario de representaciones simbólicas, debe ser referido por la narración. La narración nos ayuda a imaginarlo. Una descripción de este tipo contrasta con las menciones directas hechas de los espacios en otras obras, por cuanto los lectores conocen los símbolos de Quito, pero no aquellos espacios de interés en otros lugares.

Si bien en *Mamá, ya salió el sol*, de Maldonado también se construye la ciudad, en gran medida por medio de la imaginación, esta no escapa de la función del contraste que perpetúa el modelo tradicional, que promueve la educación de ciudadanos virtuosos. Así, la representación extrarradial combina ambos recursos: la mención y la construcción imaginativa. Sin embargo, predomina la mención, ya que su uso no se remite a la representación simbólica tanto como al emplazamiento de una acción en función de una preconcepción (que se ha estructurado por la herencia) existente respecto a ese espacio.

70

4. Conclusión

Finalmente, es importante notar las posibles implicaciones de tales representaciones. Hasta ahora se ha visto que la representación de la ciudad remite en gran medida a la herencia de lo que fue la creación de una comunidad imaginada, a saber, la nación. Esto significa que las obras reflejan, unas más y otras menos, formas de mostrar la ciudad, construidas a partir del estadio de esta como símbolo tradicional, donde lo que se busca es intensificar el sentimiento de pertenencia por medio de la educación cívica.

Entre otras cosas, lo que esto supone es la intromisión de símbolos tradicionales en las diferentes formas de apreciación que pueden darse respecto a la ciudad, esto es, presentan un lente a través del cual ver a Quito. A partir de la primera de las formas de representar la ciudad, aquella de tradición, se articulan las restantes: la secreta, la geográfica y la extrarradial. Resulta evidente aún que las formas de mostrar y de ver a Quito dependen completamente de la imagen que se ha heredado del centro de la ciudad, lo cual no puede sino resultar insuficiente, en la medida en que se hace pasar una parte por el todo. Por esta razón, de los dos mecanismos existentes para la representación de la ciudad, posee una mayor vigencia aquel que apunta hacia los símbolos establecidos (espacios, monumentos, edificaciones, etc.) y no el otro que requiere de la creación. En este sentido, la ciudad existe en la medida en que los elementos que la componen (y que apuntan hacia ella, que la refieren) son conjugados para referir la tradición, donde Quito experimenta una reutilización y no una construcción.

Resta investigar los efectos que estas representaciones tienen sobre sus lectores. Retomando a Garralón, si parte de la literatura infantil y juvenil posee la cualidad de reflejar las nuevas sociedades en el mundo, ¿de qué manera se reconcilian las representaciones pasadas (heredadas) frente a la realidad contemporánea? Una de las ostensibles respuestas esbozada a lo largo de este texto es aquella de la actualización de la memoria, donde lo que ocurre es una suerte de vaciamiento parcial de los contenidos del símbolo (de aquello a lo que apunta, del significado que contiene) y su reemplazo por nuevos significados. Esto es lo que muestra, por ejemplo, el reconocer en los espacios secretos de la ciudad de Quito (tomada en su cualidad de símbolo) a los

ciudadanos poderosos y ubicarlos frente a otro aspecto relevante de la historia ecuatoriana, como sucede con los pumañahuis en el libro de Páez. Una respuesta más completa podría encontrarse en la exploración de las representaciones que existen de otras ciudades a las cuales se suele otorgar relevancia histórica, como podría ser el caso de Guayaquil y de Cuenca. Es posible, en definitiva, a través de la exploración de la representación que de las ciudades se hace, concebirlas no como el resultado de una continua ampliación que conlleva la transformación de materiales en espacios urbanos, sino como portadoras de los hechos históricos, movilizaciones y violencias, que, de todas maneras, devuelven al ciudadano un reflejo parcial o una imagen polarizada de sí mismo y el espacio que habita.

72

Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bäx, Henry. *La orden de la rosa dorada*. Quito: Grupo Santillana, 2009.
- Bravo, Leonor. *Viaje por el país del sol*. Quito: Grupo Santillana, 2006.
- Capello, Ernesto. *City at the Center of the World: Space, History, and Modernity in Quito*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2011.
- Fernández-Salvador, Carmen y Alexandra Kennedy Troya. «El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador». En *Ecuador: Tradición y Modernidad*, 45-52. Madrid: SEACEX, 2007.
- Garralón, Ana. *Historia portátil de la literatura infantil y juvenil*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.

- Iturralde, Edna. *Junto al cielo: cuentos sobre Quito*. Quito: Editorial El Conejo, 2002.
- Maldonado, Lucrecia. *Mamá, ya salió el sol*. Quito: Grupo Editorial Norma, 2010.
- Ortega, Alicia. «La representación de Quito en su literatura actual». En *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Editado por Mabel Moraña, 107-126. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002.
- Páez, Santiago. *El secreto de la ocarina*. Quito: Grupo Editorial Norma, 2012.
- . *El secreto de los yumbos*. Quito: Santillana, 2013.

Josué Benalcázar. Licenciado en Artes Liberales de la Universidad San Francisco de Quito. Su especialización la realizó en Literatura con subespecialización en Escritura Creativa. Investigador independiente.